



# An der Schwelle. Liminalität in Theorie und kunsthistorischer Praxis

Tagungsband zur 20. Tagung  
des Verbandes österreichischer  
Kunsthistorikerinnen und  
Kunsthistoriker



## Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der 20. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker *An der Schwelle. Liminalität in Theorie und kunsthistorischer Praxis*, die vom 3. bis 5. Oktober 2019 im Atelierhaus (Semperdepot) der Akademie der bildenden Künste Wien stattgefunden hat.

### Herausgeber



Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen  
und Kunsthistoriker (VöKK) | [www.voekk.at](http://www.voekk.at)

### Redaktion und Lektorat

Alice Hoppe-Harnoncourt  
Doris Jagersbacher-Kittel  
Elisabeth Friedl

### Englischsprachiges Lektorat

Anthony Dunn

### Open access support

Andreas Ferus

### Covergestaltung, Layout und Satz

Andrea Lehsiak

**ISBN 978-3-9504539-1-1**

DOI: <https://doi.org/10.21937/9783950453911>

**Die Österreichische Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Österreichischen Bibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://www.onb.ac.at/> abrufbar.**

Diese Online-Publikation ist verfügbar auf der Website des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker ([www.voekk.at](http://www.voekk.at))

Die Abbildungen der Texte wurden dem Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der vorliegenden Qualität durch die Autor:innen übermittelt. Wir gehen davon aus, dass die Bildrechte von Seiten der Autor:innen geklärt wurden. Sollte Ihnen eine rechtliche Unklarheit auffallen, bitten wir Sie um Benachrichtigung.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen zur Creative Commons finden Sie unter [www.creativecommons.org](http://www.creativecommons.org).

**Die Tagung wurde unterstützt:**



A...kademie der  
bildenden Künste  
Wien

# Inhaltsverzeichnis

<b>JULIA RÜDIGER UND MANUEL KREINER</b> <b>Vorwort</b> <i>DOI: <a href="https://doi.org/10.21937/9783950453911.1">https://doi.org/10.21937/9783950453911.1</a></i>	7
<b>ELISABETH PRIEDL</b> <b>An der Schwelle. Liminalität und Kunstgeschichte</b> <i>DOI: <a href="https://doi.org/10.21937/9783950453911.2">https://doi.org/10.21937/9783950453911.2</a></i>	8
<b>TOBIAS FRESE</b> <b>Liminale Bild dramaturgie.</b> <b>Der Jakobskampf in der <i>Wiener Genesis</i></b> <i>DOI: <a href="https://doi.org/10.21937/9783950453911.3">https://doi.org/10.21937/9783950453911.3</a></i>	17
<b>FLAVIA HÄCHLER</b> <b>Darstellung und Funktion von Schwellen auf</b> <b>Cassoni und Cassone-Tafeln der florentinischen</b> <b>Frührenaissance</b> <i>DOI: <a href="https://doi.org/10.21937/9783950453911.4">https://doi.org/10.21937/9783950453911.4</a></i>	31
<b>ALICE HOPPE-HARNONCOURT</b> <b>Der liminale Blick auf das Gemälde</b> <b>im Wandel der Galeriegeschichte</b> <i>DOI: <a href="https://doi.org/10.21937/9783950453911.5">https://doi.org/10.21937/9783950453911.5</a></i>	46
<b>ANDREAS LIŠKA-BIRK UND THERESIA HAUENFELS</b> <b>Liminale Objekte am Beispiel</b> <b>der Provenienzforschung</b> <i>DOI: <a href="https://doi.org/10.21937/9783950453911.6">https://doi.org/10.21937/9783950453911.6</a></i>	67
<b>KATARÍNA KRAVČÍKOVÁ</b> <b>Walking towards the Threshold:</b> <b>Liminality and Notre Dame in Le Puy-en-Velay</b> <i>DOI: <a href="https://doi.org/10.21937/9783950453911.7">https://doi.org/10.21937/9783950453911.7</a></i>	80

- DANIEL TISCHLER**  
**Die Schwelle zwischen Langhaus und Chor in** | 101  
**der Salzburger Franziskanerkirche.**  
**Eine wirkungsästhetische Fingerübung auf den**  
**Spuren von Johann Bernhard Fischers von Erlachs**  
**Gespür für Ortsspezifität**  
*DOI: <https://doi.org/10.21937/9783950453911.8>*
- STEFFEN ZIERHOLZ**  
**Zu einer jesuitischen Ästhetik des Liminalen** | 118  
*DOI: <https://doi.org/10.21937/9783950453911.9>*
- LISA MORAVEC**  
**Beyond the Threshold? Artistic Performances in** | 134  
**Contemporary Art Museums: Anne Imhof's *Sex***  
*DOI: <https://doi.org/10.21937/9783950453911.10>*
- RAFFAELLA PERNA**  
**Art and Feminism in Italy:** | 147  
**Tomaso Binga's Liminal Actions**  
*DOI: <https://doi.org/10.21937/9783950453911.11>*
- BARBARA OETTL**  
**An den Rändern des Seins:** | 154  
**Das Bewusstwerden der eigenen Vergänglichkeit**  
*DOI: <https://doi.org/10.21937/9783950453911.12>*
- CHRISTIAN JANECKE**  
**Limitierungen des Liminalen – eine Distanznahme** | 165  
**aus kunstwissenschaftlicher Warte**  
*DOI: <https://doi.org/10.21937/9783950453911.13>*



# Vorwort

Ziel des Vorstandes war es, für die 20. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker im Jahr 2019 ein Thema zu finden, das sowohl Beiträge aus der jüngsten Forschung anzieht als auch die Möglichkeit zur Teilhabe aller Kurien des Verbandes ermöglicht. Mit dem Thema „Liminalität“ ist dem inhaltlichen Tagungsteam um Daniela Hahn, Elisabeth Priedl und Verena Widorn eben dieses gelungen. So bot die Betrachtung von Schwellenzuständen und Schwellenräumen den Vortragenden Raum zur Analyse sowohl methodologischer Fragestellungen und liminaler Prozesse in künstlerischen Praktiken als auch Raum zur Beleuchtung von Grenzen und Prozessen ihrer Überwindung in der musealen und kuratorischen Praxis sowie in der Denkmalpflege. Zentral für unser Selbstverständnis der kurialen Zusammenarbeit war bei der Auswahl die Einbindung studentischer Beiträge zur Förderung des kunsthistorischen Nachwuchses.

Ursprünglich von dem Sozialanthropologen Victor Turner im Rahmen seiner Ritualforschungen geprägt, wird der Begriff „Liminalität“ seit den 1960er Jahren in verschiedenen Forschungsfeldern verwendet, um Prozesse und Topografien des Übergangs zu diskutieren. Die folgenden Verschriftlichungen der Tagungsbeiträge nähern sich Wandlungen im Museum und in Sammlungen, Räumen der Vorbereitung und Einstimmungen, Brücken als (narrative) Verbindungen sowie Formen und Materialien des Liminalen. So versammelt der vorliegende Band unterschiedliche nationale und internationale Herangehensweisen an die Bedeutungsspanne des

Liminalen und eröffnet den noch immer aktuellen Diskurs für weitere Überlegungen und Forschungen des Dazwischens in künstlerischen, kunsthistorischen sowie kuratorischen, musealen und auch denkmalpflegerischen Prozessen.

Möglich wurde die 20. Verbandstagung unter dem Titel „An der Schwelle. Liminalität in Theorie und kunsthistorischer Praxis“ zum einen durch den gemeinsamen Einsatz aller VöKK-Vorstandsmitglieder, der außerordentlichen Vorstandsmitglieder und aller Referent:innen, zum anderen durch die große finanzielle Förderung der Stadt Wien sowie die organisatorische, finanzielle und infrastrukturelle Unterstützung der Akademie der bildenden Künste Wien. Dafür danken wir sehr herzlich beiden Institutionen und der damaligen Kassierin des VöKK, Anna Attems, für die organisatorische Abwicklung. Für die gelungene Grafik und die überzeugende Website gilt Anna Haas ein großer Dank. Ohne das unermüdliche Engagement von Elisabeth Priedl und Alice Hoppe-Harnoncourt in der Redaktion dieses Bandes und Doris Jagersbacher-Kittel im Lektorat wäre dieser wichtige Band nicht entstanden, herzlichen Dank hierfür.

Wir wünschen allen Leser:innen Freude an den vielfältigen Beiträgen.

**Julia Rüdiger und Manuel Kreiner**

*Vorstandsvorsitzende des VöKK, 2017–2019*

# An der Schwelle. Liminalität und Kunstgeschichte

Wie fragil das Gefüge von sozialer Ordnung und individueller Freiheit, die Grundlagen jeder modernen und pluralistisch strukturierten Gesellschaft ist, konnten wir seit dem Ausbruch der Corona Pandemie am Beginn des Jahres 2020 direkt beobachten und erfahren. Rund um den Globus hatte die Pandemie markante Auswirkungen nicht nur auf Gesundheitssysteme und auf die Wirtschaft, sondern auf gesellschaftliche Strukturen generell. Dies spiegelt sich zunehmend und sehr deutlich in aktuellen Diskursen über eine Zeitenwende, aber auch im steigenden Bewusstsein, in einer „Übergangszeit“ zu leben.<sup>1</sup> Gewohnte Erfahrungswelten und deren Grenzen werden, gefördert durch eine zunehmend prekäre klimatische Situation, offen hinterfragt und neue Perspektiven diskutiert. Das spezifische Vokabular der gegenwärtigen Krisen basiert nun nicht zufälligerweise auf den Erkenntnissen des schottisch-amerikanischen Anthropologen Victor Turner (1920–1983), der vor dem Hintergrund prägnanter gesellschaftlicher Krisen und Jahren des Umbruchs in den Vereinigten Staaten der 1960er und 1970er Jahre ein kulturtheoretisches Modell über kulturelle Transformation und rituelle Prozesse entwickelte.<sup>2</sup>

Die 20. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker widmete sich im Oktober 2019 an der Akademie der bildenden Künste Wien diesem Phänomen des Übergangs, des Dazwischens und der Relevanz des Denkbildes der Liminalität für verschiedene theoretische und praktische Bereiche der Kunstgeschichte. Eine höchst relevante und weitreichende Thematik, sowohl für eine sich im Umbruch befindliche Gesellschaft als auch für ein akademisches Fach, welches im besten Fall die zeitgenössischen Strömungen reflektiert und analysiert. Aufbauend auf den Thesen des britischen Ethnologen Arnold van Gennep (1873–1957), welcher den Begriff *Liminalität* als Zustand des Übergangs definierte, in welchem sich Personen zwischen verschiedenen Situationen oder Zuständen befinden, entwickelte Victor Turner dieses Denkbild konsequent weiter.<sup>3</sup> Van Gennep strukturierte die Vorstellung von Übergangserfahrungen und gliederte diese in drei Phasen, nämlich die Trennungsphase, die Schwellen- oder Transformationsphase und schließlich die Inkorporationsphase. Ihm folgend, konzentrierte sich Victor Turner vor allem auf die Beschaffenheit des mittleren Zustands, des Schwellenzustands und erweiterte dessen Inter-

pretationshorizont.<sup>4</sup> Als liminale Phase bezeichnet man in Folge daher einen Übergang von einem soziokulturellen Zustand zum anderen. Übergangsriten regeln den Status- oder Positionswechsel von Individuen innerhalb von Gesellschaften und sichern so den Fortbestand der Gemeinschaft. Turner hatte das Konzept von Genneps theoretisch weiterentwickelt, indem er eine erweiterte Terminologie etablierte.<sup>5</sup>

## Denkbilder der Liminalität

Das Denkbild der *Liminalität* an sich hat etwas von diesem „betwixt and between“, so die prägnante Charakterisierung des Begriffes durch Turner.<sup>6</sup> Ursprünglich bezeichnete das Wort *Limes* (lat.) eine Schneise oder einen Querweg, der zu militärischen Zwecken bzw. zur Erschließung eines Geländes in unwegsamen Gebieten geschlagen wurde. Erst später kam ganz allgemein die Bedeutung im Sinne von Grenze hinzu. Das heißt, dass das Adjektiv liminal ursprünglich mit einer räumlichen Bedeutungsdimension verknüpft war, die einen Zwischenraum zwischen zwei geographischen Gebieten anzeigte.

Ausgehend vom Konzept der Grenze (*limen*), wird diese aber nicht als abstrakte Linie betrachtet, sondern als eine Art Zone zwischen zwei Bereichen, die über eine Schwelle in eine Art Niemandsland führt. Und dieses Niemandsland, dieser undefinierbare Bereich, ein Durchgangsbereich, dem ein *Nicht-mehr-und-noch-nicht* anhaftet, dieser Nicht-Ort steckt voller Dynamik und Potenzial. Turner transformiert nun diese raum-zeitliche Vorstellung einer Schwelle in eine sozio-kulturelle, die nun eine Reihe von Prozessen beschreiben und analysieren kann, die von der Anthropologie ausgehend für diverse kulturwissenschaftliche Fragestellungen aufschlussreich werden konnte. Einmal formuliert, kann diese Denkfigur nun multiple modellhafte Denkräume eröffnen und insbesondere auch kulturtheoretische Prozesse analysieren.<sup>7</sup> Besonderes Augenmerk richtet man naturgemäß in den Kulturwissenschaften auch deshalb auf die sozio-kulturellen Qualitäten der Schwellen- und Übergangsriten, weil sich dadurch dynamische Prozesse beschreiben lassen, welche sich in verschiedensten Kulturen feststellen lassen und auch die Kreativität sozialen Handelns nachvollziehbar machen. Gesellschaftliche Strukturen und Antistrukturen stehen, wie bereits im Titel von Turners Werk hervorgehoben, im Zentrum der Diskurse. Turners Werk wird längst zu den Schlüsselwerken der Kulturwissenschaften gezählt und brachte besonders in den letzten Jahren vermehrt neue Diskursfelder hervor.<sup>8</sup> Wie Doris Bachmann-Medick resümierte, wurde das Denkmodell der *Liminalität* nicht nur zu einem zentralen Thema des *performative turns*, sondern überhaupt zu einem Schlüsselbegriff in den kulturwissenschaftlichen Neuorientierungen, besonders auch für den *postcolonial turn* und den *spatial turn*.<sup>9</sup> Der zentrale Terminus des Liminalitätsbegriffs, die Schwellenphase, wurde in verschiedenen Feldern der Kulturwissenschaften mittlerweile durch den Begriff des „In Between“ weitergedacht, um einen Zustand der

Hybridität im Kontext von Identität, Kultur oder sozialen Veränderungen zu beschreiben. Formen der globalen Migration tragen zusätzlich zu einer bewussten Wahrnehmung und Thematisierung dieses Zwischenzustandes bei.

## Liminalität und Kunstgeschichte

So aktuell der Begriff der Liminalität in diversen Diskursfeldern der Kulturwissenschaften ist, so peripher wird dieser in der Kunstgeschichte bzw. den Kunstwissenschaften behandelt. In anderen kulturwissenschaftlichen Gebieten, zum Beispiel in den Literaturwissenschaften, hat sich die Liminalitätsforschung weitläufig etabliert und in verschiedenen Formen auch institutionalisiert.<sup>10</sup> In der kulturwissenschaftlichen Kunstgeschichte sind zwar Ansätze diesbezüglich vorhanden, deren Perspektiven aber bei Weitem nicht ausgelotet. Dabei liegen in der Denkfigur der Liminalität *per se* schon eine Reihe von Qualitäten, die auch für die Kunstwissenschaften hoch relevant sein können, auch weil Artefakte der Kunstproduktion stark kulturwissenschaftlich, handlungsorientiert und prozesshaft geprägt sind.

Gängige Anwendungsbereiche in der Kunstgeschichte sind klassische architektonische Schwellenräume wie Portale, Türen und Tore, sofern man diese auch als Orte der rituellen Grenzüberschreitungen betrachten kann.<sup>11</sup> Meistens setzen die Überlegungen dazu unmittelbar an einer bildhaften Schwelle an oder thematisieren raum-zeitliche Konstruktionen, wie es zum Beispiel auch das effektvolle Aufeinandertreffen verschiedener Bauepochen auslösen kann. Daniel Tischler untersucht in dem vorliegenden Band unter diesem Aspekt die Schwelle zwischen Langhaus und Chor in der Salzburger Franziskanerkirche. Ein wesentlicher Aspekt dabei ist die bewusste, aktive Bewegung von Personen durch verschiedene Räume, welche als ein performativer Akt der Besucher:innen verstanden werden muss, die im Moment des Durchschreitens durchaus auch – bewusst oder unbewusst – zu Performer:innen werden. Die Bewegung, die Performativität der Rezipient:innen kann dabei nicht nur zu einem wesentlichen Aspekt, zu einem sinnstiftenden, epistemischen Moment, sondern auch zum Wesen eines Kunstwerkes überhaupt werden. Margit Kern beschreibt die Folgen dieses Prozesses, durch welchen aus einer statischen Ikonologie des Orts eine Ikonologie der Bewegung und der sozialen Interaktion werden kann.<sup>12</sup>

Man muss aber auch zur Kenntnis nehmen, dass nicht alle räumlichen Konstellationen „an der Grenze“ automatisch liminale Qualitäten aufweisen müssen. Nicht jedes Portal, jede Küste und jede Uferpromenade ist *per se* ein liminaler Ort.<sup>13</sup> Unter spezifischen Aspekten kann aber jedes Portal liminale Aspekte transportieren. Einer dieser Aspekte ist klassischerweise religiös konnotiert und betrifft das Durchschreiten von Kloster- oder Kirchenportalen, welches als sinnstiftende Handlung erfahren werden kann. „Am Ende dieses performativen Durchschreitens der mit Bildern ver-

sehenen Raumfolge steht die Lehre, dass die gläubige Grundhaltung das Weltverhältnis des Betrachters verändert“, so Margit Kern. Diese Aspekte weiterführend, beschreibt Katarina Kravčiková in diesem Band das Sich-Annähern von Pilgern an einen mittelalterlichen Kultort als liminales Erlebnis, wobei sich in Folge die Vorhalle der Kathedrale Notre-Dame du Puy-en-Velay als Dreh- und Angelpunkt erweist und zu einem Ort wird, der sich sowohl in physischer als auch in psychischer Hinsicht als Schwellenraum *par excellence* erweist.

Zeitgenössische installative Kunstwerke sind mitunter direkt dahingehend konzipiert, die Betrachter:innen in dieses „In-Between“ zu versetzen. Barbara Ursula Oetl beschreibt liminale Erfahrungen durch Kunst, die das Bewusstwerden der eigenen Vergänglichkeit suggestiv näherbringen. Dies wird exemplarisch durch eine Rauminstallation von Gregor Schneider evoziert, der den Besucher:innen leibliche Schwellexerfahrungen zumutet. Auch hier ist die Bewegung ein konstitutives Element, welches die teilnehmenden Personen nahe an die Grenzen des Unbegreiflichen, an die Ränder des Seins führt.

Ob man daraus eine Ikonologie der Bewegung, physisch wie psychisch, konstruieren kann, sei dahingestellt. Aus dem performativen Akt eines Individuums kann aber auch eine soziale Interaktion einer Gruppe abgeleitet werden. Turner selbst sieht im Ritual ein Mittel der Erneuerung und Etablierung von Gruppen als Gemeinschaften. Die Veränderungen, welche durch liminale Phasen entstehen, betreffen sowohl Individuen als auch Kollektive und ganze Gesellschaften.<sup>14</sup> Er hat diesen Zustand der labilen Zwischenexistenz als kulturellen, gesellschaftlichen Spielraum für Experimente und Innovation definiert, in dem neue Handlungsweisen und neue Kombinationen von Symbolen ausprobiert werden, um sie zu verwerfen oder zu adaptieren.<sup>15</sup> Diese Definition eröffnet nun diverse Spielräume, die die Kunstproduktion direkt betreffen. Es ist das Verdienst von Erika Fischer-Lichte, das Liminalitätskonzept aus dem sozio-kulturellen Bereich heraus und hin zu einem ästhetisch definierten Phänomen weiterentwickelt zu haben. In ihrer grundlegenden Studie, „Ästhetik des Performativen“, beschreibt Fischer-Lichte ästhetische Erfahrungen geradewegs als Schwellexerfahrungen, als Erfahrungen der Liminalität. Theater- und Performancekunst sind davon gleichermaßen betroffen, welche eine Bandbreite von Verfahren entwickelt haben, um Zuseher:innen gezielt in einen Zustand des Dazwischens zu versetzen.<sup>16</sup> Lisa Moravec, die das Konzept der Liminalität als Ankerpunkt der Performancetheorie beschreibt, nutzt dieses, um den liminalen Charakter von körperbasierten, kommerziellen Performance-Praktiken in institutionellen Betrieben (Museen) zu thematisieren. Ihr Essay konzentriert sich auf Anne Imhofs Gruppenperformance *Sex* aus dem Jahr 2019, die von einem kulminationslosen Performancestil geprägt ist.

Die Erfahrung von Liminalität beschreibt Fischer-Lichte geradezu als Voraussetzung dafür, dass eine beabsichtigte Wirkung, oder auch eine zu vermeidende, einsetzt, um eine Transformation der Betrachter:innen auszulösen. Diese Transformationästhetik kann sich unter bestimmten Bedingungen mehr oder weniger gut entfalten. Besonders disponiert für das transformative Potential von Riten oder auch von Objekten und Bildern ist, laut Fischer-Lichte, ein religiöser Kontext. In Folge entwickelten Klaus Krüger und Alberto Saviello eine „Ästhetik der Liminalität“, in der die Rolle der bildenden Kunst bei der Erzeugung und Bewältigung von religiösen und sozialen Schwellenerfahrungen thematisiert wird. Dabei wird sowohl die Rolle von Artefakten im Laufe von rituellen (religiösen) Handlungen selbst untersucht, als auch die Frage nach dem Potenzial von Werken der bildenden Kunst als Medium liminaler Erfahrungen an sich gestellt.<sup>17</sup> In diesem signifikanten religiösen Kontext diskutiert Steffen Zierholz die Möglichkeit einer spezifisch jesuitischen Ästhetik des Liminalen, indem er die bekannten *Geistlichen Übungen*, den spirituellen Grundtext der Jesuiten, als Anleitung wahrnimmt, sich in einen Zustand des Liminalen zu begeben, um in eine nächste Phase, jener der Transition, einzutreten, die auf eine bestimmte Erneuerung des inneren Menschen abzielt.

Nun ist solch transformatives Potential nicht nur in einem aktiven Zeit-Raum-Gefüge zu erfahren, sondern im religiösen Kontext auch in bestimmten Bilderzählungen angelegt. Die Religionsgeschichte ist übervoll mit Transformationserzählungen und besonders in der konstituierenden Phase einer Religionsgemeinschaft weit verbreitet, bis sich eine tragfähige – neue – Ordnung etablieren konnte. Besonders in frühen Phasen des Christentums sind solche Erzählungen vermehrt von Bedeutung. Tobias Frese analysiert ein viel diskutiertes Motiv aus der *Wiener Genesis*, nämlich den Jakobskampf, der durch eine schlaufenförmig angelegte Darstellung des Zugs über eine Brücke eine surreale Bilddramaturgie aufweist, welche als liminal betrachtet werden kann. Auch Flavia Hächler untersucht das spezifische Potential einer Bilderfolge, welche durch fließende Übergänge zwischen einzelnen Szenen interszenische Bezüge eines Narrativs als dynamisch-transformativen Prozess des Dargestellten beschreibt. Ihr Untersuchungsobjekt sind Darstellungen auf Cassoni, Hochzeitstruhen, aus der Frührenaissance.

Um die vielfältigen Ansätze der Überlegungen zum Thema Liminalität besser zu strukturieren, wurden an der Tagung verschiedene Diskursbereiche abgesteckt. Neben den schon skizzierten *Liminalen Räumen*, waren es die Themen um *liminale Körper* und *liminale Objekte*, wobei sich einige Überschneidungen als wesentlich herausstellten. Was die liminalen Körper betrifft, so könnte dieser Themenbereich aktueller nicht sein. *Gender- und Queer Studies* gehören seit Jahren zu den produktivsten wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskursbereichen, auch in der Kunstgeschichte. Die Gültigkeit binärer geschlechtlicher Differenzkonstrukte wird längstens kritisch betrachtet und dekonstruiert. Am Beispiel von transgeschlechtlichen

Personen kann für die Phase des Übergangs der Zwischenraum als Transit-  
raum oder eben als liminaler Raum beschrieben werden. Liminalität und  
Transdifferenz, die aus verschiedenen Diskursbereichen kommen, haben  
ein gemeinsames Interesse daran, Praktiken des Übergangs und die so-  
mit entstehenden Zwischenräume zu erforschen.<sup>18</sup> Exemplarisch in diesem  
Band ist der Beitrag von Raffaella Perna, welche die künstlerische Arbeit  
der italienischen Künstler:in und Schriftsteller:in Tomaso Binga als Arbeit  
am Liminalen beschreibt. Auch die künstlerische Transformationsarbeit am  
eigenen Körper von ORLAN, wie im Beitrag von Barbara Oetl dargelegt, sind  
in diesen Diskurs miteinzubeziehen.

Besonders innovativ generierte sich an der Tagung die Diskussion um das  
liminale Potential von bestimmten Kunstobjekten. Alice Hoppe-Harnon-  
court thematisierte die spezifischen Rezeptionsbedingungen, denen ein  
Kunstwerk in einem Museum ausgesetzt ist. In Zusammenhang mit der  
Galerie- und Rezeptionsgeschichte wird erörtert, ob die Veränderung der  
Präsentation das Kunstwerk und seinen Betrachter gleichsam in einen  
Schwellenzustand versetzen, der einen neuen Blickwinkel auf Interpretation  
oder Zuschreibung verursacht. Als bemerkenswert erwies sich ein weiterer  
liminaler Blick auf ein Objekt, in diesem Fall aus der Provenienzforschung,  
demonstriert von Andreas Liška-Birk und Theresia Hauenfels. Wechselnde  
Besitzverhältnisse von Objekten können mitunter Situationen durchlaufen,  
die man im Anschluss an Victor Turner durchaus als liminal qualifizieren  
kann. Die Ausgangsüberlegung dabei ist Turners Feststellung, dass sich im  
Schwellenzustand „das Netz der Klassifikationen, die normalerweise Zustän-  
de und Positionen im kulturellen Raum fixieren“, löst.<sup>19</sup>

Dass die suggestive Kraft des „betwixt and between“ im Übertragungsmodus  
in die Kunstgeschichte mitunter mit Fallstricken versehen ist und zu ver-  
kürzten Schlußfolgerungen verführen kann, davor warnt Christian Janecke,  
indem er eine *Limitierung des Liminalen*, bzw. eine Distanznahme aus kunst-  
wissenschaftlicher Warte diskutiert. Dabei führt eben diese Distanznahme  
zu einer verfeinerten Wahrnehmung im Umgang mit der Begrifflichkeit.

Aus welcher kunsthistorischen Perspektive auch immer man sich mit diesem  
dynamischen Denkbild der *Liminalität* auseinandersetzt, es sind Versuche,  
diverse Positionen des Dazwischens, des „nicht mehr“ und des „noch nicht“  
zu erfassen und als transformatives Potential zu qualifizieren. Ob man  
dadurch nun direkt Grundlagen für eine Transformationsästhetik schaffen  
kann, wie es Fischer-Lichte vorgeschlagen hat, sei dahingestellt aber durch-  
aus vorstellbar. Das Anliegen dieses Bandes besteht darin, die Vielfalt der  
Überlegungen durch exemplarische Studien darzulegen und den interessier-  
ten Leser:innen Einblicke in die vorhandenen Argumentationsstränge und  
die grundlegende Literatur zu vermitteln.

- 1 So zum Beispiel auch im Vienna Humanities Festival im Herbst 2022:  
The Age of Uncertainty/Zeitenwende. <https://www.humanitiesfestival.at/>  
(zuletzt aufgerufen am 6. Februar 2023).
- 2 Vgl. Bräunlein 2006, S. 92.
- 3 Van Gennep entwickelte die Theorie der Liminalität in seinem Werk *The Rites of Passage*  
im Jahr 1909, in dem er die Bedeutung von Ritualen und Zeremonien untersucht, die in  
verschiedenen Kulturen liminale Zustände begleiten und zur Bewältigung von Übergängen  
angewendet werden. Vgl. van Gennep 2005 (1 1909).
- 4 Vgl. Leggewie 2012, S. 50.
- 5 Turner führte den Begriff „Struktur“ und „Societas“ ein, um die Werte und den normativen  
Modus der sozialen Interaktion zu beschreiben und im Gegenzug dazu „Antistruktur“ und  
„Communitas“ für die Abweichung von dieser Norm, in welcher geläufige normative Werte nicht  
mehr greifen. *Communitas* ist bei Turner eine anti strukturelle Gemeinschaft im  
Übergangsmodus, „dort wo Sozialstruktur nicht ist“.
- 6 Turner 1969, S. 95: „Liminal entities are neither here nor there; they are bewixt and between the  
positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial“.
- 7 Ruthner 2019, S. 26.
- 8 Leggewie 2012. Peter J. Bräunlein beschreibt die Methode Turners, wie dieses Modell vielfach  
aufgegriffen und auf gesellschaftliche Zustände der (Spät-)Moderne übertragen werden konnte.  
Vgl. Bräunlein 2012, S. 150.
- 9 Bachmann-Medick 2007, S. 104–118, hier: S. 115–116.
- 10 Neben interdisziplinären Studiengängen, wie jenen der *border studies*, ist auf die Etablierung  
von Publikationsreihen hinzuweisen, wie zum Beispiel „Literalität und Liminalität,  
herausgegeben seit 2007 oder in der Soziologie „Contemporary Liminality“, herausgegeben seit  
2017. Siehe dazu: Henrieke Stahl in: Fechner/Stahl 2020, S. 1–28.
- 11 Kern 2004, S. 32f.
- 12 Kern 2004, S. 48.
- 13 Eine Reihe von Beiträgen in den *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*  
thematisieren höchste relevante Aspekte der genannten Konstellationen, ohne dass sie aber  
zentrale Punkte der Liminalität behandeln. Man kann natürlich diverse Tore und Portale  
kunsthistorisch analysieren, ohne diese spezifischen Momente des Übergangs von einem  
soziokulturellen Zustand oder Status zum anderen zu berücksichtigen. Siehe Baader/Wolf 2014.
- 14 Vgl. Fischer-Lichte 2017, S. 8.
- 15 Victor Turner 1977, S. 36–57.
- 16 Fischer-Lichte 2017, S. 9.
- 17 Im Oktober 2016 thematisierte eine Gruppe von Kunsthistoriker:innen im Rahmen des DFG-  
Forschungsprojektes „Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst. Komparatistische  
Perspektiven auf historische Kontexte und aktuelle Konstellationen“ an der Freien Universität  
Berlin die transformativen Möglichkeiten von Werken der bildenden Kunst. Dieses Ausloten  
von Methodik und Theorie bildet eine gewisse Grundlage für weitere Perspektiven über das  
Forschen zum Thema Liminalität in den Kunstwissenschaften. Dabei wurde auch festgehalten,  
dass es sich hierbei nur um ein transdisziplinäres, schwellen-überschreitendes Projekt handeln  
kann. Siehe Krüger/Saviello/Fischer-Lichte 2017, S. 3–5.
- 18 Lind 2022, S. 632–649.
- 19 Turner 2005, S. 95.

# Literaturverzeichnis:

Baader/Wolf 2014

Hannah Baader und Gerhard Wolf (Hrsg.): *Littoral and Liminal Spaces. The Early Modern Mediterranean and Beyond*. Florenz 2014 (Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Band LVI, Heft 1).

Bachmann-Medick 2007

Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg 2007.

Bräunlein 2006

Peter J. Bräunlein: Victor W. Turner: Rituelle Prozesse und kulturelle Transformationen. In: Stephan Moebius und Dirk Quadflieg (Hrsg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden 2011, S. 91–100.

Bräunlein 2012

Peter J. Bräunlein: Zur Aktualität von Victor W. Turner. Einleitung in sein Werk. Wiesbaden 2012.

Fechner/Stahl 2020

Matthias Fechner und Henrieke Stehl (Hrsg.): *Subjekt und Liminalität in der Gegenwartsliteratur. Schwellenzeit – Gattungstransitionen – Grenzerfahrungen*. Sergej Birjukov zum 70. Geburtstag. Berlin/Bern u.a. 2020 (Neue Lyrik. Interkulturelle und interdisziplinäre Studien, Band 8.2).

Fischer-Lichte 2004

Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004.

Fischer-Lichte 2017

Erika Fischer-Lichte: *Transformationsästhetiken: Vorüberlegungen zu einer vergleichenden Ästhetik*. In: *Kritische Berichte*, Jahrgang 45, Heft 3. (2017), S. 8–20.

Kern 2004

Margit Kern: *Performativität im Bereich von Tür und Tor. Eine Ikonologie der Bewegung*. In: Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle (Hrsg.): *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Buch zum 60. Geburtstag*. München, Berlin 2004, S. 32–48.

Krüger 2018

Klaus Krüger: *Bildpräsenz – Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität*. Göttingen 2018.

Krüger/Saviello/Fischer-Lichte 2017

Klaus Krüger, Alberto Saviello und Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): *Ästhetiken der Liminalität. Themenheft der Zeitschrift: Kritische Berichte*. Kromsdorf/Weimar 45, Heft 3 (2017).

Leggewie 2012

Claus Leggewie: Victor Turner, *The Ritual Process*. In: Claus Leggewie, Dariuš Zifonun u.a.: *Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften*. Bielefeld 2012 (Edition Kulturwissenschaft Band 17), S.50–52.

Lind 2022

Miriam Lind: *Liminalität, Transdifferenz und Geschlecht: Sprachliche Praktiken jenseits von Zweigeschlechtlichkeit*. In: *LiLi, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 52, November 2022, S. 631–649.

Ruthner 2019

Clemens Ruthner: *Grenzwertig im Dazwischen. Liminalität als DenkRaum*. In: *Ars & Humanitas*. Bd. 13 Nr. 2. Ljubljana 2019, S. 26–39.

Turner 1964

Victor W. Turner: *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*. In: Melford E. Spiro (Hrsg.): *Symposium on New Approaches to the Study of Religion. Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Association*. Seattle 1964, S. 4–20.

Turner 1969

Victor W. Turner: *The Ritual Process: Structure and Antistructure*. New York 1969.

Turner 1977

Victor Turner: *Variations on a Theme of Liminality*. In: Sally F. Moore und Barbara Myerhoff (Hrsg.): *Secular Rites*. Assen 1977, S. 36–57.

Turner 1998

Victor W. Turner: *Liminalität und Communitas*. In: Andréa Bellinger und David J. Krieger (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Opladen 1998, S. 251–262.

Turner 2005

Victor W. Turner: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. (The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. New York 1969)*. Aus dem Engl. Mit einem Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt am Main 2005.

van Gennep 2005

Arnold van Gennep: *Übergangsriten. (Les rites de passage. 1909)*. Aus dem Französischen übersetzt von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff, mit einem Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt am Main 2005.

## **Autorin:**

Elisabeth Priedl ist seit Oktober 2011 Senior Scientist am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften der Akademie der bildenden Künste Wien. Seit einem Dissertationsstipendium an der Bibliotheca Hertziana in Rom stehen Themen um die Repräsentation von Weiblichkeit in diversen frühneuzeitlichen Kontexten im Mittelpunkt ihrer Forschung und Lehre. Publikationen zum weiblichen Martyrium und zu Gender- und Queer Studies in der Frühen Neuzeit folgten. 2017 wurde sie in den Vorstand des VöKK (Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker) gewählt, von 2019 bis 2021 war sie gemeinsam mit Daniela Hahn Vorstandsvorsitzende des Verbandes.

<https://www.akbild.ac.at/de/universitaet/mitarbeiterinnen/964CA3C8FF6715EA>

# Liminale Bilddramaturgie. Der Jakobszug in der *Wiener Genesis*



Abb. 1  
Wiener Genesis, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. theol. graec. 31, fol. 30v–31r, Faksimile (Bild: Nach der Faksimile-Edition des Quaternio Verlags Luzern / [www.quaternio.ch](http://www.quaternio.ch))

Neben der *Cotton-Genesis* zählt die in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrte *Wiener Genesis*<sup>1</sup> (Abb. 1) aus dem 6. Jahrhundert zu den ältesten illuminierten Bibelhandschriften überhaupt und zog entsprechend früh das Interesse der Forschung auf sich. Dabei provozierten die lebendigen, szenenreichen Miniaturen seit dem 19. Jahrhundert sehr unterschiedliche Reaktionen und forderten das kunsthistorische Urteil immer wieder heraus. Zu einiger Berühmtheit gelangte insbesondere die schlaufenförmig angelegte Darstellung des Jakobszugs mit einer geradezu surreal anmutenden Brücke (Abb. 2, 3).



Abb. 2  
Wiener Genesis, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. theol. graec. 31, fol. 12r (Bild: Die Wiener Genesis. Vollständiges Faksimile des Codex theol.gr. 31 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Frankfurt am Main 1980)



Abb. 3  
Detail aus Abb. 2:  
Der Jakobszug

In seinem 1842 veröffentlichten, viel gelesenen *Handbuch der Kunstgeschichte* wertete Franz Kugler die Bilder in der *Wiener Genesis* noch lediglich als Zeugnis einer „verdorbenen Antike“<sup>2</sup>. Den ästhetischen Eigenwert der Bilderzählung betonte dagegen erstmals Franz Wickhoff anlässlich der im Jahr 1895 erfolgten Faksimilierung der Handschrift.<sup>3</sup> Die auf den ersten Blick verwirrende Fülle an Figuren deutete Wickhoff im Sinne eines „kontinuierlichen“ Darstellungsstils: „[...] wie der Text strömt, begleiten ihn, sanft gleitend und ununterbrochen, gleichwie die Uferlandschaften bei einer Wasserfahrt an dem Auge vorbeiziehen, die jeweiligen Helden der Erzählung in kontinuierlich sich aneinanderreihenden Zuständen“<sup>4</sup>.

Wickhoffs Darstellung sollte sich für die weitere Deutung der Handschrift als äußerst folgenreich erweisen. Auch wenn die Vorstellung einer fließenden Bildbewegung später – insbesondere durch Kurt Weitzmann<sup>5</sup> – revidiert wurde, interessierte in der kunsthistorischen Beschäftigung mit der Handschrift weiterhin vor allem das Darstellungsproblem der Zeit. So widmete Karl Clausberg noch 1984 diesem Problem eine kleine Monographie mit dem Titel *Die Wiener Genesis. Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte*.<sup>6</sup> Am Beispiel der Miniatur des Jakobszuges zeigte er die zeitliche Komplexität und Widersprüchlichkeit der Bildauffassung auf und betonte die „[...] durchgehend irrealen Strukturierung der Bilderzählung, die imaginäre Vor- und Rückblicke, mimisch-gestische Querverweise und sogar zeitlich umgekehrte Bewegungsabläufe einspannt“<sup>7</sup>. Nachdrücklich kritisierte Clausberg die säuberliche Trennung der Szenen, wie sie in den von Hans Gerstinger und Otto Mazal besorgten Faksimile-Kommentaren der Jahre 1931 und 1980 vorgenommen wurden.<sup>8</sup> Die Komplexität und Dynamik der Miniatur, so Clausberg, dürften nicht durch eine ikonographische „Bildzerlegung“<sup>9</sup> zerstört werden. Vielmehr sollten die „irrealen“ Binnenrelationen im Bild ernst genommen und im Sinne der „in Präfiguration (Vorbildern) und Prophezeiungen ‚denkenden‘ Bilderzählformen der Spätantike“<sup>10</sup> verstanden werden.

Eine erweiterte und neue Lesart im Sinne des *Spatial Turn* bot im Jahr 2010 Steffen Bogen an, indem er erstmals die räumliche Komponente des Bildes stärker in den Fokus der Überlegungen rückte.<sup>11</sup> So gehe es in der Bilderzäh-

lung weniger um eine zeitliche Sukzession von Szenen, als um eine kreative Verhandlung von Orten und Räumen.<sup>12</sup> Die Darstellung des Jakobszugs lasse sich mit spätantiken Itineraren beziehungsweise „Wegkarten“ vergleichen, wobei der merkwürdig unbestimmt erscheinende Raum der Miniatur bei näherem Hinsehen als dynamischer Handlungsraum des Jakob zu verstehen sei. Nicht zuletzt verwies Steffen Bogen darauf, dass in der Miniatur das „Passieren von Grenzen“<sup>13</sup> eine Rolle spiele, auch wenn nicht das Überschreiten des Flusses, sondern der Jakobskampf das „narrative Zentrum“<sup>14</sup> des Bildes darstelle.

Im Folgenden soll dafür plädiert werden, die Bedeutung der Grenze – das Moment des Liminalen – für die Jakobsminiatur noch höher zu veranschlagen und als konstitutiv für die gesamte Bildstruktur anzusehen. Es wird zu zeigen sein, dass die Miniatur weder ein ungegliedertes Bildkontinuum darstellt, noch willkürlich in motivische Einzelteile zerlegt werden sollte, sondern eine logische Struktur aufweist, in der dem Moment des ‚Irrealen‘ sein genauer Platz zukommt.

Die Miniatur befindet sich auf fol. 12r der heutigen Zählung.<sup>15</sup> In zwei Bildregistern werden hier die Begebenheiten vor Augen geführt, von denen im 32. Kapitel der Genesis die Rede ist. Zu sehen ist, wie Jakob mit seiner Familie einen Fluss überquert und anschließend mit einem Unbekannten zu kämpfen hat (Gen 32, 24–28) – eine äußerst rätselhafte Episode, deren Interpretation jüdische und christliche Schriftgelehrte seit jeher vor Schwierigkeiten gestellt hat. Dabei ist die Rahmenhandlung schnell erzählt: Jakob, der Stammvater Israels, hat in der Jugend seinen älteren Bruder Esau um das Erstgeburtsrecht betrogen und muss in die Fremde fliehen (Gen 25–28). Nach mehreren Jahren des Exils kehrt er, inzwischen wohlhabend und kinderreich, mit seiner Sippe in seine Heimat zurück, ohne zu wissen, ob sein Bruder Esau noch nach Rache sinnt oder, wie er hofft, versöhnlich gestimmt ist. Kurz vor der Begegnung mit Esau, der ihm schon mit 400 Mann entgegenreitet, muss er nachts den Fluss Jabbok überqueren. Voller Furcht und Ungewissheit bringt Jakob seine Familie und seine gesamte Habe durch eine Furt hinüber ans andere Ufer. In dieser angespannten Situation kämpft Jakob bis „zum Anbruch der Morgenröte“ mit einem fremden „Menschen“ (*anthropos*). In der Handschrift wird die Erzählung durch eine vielfigurige Miniatur anschaulich vor Augen geführt: Die wesentlichen Momente und die wichtigsten Protagonisten der Geschichte – insbesondere die vierfach auftretende Figur des Jakob in hellbrauner Tunika – sind auf den ersten Blick problemlos zu erkennen. Leicht nachvollziehbar folgt die bildliche Narration in der oberen Bildzone zunächst der Leserichtung von links nach rechts, um dann, eingeleitet durch den halbkreisförmigen Brückenbogen, in die Gegenrichtung zu schwenken.

Ist die Abfolge der Bilder an sich einfach verständlich, bereitet die spezifische Binnenordnung der Miniatur doch seit jeher einige Schwierigkeiten, da offensichtlich auf zwei Bildstreifen verschiedene Momente simultan vor Augen geführt werden, zeitliche Überlappungen zu beobachten sind und auch die Raumstruktur alles andere als klar erscheint. Die einzelnen Episoden der

Erzählung, der Aufbruch der Sippe, die Überquerung des Jabbok, der Kampf und die finale Namensänderung Jakobs, sind kompositorisch nicht klar voneinander getrennt, sondern scheinen fließend ineinander überzugehen (Wickhoff) bzw. unauflösbar miteinander verschränkt zu sein (Clausberg). Von daher verwundert es nicht, dass in der kunsthistorischen Literatur bereits zur Anzahl der Szeneneinheiten unterschiedliche Angaben zu finden sind. So ist bei Reinhild Stephan-Maaser von drei,<sup>16</sup> bei Hans Gerstinger von vier<sup>17</sup> und bei Otto Mazal sogar von fünf Szenen die Rede.<sup>18</sup>

Im Kommentar der jüngsten, im Jahr 2019 besorgten Faksimile-Ausgabe wird von Barbara Zimmermann wieder eine vierteilige Szenentrennung vertreten.<sup>19</sup> Tatsächlich leuchtet diese Lesart ein, da sie auf einfache Weise die erzählerischen Hauptepisoden hervorhebt und auch die spezifischen Darstellungskonventionen in der *Wiener Genesis* berücksichtigt (Abb. 4). Demzufolge umspannt die erste Szene den Aufbruch der Jakob-Sippe samt Zug über die Brücke (1). Die große Jakob-Figur am unteren Brückenfuß steht für das im Bibeltext (Gen 32, 25) explizit genannte Zurückbleiben des Jakob in Isolation (2). Danach folgt der Jakob-Kampf (3) und die Segnung des Patriarchen samt Weiterzug der Familie (4).



Abb. 4  
Detail aus  
Abb. 2 mit Sze-  
nentrennung nach  
H. Gerstinger und  
B. Zimmermann  
(Visualisierung:  
T. Frese)

Auch wenn für diese Einteilung gute Gründe sprechen, so sollten die szenischen Zäsuren nicht als Trennmarker, sondern als durchlässige Binnengrenzen verstanden werden.<sup>20</sup> Dies wird insbesondere in der dichten Bildfolge des unteren Registers ersichtlich: So scheint der „alleine zurückbleibende“ Jakob am Brückenfuß gestisch bereits auf den bevorstehenden Jakobskampf zu deuten und sich körpersprachlich auf diesen zu beziehen.<sup>21</sup> Der Jakobskampf wiederum wird bildlich derart eng mit der folgenden Segnung verbunden, dass hier gerade der Umschlag von einem szenischen Moment zum anderen das Entscheidende zu sein scheint.

An einer anderen Stelle berücksichtigt die genannte Szenentrennung wiederum eine bildimmanente Zäsur zu wenig: So ist im oberen Bildstreifen

auffällig, wie die Jakobsfigur direkt vor der Brücke in einer Art Kontrapost innezuhalten scheint und welch große Lücke zwischen dieser Figur und der bereits auf der Brücke reitenden Frau klafft. So verwundert es nicht, dass Otto Mazal schon an dieser Stelle den alleine zurück bleibenden Jakob vermutete,<sup>22</sup> während Barbara Zimmermann wiederum den Augenblick erkannte, in welchem Jakob die Brücke betritt.<sup>23</sup> Wie man diese Stelle auch immer genau deuten mag: Ohne Zweifel wurde hier vom Miniaturisten ein kritischer Grenzmoment markiert, der in der genannten Szeneneinteilung jedoch wenig Berücksichtigung findet.



Abb. 5  
Detail aus Abb. 2:  
Der Zug über die  
Brücke

Zudem ist Karl Clausberg nach wie vor zuzustimmen, dass die ikonographische Praxis der „Bildzerlegung“ tendenziell Gefahr läuft, die spezifische Dynamik und Unruhe des Bildes stillzustellen und analytisch gleichsam ‚einzuhegen‘. So lässt sich etwa an einigen Figuren in der Miniatur beobachten, dass sie über den Rand der Bildgrenzen hinausdeuten oder -blicken. Auffällig ist in dieser Hinsicht insbesondere eine männliche Figur auf der Brücke, die innehält und – am Scheitel der Brückenbiegung – sich über das Geländer beugt (Abb. 5). Überhaupt herrscht insbesondere auf diesem Bauwerk eine große bildimmanente Unruhe. Es ist, als wären die Figuren, deren Blicke „in alle Richtungen schweifen“<sup>24</sup>, an dieser Stelle auf der Suche nach ihrem Weg – als hätten sie gleichsam Probleme mit ihrer Orientierung.<sup>25</sup> Zu dieser

Unruhe trägt vor allem das Motiv der merkwürdig gekrümmten Brücke bei. Anders als in der kunsthistorischen Literatur zu lesen,<sup>26</sup> stellt diese meines Erachtens keine willkürliche Erfindung des Malers dar, sondern bezieht sich durchaus auf den Wortlaut der griechischen Textvorlage. Hier heißt es, dass Jakobs Sippe die „Furt des Jabbok durchschritt“ (διέβη τὴν διάβασιν τοῦ Ιαβὼκ, Gen 32, 23). Hierbei muss beachtet werden, dass das griechische Wort διάβασις nicht nur „Furt“, sondern eben auch „Brücke“ (eigentlich: γέφυρα) bedeuten kann. Diese sprachliche Doppelbedeutung hat der Maler offenbar berücksichtigt: Die Brücke, die in ihrem hohen Schwung eine große räumliche Wirkung entfaltet, erweckt durch die grau-rosa gesprenkelten Bogenstellungen und Pfosten zunächst einen massiven, steinernen Eindruck. Irritierenderweise ist der innere Weg der Brücke jedoch in Blau gehalten und weist damit exakt dieselbe Farbigkeit auf wie der Fluss darunter. Auf scheinbar widersinnige, zumindest unnatürliche Weise waten die Personen *durch* die Furt, obwohl sie sich *auf* einer Brücke befinden. Die „Seltsamkeit“<sup>27</sup> der Brücke resultiert somit nicht nur aus ihrer Biegung, sondern auch aus der im Wort διάβασις angelegten Doppeldeutigkeit, die den Miniaturisten offensichtlich inspirierte, eine derart originelle, hybride Bildform zu entwickeln. Welcher Sinn aber kommt dieser unruhigen Bilderzählung mit ihren irrealen, ja fast surreal anmutenden Momenten zu? Meine These ist, dass die signifikante Unruhe im Bild etwas mit dem liminalen Charakter der Erzählung zu tun hat. „Liminal“ ist die Episode im 32. Genesis-Kapitel dabei in dreifacher Hinsicht:

Erstens im wörtlichen Sinne, geht es doch bei dieser Geschichte um das Überschreiten eines Flusses und damit einer Naturgrenze. Die seltsam gebogene Brücke der Miniatur ist Symbol eines potentiell gefährvollen Übergangs, schließlich war in der Vormoderne alleine schon das Durchschreiten eines Flusses mit großen Risiken verbunden. Der Übertritt der Naturgrenze stellt im Falle der Jakobsgeschichte auch den Übertritt einer Stammesgrenze dar. Schließlich geht es im 32. Kapitel der Genesis darum, dass Jakob mit der Flussüberquerung das Territorium wechselt, genauer Kanaan, das gelobte Land, seine alte Heimat und das Territorium seines Bruders betritt. Ethnologisch gedacht gehört der unbekannte Mann, der Jakob herausfordert, zur Klasse der „Wächtergottheiten“ bzw. „Grenzgottheiten“.<sup>28</sup> Das Überschreiten des Jabbok ist in diesem Sinne ein Sakrileg, das Konsequenzen nach sich zieht. Zweitens ist diese Jakob-Episode auch in diesem Sinne „liminal“ zu nennen, als sie von einer existentiellen Krisensituation des Patriarchen berichtet – von einem Entscheidungskampf, bei dem es im wahrsten Sinne um alles geht. Die Pointe der Geschichte zielt auf eine Wandlung ab: Jakob wird schließlich nicht nur zum Ringkampf herausgefordert, sondern auch gesegnet. Mehr noch: Vom Unbekannten erhält er einen neuen Namen. Aus Jakob wird „Israel“, der Stammvater.

Segnung und Namengebung verweisen drittens auf den rituellen Charakter dieses Wandlungsvorgangs. Diese Feststellung ist insofern von großer Bedeutung, als das wissenschaftliche Konzept der „Liminalität“ bekanntlich eigens für die strukturelle Klassifizierung von Riten, nämlich den sogenannten

*rites de passage* („Übergangsriten“) entwickelt wurde.<sup>29</sup> Diese Feststellung ist aber auch insofern von Wichtigkeit, als die vorliegende Miniatur, wie zu zeigen sein wird, gerade in ihrer Betonung des Rituellen über den Wortlaut der biblischen Erzählung hinausweist.



Abb. 6  
Detail aus Abb. 2:  
Jakobs Kampf und  
Namensgebung

Die Szene des Ringkampfes, fraglos der narrative Höhepunkt der Erzählung und zugleich das spektakulärste Motiv auf fol. 12r, zeugt von starker Bewegung und größter körperlicher Dynamik (Abb. 6): In energischem Ausfallschritt und mit wehenden Gewändern sind die beiden Gegner aufeinander zugestürzt und haben sich an den Schultern gepackt. Der fremde Mann hat den scheinbar ‚entscheidenden‘ Schlag gegen Jakob bereits ausgeführt: deutlich erkennbar berührt er die Hüftregion seines Gegners mit der rechten Hand. Diese wiederum wird fest von Jakob umklammert; ohne Zweifel eine literale Umsetzung des sich noch während des Kampfes entwickelnden Dialogs („Und er sagte zu ihm: Entlasse mich, denn der Morgen ist heraufgezogen. Der aber sagte: Keineswegs entlasse ich dich, wenn du mich nicht segnest!“ Gen 32, 26). Links daneben nun ist das Ende des Kampfes zu erkennen – allerdings noch nicht die finale Segnung, sondern das Ändern des Jakob-Namens („Er aber sagte zu ihm: Du wirst nicht mehr Jakob genannt werden, sondern Israel wird dein Name sein“, Gen 32, 28). Der unbekannte „Mensch“ steht nun in aufrechter Haltung direkt hinter seinem kämpfenden ‚Doppelgänger‘ und ist mit diesem durch einen gemeinsamen Fußpunkt verbunden, wodurch ein eigentümlicher Kippeffekt entsteht. Der plötzliche Umschlag von dramatischer Bewegung in statische Ruhe wird in dieser Doppelfigur besonders augenfällig. Dieser Umschlag ist zudem mit einem Positionswechsel der Protagonisten verbunden: Der sich tief verbeugende Jakob ist nun linkerhand zu sehen; der sich als Gottesmann erweisende Unbekannte findet sich entsprechend rechts wieder. Dieser hat seine Hand, mit der er zuvor Jakob noch an der Hüfte verletzt hatte, nun in einer Art Segensgestus<sup>30</sup> auf

dessen Haupt gelegt. Auf höchst eindrückliche Weise weicht die Dramatik des Kampfes der Ruhe der göttlichen Zuwendung. Dieser plötzliche Umschlag veranschaulicht aber, wie bereits erwähnt, auch eine heilsgeschichtlich bedeutsame Wandlung: Aus Jakob wird Israel, aus dem Kämpfer wird ein Auserwählter; aus Jakob dem Betrüger, der seinen Bruder um das Erstgeburtsrecht geprellt hatte, wird ein „Fürst“, ein von Gott Gesegneter.<sup>31</sup>



**Abb. 7**  
Sog. Silberpatene von ‚Riha‘ (tatsächlich aus Stûma), Apostelkommunion, um 577, Washington, Dumbarton Oaks Collection (Foto: Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington, DC.)

Von größter Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, dass frühchristliche Autoren den sakramentalen Charakter dieser Ereignisse betonten. So interpretierte Prokop von Gaza die Überschreitung des Flusses als Präfiguration der Taufe.<sup>32</sup> Ambrosius wiederum verstand den Jakob-Kampf als Präfiguration der Passion Christi und die dort erfolgte Hüftberührung als Hinweis auf das letzte Abendmahl.<sup>33</sup> Nahezu alle frühchristlichen Theologen des Ostens waren sich aber darin einig, dass sich im Jakob-Kampf nicht eine feindliche dämonische Macht, sondern Gott selbst gezeigt hatte, genauer, dass Jakob gewürdigt wurde, den menschengewordenen Logos, den präexistenten Christus, zu berühren.<sup>34</sup> Es ist mehr als wahrscheinlich, dass der Maler diese christologische, quasi-sakramentale Bedeutung dieser Episode kannte und in seiner originellen Bilderfindung berücksichtigte. So erinnert die doppelte Gestalt des weiß gekleideten Gottesmannes strukturell an Bildformulare eucharistischer Patenen. In besonderer Weise bietet sich hier der Vergleich mit einer vergoldeten Silberschale aus dem 6. Jahrhundert an, die – wie die *Wiener Genesis* – in Syrien, vielleicht in Antiochia, hergestellt wurde und in der

Dumbarton Oaks Collection, Washington, aufbewahrt wird (Abb. 7).<sup>35</sup> Im Inneren der Patene ist das Bild der sogenannten Apostelkommunion zu erkennen – eine eigentümliche Darstellung des letzten Abendmahls in liturgischer Umformung: Christus, ausgezeichnet mit Kreuznimbus, wird hier als der himmlische Hohepriester in Szene gesetzt, der, hinter einer altarähnlichen Mensa stehend, seinen sich von beiden Seiten nähernden Jüngern Brot und Wein darreicht. Christus selbst wird hier gleich zweimal und dies in nahezu spiegelbildlicher Entsprechung vorgestellt: Einmal rechts, das Brot austeilend und das zweite Mal links, den Kelch mit Wein vorstreckend.

Nun geht man sicherlich zu weit, die Miniatur in der *Wiener Genesis* umstandslos im Sinne der doppelten Apostelkommunion zu deuten, zumal doch eindeutige ikonographische Hinweise auf Eucharistie, Kommunion und Liturgie offensichtlich fehlen. Dennoch liegt es nahe, die Miniatur insgesamt als eine Art „Mysterienbild“ zu verstehen – nicht nur, weil der Jakobskampf in der frühchristlichen Theologie tatsächlich als „Mysterium“ (μυστήριον)<sup>36</sup> bezeichnet und mit Abendmahl und Taufe in Verbindung gebracht wurde, sondern auch, weil die Gliederung des Bildes signifikante Strukturanalogien zu den christlichen „Wandlungsmysterien“ aufweist, wie sie vom Ethnologen Arnold van Gennep vor mehr als 100 Jahren beschrieben wurden:<sup>37</sup> So verwies van Gennep etwa auf die konstitutive Dreiteiligkeit der christlichen Sakramente, insbesondere der Taufe.<sup>38</sup> Wie alle Übergangsriten, so begann auch die Zeremonie der Taufe im frühen Mittelalter mit einer Trennungsphase (*rites de séparation*): Der Initiand wurde aus der Gruppe der Katechumenen ausgegliedert und durch Exorzismen von der profanen Welt gelöst. Dann folgte eine Schwellenphase (*rites de marge*) in der dem Initianden schrittweise „die Ohren [...] geöffnet“<sup>39</sup> wurden, wobei der körperliche Kontakt mit dem Priester und die Salbung mit Öl die Höhepunkte bildeten. Diese liminale Phase markierte einen prekären Zwischenzustand, der – wie später Victor Turner hervorgehoben hat – grundsätzlich von Unbestimmtheit und Ambiguität geprägt ist:<sup>40</sup> Der Kontakt mit dem Göttlichen ist stets gefährvoll und heilbringend zugleich. Zuletzt folgt die Integrationsphase mit seinen Angliederungsriten (*rites d'agrégation*). Nun wurde der Initiand durch das Eintauchen ins geweihte Wasser endgültig zum Neophyten. Mit neuer Kleidung und mit dem Kreuzzeichen markiert, wurde er wieder in die Gemeinschaft aufgenommen.<sup>41</sup>

Auch wenn liturgiewissenschaftlich nicht völlig klar ist, wann genau sich der christliche Taufritus in der von van Gennep skizzierten Abfolge etabliert hat und die Taufriten des Ostens ihre Eigenheiten aufweisen,<sup>42</sup> so lassen sich doch sowohl strukturelle als auch inhaltliche Analogien zwischen diesem sakramentalen *rite de passage* und dem spätantiken Bild benennen. So erscheint es keineswegs abwegig, die Jakobsminiatur im Sinne eines Übergangsritus zu beschreiben und – alternativ zur herkömmlichen Szenentrennung – in drei dramaturgische Phasen zu gliedern (Abb. 8): So betrachtet ist im obersten Register der Miniatur die Trennung der Gruppe das entscheidende Merkmal. Der Zug wird in seinem Verbund auseinandergerissen; Jakob bleibt am Brückenfuß alleine zurück. Die große Leerstelle zwischen ihm

und der Frau auf dem Esel vor ihm markiert das Ende dieses Trennungsprozesses. Der folgende Abschnitt zeigt die „Schwellenphase“; sie umfasst das Überschreiten des Jabbok und den Kampf am Ufer. Die bildlogischen Verwirrungen und Verdrehungen kennzeichnen den unsicheren Status dieser liminalen Situation. Unruhe, Unbestimmtheit und Ambiguität sind die charakteristischen Merkmale dieses Zwischenzustands. Dabei wird die gewalttätige Konfrontation mit dem Gottesmann als unmittelbare Konsequenz des Grenzkontakts vorgestellt. Mit der Namensgebung<sup>43</sup> wird die letzte Phase, diejenige der Angliederung beziehungsweise Integration, eröffnet. Das entscheidende Merkmal dieser Periode ist das Annehmen einer neuen Identität. Aus Jakob wird Israel – ein Name, der auf den Patriarchen selbst als auch auf den gesamten Stamm übergeht. Die dichte Geschlossenheit der Gemeinschaft sowie die Ruhe und Einheitlichkeit der Marschrichtung veranschaulichen den erfolgreich vollzogenen Akt der Angliederung.



Abb. 8  
Detail aus Abb. 2  
mit Dreiphasen-Schema des Autors (Visualisierung: T. Frese)

Dieses Dreiphasenschema bietet sich als heuristisches Beschreibungsmodell insofern an, als es – im Gegensatz zur traditionellen Bildanalyse in der Tradition Weitzmanns – gerade nicht die Komplexität der Bildstruktur zerstört, sondern die einzelnen Bildphasen in ihrer spezifischen Interdependenz untersucht und als Teile einer dynamischen Sequenz begreift. Zugleich eignet sich dieses Modell in besonderer Weise, das quasi-sakramentale und liminale Potential der Miniatur zu erfassen. Dabei soll nicht vergessen werden, welche wichtige Rolle die Inversion, die Umkehrung, als Strukturmerkmal der gesamten Bildsequenz spielt. Schließlich lenkt die „seltsamste Brücke der Antike“<sup>44</sup> den Jakobszug nicht nur in das darunterliegende Register, sondern in einer Spitzkehre auch in die Gegenrichtung. Diese über zwei Bildregister in Szene gesetzte Kehre veranschaulicht aber auf eindringliche Weise das Moment der Wandlung: Aus der zersprengten Gruppe der Jakobssippe (oben) wird eine geschlossene Formation (unten); aus dem zögernden, ängstlich

suchenden Jakob wird der fromme Patriarch Israel. Die Liminalität der Miniatur erweist sich somit, ganz in diesem Sinne der heilsgeschichtlichen Logik, als transitorischer Zustand, der letztlich überwunden werden muss und überwunden wird, löst sich die bildimmanente Unruhe doch letztlich in positiver Finalität auf.

- 1 Wien, ÖNB, Cod. Vindob. theol. graec. 31. Paläographisch, epigraphisch und stilistisch lässt sich der Codex in den syrisch-antiochenischen Raum verorten; über Auftraggeber, Funktion und Nutzen dieser Bilderbibel ist jedoch nichts bekannt. Bereits die Materialität der Handschrift bezeugt allerdings den Luxuscharakter dieses Werkes: Sämtliche Seiten wurden aus hochwertigem Kalbspergament gefertigt und in Purpurfarbe getränkt. Danach wurde der Genesistext nach der griechischen Septuaginta einspaltig mit Silbertinte in einer repräsentativen Unziale (sog. Bibelmajuskel) aufgetragen. Zur Handschrift und dem Bildprogramm ausführlich Zimmermann 2003.
- 2 Kugler 1842, S. 388.
- 3 Siehe Wickhoff/von Hartel 1895. Der Kommentar wurde im Jahr 1912 als eigenständiges Buch publiziert, im Folgenden wird aus dieser Ausgabe zitiert, siehe Wickhoff 1912. Die jüngste Faksimile-Ausgabe samt Kommentarband wurde im Jahr 2019 besorgt. Vgl. Gastgeber/Hofmann/Zimmermann 2019.
- 4 Wickhoff 1912, S. 9f.
- 5 Vgl. Weitzmann 1970, S. 89–93.
- 6 Publiziert in der Reihe *Kunststück* des Rowohlt-Verlags. Clausberg 1984.
- 7 Clausberg 1984, S. 21.
- 8 Clausberg 1984, S. 11–21 und S. 62–70. Vgl. Gerstinger 1931, Mazal 1980.
- 9 Clausberg 1984, S. 62.
- 10 Clausberg 1984, S. 76.
- 11 Vgl. Bogen 2010.
- 12 Vgl. Bogen 2010, S. 141–144.
- 13 Bogen 2010, S. 144.
- 14 Ebda.
- 15 Die Handschrift ist heute mit 24 Blättern (25 x 30 cm) und insgesamt 48 Vollminiaturen nur fragmentarisch und in Einzelblättern überliefert. Mit einem rekonstruierten Umfang von zwölf Quaternionen war sie ursprünglich etwa viermal so groß und beinhaltete den Text des ersten Mose-Buches von der Erschaffung der Welt bis zum Tod Jakobs, siehe Zimmermann 2003, Mazal 1980 und Gastgeber/Hofmann/Zimmermann 2019.
- 16 Vgl. Stephan-Maaser 2007, S. 296. Diese Dreiteilung wird hier weder näher erläutert, noch begründet.
- 17 Vgl. Gerstinger 1931, S. 94.
- 18 Vgl. Mazal 1980, S. 116.
- 19 Vgl. Gastgeber/Zimmermann 2019, S. 108. Ausführlicher: Zimmermann 2003, S. 129–133.
- 20 So verweist auch Barbara Zimmermann – ganz im Sinne Wickhoffs – darauf, dass es sich bei der Darstellung um einen „kontinuierenden Erzählfluss“ handle. Zimmermann 2003, S. 132.
- 21 Vgl. Clausberg 1984, S. 19.
- 22 Vgl. Mazal 1980, S. 145f. Diese Lesart ist insofern berechtigt, als auch im Bibeltext unklar ist, wo genau Jakob zurückblieb. Vgl. Bogen 2010, S. 144. Hinzu kommt, dass sich die beiden Jakobsfiguren an den Brückenenden in Haltung, Pose und Gestik in nahezu identischer Weise entsprechen. Auch am unteren Brückenfuß sieht man den Patriarchen im Kontrapost, in leichter Körperbiegung und mit angehobenem Arm – diesmal jedoch aus anderer Perspektive, von der rechten Seite aus.
- 23 „Jakob betritt in der Bildmitte gerade die Brücke und weist mit der Rechten vor sich“. Zimmermann 2003, S. 130. Wortgleich im neuesten Faksimile-Kommentar, siehe Gastgeber/Zimmermann 2019, S. 108.
- 24 Clausberg 1984, S. 17.
- 25 Diesen Hinweis verdanke ich Patricia Gorczak.
- 26 Vgl. etwa Mazal 1980, S. 145f.; Zimmermann 2003, S. 133.
- 27 Laut Clausberg die „seltsamste Brücke der Antike“, siehe Clausberg 1984, S. 11.
- 28 Vgl. van Gennep 2005, S. 26.
- 29 Van Gennep 2005 (erstmal publ. 1909); Turner 1964 und 2005 (erstmal publ. 1969).

- 30 Dies hat wohl zur früheren Interpretation der Darstellung als Segnung Jakobs geführt, siehe Gerstinger 1931, S. 94. Im Text auf fol. 12r ist allerdings von einem Segen noch nicht die Rede. Dieser wird explizit erst auf der Rückseite in Bild und Text vorgestellt. Allerdings ist auffällig, dass die Bildformeln von Namensgebung und Segnung sich nahezu entsprechen, siehe hierzu Stephan-Maaser 2007, S. 297.
- 31 So die etymologisch inspirierte Interpretation durch Hieronymus, siehe Dobbert-Dunker 2006, S. 241.
- 32 Prokopios von Gaza. Ed. Metzler 2016, S. 379 und S. 356.
- 33 Ambrosius, *Explanatio psalmodum XII*, Ps. 43, 17. CSEL LXIV 1999, S. 274.
- 34 Ausführlich zur Textexegese Butterweck 1981 und Dobbert-Dunker 2006. Die christologische Lesart wird am stärksten von Clemens von Alexandria vertreten, siehe Dobbert-Dunker 2006, S. 348f.; Butterweck 1981, S. 177f.
- 35 Washington, Dumbarton Oaks Collection, Nr. 24.5. Angeblich aus Riha; tatsächlich 1908 im benachbarten Stüma gefunden. Um 577 (die Datierung kann durch die Silberstempel Justinus II. wahrscheinlich gemacht werden), siehe Frese 2013, S. 63–65.
- 36 Vgl. Iustinus Martyr: *Dialogus cum Tryphone*. Kap. 125, 3–5. Ed. Marcovich 1997, S. 286f. Vgl. allgemein Neunheuser: Art. *Mysterium*. In: *LThK* (2. Aufl.), Bd. 7, Sp. 727–731.
- 37 Vgl. van Gennepe 1909/2005. Zur Übertragung des Liminalitäts-Konzepts auf mittelalterliche Kirchenräume, deren Rituale und Bilder siehe Doležalová /Foletti 2019.
- 38 Vgl. van Gennepe 2005, S. 94–96.
- 39 Van Gennepe 2005, S. 95.
- 40 Vgl. Turner 1964 und 2005, S. 94f. Hinsichtlich des Gruppenzusammenhangs ist die vorübergehende Auflösung von Hierarchien bedeutsam, siehe Turner 2005, S. 97.
- 41 Vgl. van Gennepe 2005, S. 95f.
- 42 Vgl. hierzu Martimort 1963, S. 82–84; Doležalová/Foletti 2019, S. 14–18. Grundsätzlich sind die Taufritualien des Ostens mit denjenigen des Westens vergleichbar. So war der „Aufbau des Katechumenats im allgemeinen derselbe“, siehe Martimort 1963, S. 83. Im spätantiken Gallien war die Taufvorbereitung insgesamt ein sehr langer Prozess. Das Katechumenat dauerte mehrere Jahre. Allein in den letzten 40 Tagen vor der eigentlichen Taufe erfolgten drei Untersuchungen (sog. Skrutinien) auf Lebensführung und Glaubensannahme, siehe Angenendt 1995, S. 90.
- 43 Innerhalb des syrischen Taufrituals der Spätantike ist die „Namenseinschreibung“ ein wichtiger Bestandteil der Zeremonie, siehe Martimort 1963, S. 83.
- 44 Clausberg 1984, S. 11.

## Literaturverzeichnis:

Angenendt 1995

Arnold Angenendt: *Das Frühmittelalter. Die abendländische Christenheit von 400 bis 900*. Zweite, durchgesehene Auflage, Stuttgart/Berlin/Köln 1995.

Bogen 2010

Steffen Bogen: *Itinerarprinzip und Ortsreferenz. Bilderzählungen im sakralen Kontext (Wiener Genesis und Reichenau Oberzell)*. In: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin 2010, S. 135–160.

Butterweck 1981

Annelise Butterweck: *Jakobs Ringkampf am Jabbok: Gen. 32,4 ff. in der jüdischen Tradition bis zum Frühmittelalter*. Bern/Frankfurt am Main 1981 (*Judentum und Umwelt* 3).

Clausberg 1984

Karl Clausberg: *Die Wiener Genesis. Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte*. Frankfurt am Main 1984.

CSEL LXIV 1999

*Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*. Ed. Academiae Litterarum Caesareae Vindobonensis bzw. Academiae Scientiarum Austriacae. Prag/Wien/Leipzig 1866ff.

Dobbert-Dunker 2006

Alexander Dobbert-Dunker: *„In summa angustia animi“ – Jakobs Kampf mit Gott. Luthers Auslegung von Gen 32 auf dem Hintergrund der patristischen Tradition*. In: Johann Anselm Steiger und Ulrich Heinen (Hrsg.): *Isaaks Opferung (Gen 22) in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit*. Berlin/New York 2006, S. 239–257.

- Doležalová/Foletti 2019  
 Klára Doležalová und Ivan Foletti (Hrsg.): *The Notion of Liminality and the Medieval Sacred Space (Convivium, supplementum)*. Brunn 2019.
- Ed. Marcovich 1997  
 Iustinus Martyr: *Dialogus cum Tryphone*. Ed. Miroslav Marcovich. Berlin/New York 1997 (Patristische Texte und Studien, 47).
- Ed. Metzler 2016  
 Prokopios von Gaza: *Der Genesiskommentar*. Aus dem „*Eclogarum in libros historicos Veteris Testamenti epitome*“. Übers. und mit Anmerkungen vers. von Karin Metzler. Berlin/Boston 2016 (Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte, Neue Folge 23).
- Frese 2013  
 Tobias Frese: *Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter*. Berlin 2013 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 13).
- Gastgeber/Hofmann/Zimmermann 2019  
 Christian Gastgeber, Christa Hofmann, Barbara Zimmermann: *Die Wiener Genesis. Codex theologicus graecus 31*. Österreichische Nationalbibliothek, Wien. Kommentar zur Faksimile-Edition. Luzern 2019.
- Gastgeber/Zimmermann 2019  
 Christian Gastgeber, Barbara Zimmermann: *Übersetzung und ikonographische Analyse der Miniaturen*. In: *Die Wiener Genesis. Codex theologicus graecus 31*. Österreichische Nationalbibliothek, Wien. Kommentar zur Faksimile-Edition. Mit Beiträgen von Christian Gastgeber, Christa Hofmann und Barbara Zimmermann. Luzern 2019, S. 89–126.
- Gerstinger 1931  
 Hans Gerstinger: *Die Wiener Genesis. Farblichtdruckfaksimile der griechischen Bilderbibel aus dem 6. Jahrhundert n. Chr.* Cod. Vindob. Theol. Graec. 31. 2 Bde. Wien 1931.
- Kugler 1842  
 Franz Kugler: *Handbuch der Kunstgeschichte*. Stuttgart 1842.
- LThK  
*Lexikon für Theologie und Kirche*. (Begr. von Michael Buchberger. Hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner.) 10 Bde. Zweite neu bearb. Aufl., Freiburg i. Br. 1957–1965.
- Martimort 1963  
 Aimé-Georges Martimort (Hrsg.): *Handbuch der Liturgiewissenschaft*. Bd. 2: *Die übrigen Sakramente und die Sakramentalien. Die Heiligung der Zeit*. Freiburg/Basel/Wien 1963.
- Mazal 1980  
 Otto Mazal: *Wiener Genesis. Purpurpergamenthandschrift aus dem 6. Jahrhundert (vollständiges Faksimile des Codex theol. gr. 31 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Faksimile und Kommentarband)*. 2 Bde. Frankfurt am Main 1980.
- Stephan-Maaser 2007  
 Reinhild Stephan-Maaser: *Ringen mit Leib und Seele. Jakobs Kampf mit dem Engel in der älteren Kunst*. In: Jürgen Ebach et al. (Hrsg.): *„Schau an der schönen Garten Zier...“ Über irdische und himmlische Paradiese. Zu Kult und Kulturgeschichte des Gartens*. Gütersloh 2007 (Jabboq, 7), S. 286–310.
- Turner 1964  
 Victor W. Turner: *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*. In: Melford E. Spiro (Hrsg.): *Symposium on New Approaches to the Study of Religion. Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Association*. Seattle 1964, S. 4–20.
- Turner 2005  
 Victor Turner: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. (The Ritual Process. Structure and Anti-Structure)*. New York 1969. Aus dem Engl. mit einem Nachw. von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt am Main 2005.
- van Gennep 2005  
 Arnold van Gennep: *Übergangsriten. (Les rites de passage. 1909)*. Aus dem Französischen übersetzt von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff, mit einem Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt am Main 2005.
- Weitzmann 1970  
 Kurt Weitzmann: *Illustrations in Roll and Codex. A study of the origin and method of text illustration. (1947) Zweite Aufl.*, Princeton 1970.
- Wickhoff/von Hartel 1895  
 Franz Wickhoff und Wilhelm von Hartel: *Die Wiener Genesis*. Wien 1895 (Beilage zum Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 15/16).
- Wickhoff 1912  
 Max Dvořák (Hrsg.): *Franz Wickhoff: Römische Kunst (die Wiener Genesis)*. Die Schriften Franz Wickhoffs. Bd. 3. Berlin 1912.
- Zimmermann 2003  
 Zimmermann, Barbara: *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei: Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention*. Wiesbaden 2003.

**Autor:**

Tobias Frese studierte Kunstgeschichte, Theologie, Geschichte und Philosophie an den Universitäten Bamberg und Frankfurt a.M. Seine Dissertation verfasste er zum Thema *Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter* (Gebr. Mann Verlag 2013). Seit 2008 ist er Assistent und seit 2015 Akademischer Rat am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg. Von 2011 bis 2023 war er am Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 *Materiale Textkulturen* beschäftigt und leitete dort das Teilprojekt *Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk* (TP A05). Seine Habilitationsschrift trägt den Titel *Bilder der Christophanie. Ambiguität, Liminalität und Konversion* (Fink-Brill 2022).

# Darstellung und Funktion von Schwellen auf Cassoni und Cassone- Tafeln der florentinischen Frührenaissance<sup>1</sup>

Dem Studium der Darstellungen und Funktionen unterschiedlicher Schwellen(-typen) kommt in der aktuellen kunstgeschichtlichen Forschung große Bedeutung zu.<sup>2</sup> Besondere Aufmerksamkeit wird dabei ihrer oft abgrenzend-ordnenden Rolle bei der Inszenierung von Narrativen geschenkt. Im Unterschied zu Grenzen, die einzelne Szenen in den meisten Fällen eindeutig und klar markieren, weisen Schwellen einen grundlegend liminalen Charakter auf: Wie Grenzen unterteilen und gliedern sie einerseits das Abgebildete und geben ihm dadurch eine für die Betrachtenden nachvollziehbare Struktur. Andererseits erlauben sie fließende Übergänge zwischen einzelnen Szenen, wodurch interszenische Bezüge eines Narrativs anschaulich vorgestellt werden. Im Gegensatz zum statisch-unverrückbaren Charakter von Grenzen verweisen Schwellen auf dynamisch-transformative Prozesse des Dargestellten, etwa den Verlauf einer erzählten Geschichte oder der darin agierenden Charaktere. Die Existenz und Überwindung von Schwellen kann zudem nicht nur im Rahmen derartiger narrativ-inhaltlichen Elemente ausgemacht, sondern auch in Bezug auf die übrige mediale Wirkweise des Kunstwerks festgestellt werden. Zu denken ist etwa an die Sinnkonstitution durch die Interaktion zwischen Objekt und betrachtender Person, die zeitübergreifende Vermittlung einer Botschaft der Kunstschaffenden an das Zielpublikum oder die ortsunabhängige Vermittlung eines Sinngehalts durch den Bildträger. Diese Aspekte sollen im Nachfolgenden anhand des Studiums einzelner Bildzeugnisse nachvollzogen werden. Der vorliegende Beitrag fokussiert dazu auf Schwellenabbildungen auf Cassoni und Cassone-Tafeln der florentinischen Frührenaissance und achtet dabei insbesondere auf die Rezeption und künstlerische Ausgestaltung der in literarischen Erzeugnissen klassischer und zeitgenössischer Autoren vorgestellten Inhalte. Eine Analyse des Gebrauchs von Schwellen auf Cassone-Tafeln zeigt, dass diese in unterschiedlichsten Formen existieren und, je nach Kontext, verschiedene Funktionen in der Bilddarstellung sowie bei der Wiedergabe und Strukturierung der abgebildeten Narrative erfüllen. An erster Stelle ist an-

zuführen, dass Schwellen den auf den Tafelbildern mit malerischen Mitteln inszenierten Raum durch Einteilung und Abgrenzung erzeugen und parzellieren. In diesem Zusammenhang ist jeweils zwischen Aussen- und Innenräumen zu unterscheiden, die durch architektonische Elemente erzeugt werden. Um das abgebildete Geschehen für die Betrachter einsichtig zu machen, präsentierten die beteiligten Künstler sogenannte Schau- und Handlungsöffnungen, die ebenfalls als Schwellen anzusehen sind. Schauöffnungen gewähren den Betrachtenden Einblick in ansonsten verschlossene Räume – häufig handelt es sich dabei um Innenräume, die natürlicherweise abgeschirmt wären. Handlungsöffnungen, so beispielsweise Türöffnungen, Bögen oder Fenster, dienen den Kunstschaffenden dagegen dazu, verschiedene szenische Abschnitte auf der Bildtafel miteinander in Bezug zu setzen und narrative Bewegungen innerhalb des Bildes zu ermöglichen, indem die in den Bildinhalten aktiven Personen von einem Bereich in einen anderen eingreifen können.

## **Cassoni und Cassone-Tafeln der florentinischen Frührenaissance**

Unter Cassoni versteht die Forschung aus Holz gefertigte Truhen, die in einem florentinischen Haushalt der Frührenaissance in der Regel zu den wichtigsten Einrichtungs- und Gebrauchsgegenständen gehörten.<sup>3</sup> Paul Schubring beschrieb sie als „rechteckige Längskasten“, die mindestens 160 cm lang, 50 cm hoch und 40 cm tief waren.<sup>4</sup> Dabei scheint es sich um standardisierte Maße zu handeln: Mit Attilio Schiaparelli kann zum Beispiel auf die Vorschriften der *arte dei legnaiuoli*, der Zunft der Schreiner und Zimmerleute, verwiesen werden, die in ihren Statuten aus dem Jahr 1342 die Größe der Truhen festsetzte. Hierbei wurden drei Formate voneinander unterschieden, nämlich di *foggia maggiore, mezzana e minore*.<sup>5</sup> Der Begriff „cassone“ selbst geht auf Giorgio Vasaris Kunstdiskurs des 16. Jahrhunderts zurück.<sup>6</sup>

Ihre Funktion in den verschiedenen Räumen eines Hauses oder auf Reisen, wo sie als Koffer oder als Schlafunterlage genutzt wurden, bestimmte auch ihre Größe und Ausgestaltung. Truhenbehältnisse dienten beispielsweise in der Küche zur Aufbewahrung von Lebensmitteln, in einer Schreibstube – einem *scrittoio* – oder einem privaten Studierzimmer – einem *studiolo* – als Aufbewahrungsort für Schreibutensilien, Dokumente, Bücher oder wertvolle Sammlerstücke. Im Schlafgemach, der *camera*, Herzstück eines florentinischen Hauses, verwahrte man darin wichtige Haushaltsutensilien sowie (wertvolle) Kleidung.

Bebilderte Cassoni, sogenannte *cassoni istoriati* kamen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Mode. Dabei wurden ihre Front- und Seitenteile mit Tempera bemalt, mit vergoldeter Stuckdekoration verziert und in die

hölzernen Truhen inkorporiert. Gegen Ende der 1380er Jahre entstanden Cassoni, auf deren Frontseiten Geschichten in drei mit vergoldeter Gipsverzierung umrahmten Bildfeldern dargestellt wurden. Im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts führte man die kontinuierliche Erzählform ein, bei der in einem einzigen Bildfeld zentrale Episoden einer Geschichte in einer kontinuierlichen Gesamtschau dargestellt wurden. Dieser Bildtypus setzte sich im 15. Jahrhundert durch. Für die vorliegende Studie ist dieser Bildtypus besonders bedeutsam, da die Strukturierung der abgebildeten Narrative wesentlich durch Schwellendarstellungen erreicht wurde.

Abgebildet wurden, wie es Giorgio Vasari ganz trefflich in der *Vita Dello Dello* in der zweiten Ausgabe seiner Lebensbeschreibungen der Künstler darlegte,

*„E le storie, che nel corpo dinanzi si facevano, erano per lo più di favole tolte da Ovidio e da altri poeti, o vero storie raccontate dagli storici greci o latini, e simil-mente cacce, giostre, novelle d'amore et altre cose somiglianti, secondo che meglio amava ciascuno.“<sup>7</sup>*

Es handelte sich also um historische und mythische Erzählungen aus der griechisch-römischen Antike sowie um mittelalterliche Jagdszenen, Turniere und Liebesnovellen, wobei den Erzählungen Giovanni Boccaccios eine besondere Rolle zukam. Religiöse Themen spielten hingegen so gut wie keine Rolle. Generell lässt sich festhalten, dass die Bildtafeln der Cassoni zu den wichtigsten Trägermedien der frühen Renaissancemalerei gehörten. Sie wurden in großer Anzahl in Mittel- und Norditalien hergestellt, wobei viele der erhaltenen Exemplare aus Florenz stammen. Wie im Folgenden noch genauer aufzuzeigen sein wird, sind Cassoni als mobile Möbelstücke anzusehen, die gerade im Kontext spezifischer, häufig rituell konnotierter Handlungszusammenhänge, selbst liminalen Charakter annehmen können. Zu betonen ist schließlich auch, dass die wenigsten Cassoni in der ursprünglichen Ausführung auf uns gekommen sind. Bereits im 16., oft aber im 19. Jahrhundert wurden die Tafelbilder aus dem Truhenkorpus herausgelöst und als Tafelbilder weiterverwendet.

## **Beispiele für Schwellendarstellungen auf Cassoni und Cassone-Tafeln**

Meister Karls III. von Durazzo, *Szenen aus dem Leben der Lucretia*<sup>8</sup> (Abb.1)

Die hier gezeigte Cassone-Tafel aus dem Schweizerischen Nationalmuseum (LM 7254) weist die Maße 29 x 117,5 x 2,3 cm auf. Sie entstand in den frühen 1390er Jahren und wird einem florentinischen Maler zugeschrieben, der in der Forschung den Notnamen „Meister Karls III. von Durazzo“ erhalten hat.<sup>9</sup>



Abb. 1  
Szenen aus dem Leben der Lucretia, Cassone-Tafel, Meister Karls III. von Durazzo, Florenz, um 1390, Tempera auf Pappelholz, 20 x 120 cm, Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum (Foto: Schweizerisches Nationalmuseum, LM-7254)

Das Tafelbild wurde 1903 in Bellinzona anlässlich einer Ausstellung kirchlicher Kunst erworben. Bei der Übernahme in die Sammlung wurden nur minimale konservatorische Maßnahmen ergriffen. Aus diesem Grund ist es heute in einem schlechten Erhaltungszustand. Es wurde zudem noch nie in einer Ausstellung öffentlich gezeigt, hat also die Schwelle vom Depot des Museums in die Ausstellungsräume noch nicht überwunden. Vergleichbare Darstellungen der Lucretia-Geschichte von der Hand desselben Meisters werden in Paris, in Oxford und in San Simeon in Kalifornien aufbewahrt.<sup>10</sup>

In funktioneller Hinsicht handelt es sich bei diesem Objekt, wie bei den übrigen beiden Cassoni, um ein Tafelbild einer Hochzeitstruhe (*cassone nuziale*). Bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts wurden derartige Cassoni jeweils vom Vater der Braut, danach vom Bräutigam und seiner Familie in Auftrag gegeben und jeweils paarweise angefertigt, wobei oft die eine Hälfte der abgebildeten Geschichte auf dem ersten Cassone, die andere auf dem zweiten zu sehen war.<sup>11</sup> Bei der so genannten *domumductio*, dem rituellen Umzug der Braut aus dem Haus ihres Vaters in das des Bräutigams, ließen die geschmückten Truhen die Kostbarkeit der in ihnen transportierten Aussteuer der Braut erahnen. Diese wiederum war ein Hinweis auf die Höhe der vereinbarten Mitgift. Den Brautfamilien bot sich somit in Florenz, das Ende des 14. Jahrhunderts ein bedeutendes wirtschaftliches und politisches Zentrum Italiens war und aufgrund seiner herausragenden Stellung eine führende Rolle im zeitgenössischen Kunstschaffen einnahm, die Gelegenheit, ihren sozialen Rang und Reichtum öffentlich zur Schau zu stellen und sich standesgemäß zu präsentieren.<sup>12</sup>

Das Tafelbild selbst gibt in zyklischer Darstellung die erstmals von Titus Livius notierte Geschichte der Lucretia wieder, die sich nach der Vergewaltigung durch den Königssohn Tarquinius das Leben nahm, um dadurch ihre Ehre zu retten.<sup>13</sup> Dies löst einen Aufstand unter den römischen Adligen aus, was der Sage nach zum Ende der römischen Monarchie und zum Beginn der Römischen Republik führte.

Schwellen finden sich bei der Betrachtung dieses Werkes an verschiedenen Stellen. Besondere Aufmerksamkeit verdienen an dieser Stelle Schau- und Handlungsöffnungen.<sup>14</sup> Schauöffnungen finden sich exemplarisch auf der linken Seite der Tafel. Hier wird die Vergewaltigung der Lucretia innerhalb



Abb. 2  
Detail aus Abb. 1 *Camera der Lucretia*

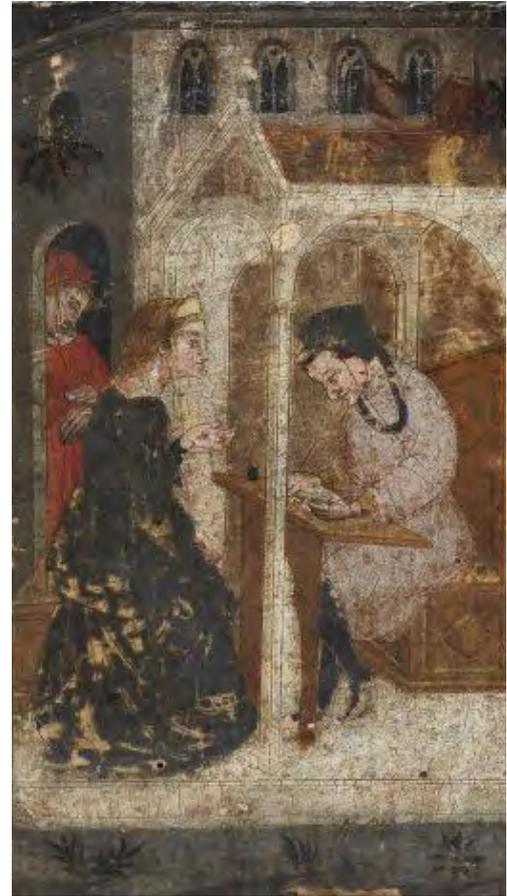


Abb. 3  
Detail aus Abb. 1 *Camera der Lucretia*

ihrer eigenen *camera* gezeigt, die rundum als begrenzter Schachtelraum gestaltet ist. Eine Zugangstüre ist an keiner Stelle zu sehen (**Abb. 2**). Im Rahmen eines malerischen Kunstgriffes ist für den Betrachter allerdings eine Wand des Raumes entfernt worden, damit wir das Geschehen beobachten können. In der zweiten Szene interagiert Lucretia mit einem Schreiber, den sie durch eine (Handlungs-)Öffnung in dessen Schreibstube anspricht, um einen Brief an ihren Vater und an ihren Gatten zu diktieren, in welchem sie diese von den schrecklichen Geschehnissen unterrichtet (**Abb. 3**). Im Hintergrund ist eine Bogenöffnung zu erkennen, durch die eine Dienerin als sogenannte *ancilla narrationis* den Part einer stillen Beobachterin des Geschehens einnimmt.<sup>15</sup> Die dritte Szene illustriert die Ankunft der (männlichen) Verwandten Lucretias, die durch ein Stadttor, eine weitere Handlungsöffnung, der Geschändeten zu Hilfe eilen. Den mittleren Teil des Werkes nimmt eine imposante Loggia-Architektur mit weit geöffneten Bogenstrukturen ein. Diese scheint gleichsam eine Zwischenstellung zwischen Handlungs- und Schauöffnung einzunehmen, da sie einerseits den abgebildeten Akteuren

erlaubt, frei durch diese hindurch zu blicken und zu schreiten. Die betrachtende Person kann dadurch andererseits erkennen, wie sich Lucretia das Leben nimmt (**Abb. 4**). Auf der rechten Seite wird schließlich der letzte König Roms, Tarquinius Superbus, aus der Stadt in die umliegende Wildnis verjagt. Die Stadttore und Mauern – hier nun als feste Grenze zwischen zwei Räumen – zeigen dabei einen Übergang zwischen Natur und Kultur; der Akt der Vertreibung markiert somit den Übergang von Monarchie zur Republik.



**Abb. 4**  
Detail aus Abb. 1 *Loggia*

Achtet man an dieser Stelle auf die Funktionen der Handlungsöffnungen, so wird deutlich, dass diese das präsentierte Narrativ von der Selbsttötung der Lucretia, der Vertreibung des letzten Königs von Rom und der Etablierung der römischen Republik von links nach rechts vorantreiben und kanalisieren. Einzelne Figuren überschreiten jeweils Handlungsschwellen und tauchen damit an mehreren Stellen auf dem Bild auf, um die betrachtende Person – die freilich über die Geschichte der Lucretia informiert gewesen sein musste, um dem Bild einen Sinn abzugewinnen – einen zeitlichen Fortlauf der Handlung anzuzeigen. Gleichzeitig erlaubte sich der Künstler, eigene Schwerpunkte bei der Wiedergabe der Geschichte zu setzen, die von der literarischen Vorlage abweichen. Die Selbsttötung im Zentrum sowohl der Geschichte als auch des Tafelbildes markiert dabei die entscheidende Schwelle, welche nicht nur den Berührungspunkt von Leben und Tod sowie der (nach heutigen Maßstäben natürlich vollkommen abzulehnenden) Wiederherstellung individueller Ehre anzeigt, sondern auch die persönliche Tragödie einer Frau in eine Staatsaffäre transformiert und die Männer Roms zum Handeln zwingt. Dadurch sollen den in der Lebenswelt in Florenz um 1400 verankerten Käufern vor dem Hintergrund des Zeitgeschehens Ideale der (römischen) Republik und des keuschen Ehelebens vor Augen geführt werden.

Abb. 5

*Die Geschichte von Bernabò, Ginevra und Amroggiuolo*, Cassone, Giovanni di Francesco Toscani, um 1425, Tempera auf Holz und vergoldete Stuckdekoration, 41,9 x 142 cm (Fronttafel), Edinburgh, National Galleries of Scotland (Foto: National Galleries of Scotland, NG 1738)



### **Giovanni di Francesco Toscani, *Die Geschichte von Bernabò, Ginevra und Amroggiuolo* (Abb. 5)**

Der um 1425 entstandene Cassone wird in der Forschung meist Giovanni di Francesco Toscani zugeschrieben.<sup>16</sup> Die bemalte Fronttafel misst 41,9 cm in der Höhe und 142 cm in der Breite. Der Truhenkorpus, eine Nachbildung aus dem 19. Jahrhundert, in den die Bildtafel inkorporiert wurde, ist 82,5 cm tief, 195,5 cm lang und 68,6 cm hoch. Das Objekt befindet sich seit 1929 im Besitz der Scottish National Gallery in Edinburgh (Inv.-Nr. NG 1738) und wird dort in der permanenten Ausstellung gezeigt.

Abgebildet sind Szenen aus der Novelle von Giovanni Boccaccio über die Schandtaten des Amroggiuolo gegenüber Bernabò und dessen unschuldiger Ehegattin Ginevra.<sup>17</sup> Ersterer wettet, dass Bernabòs Frau nicht so tugendhaft sei, wie sie vorgebe. Um seine Behauptung zu beweisen, lässt er sich von einer armen Bekannten gegen Geld in einer Truhe in das Schlafgemach von Bernabòs Gattin schmuggeln. In der Nacht steigt der listige Amroggiuolo aus dem Cassone, prägt sich Merkmale der unbekleidet Schlafenden ein und nimmt Privatgegenstände aus der *camera* mit. Der zweite Teil der Erzählung ist auf der Bildtafel nicht mehr abgebildet, verläuft allerdings folgendermaßen<sup>18</sup>: Im Gespräch mit Bernabò gelingt es Amroggiuolo, Ginevra als unzüchtige Ehebrecherin darzustellen, woraufhin Bernabò wutentbrannt einen Mordanschlag auf seine Gattin in Auftrag gibt. Diese entkommt dem Tod nur knapp. Sie tritt verkleidet als Mann in die Dienste eines Sultans. Erst im fernen Alexandria trifft sie erneut auf ihren Mann und Amroggiuolo. An dieser Stelle der Geschichte wird die List schließlich aufgedeckt und der Betrüger hingerichtet. Reich beschenkt dürfen Bernabò und Ginevra danach nach Hause zurückkehren.

Der abgebildete Raum wird sowohl durch verschiedene Hintergründe als auch durch spezifische architektonische Merkmale in Szene gesetzt. Wie bereits beim letzten Beispiel treibt der Künstler die soeben skizzierte Handlung über Schauöffnungen voran, die es den handelnden Figuren erlaubt, effektiv von einer Episode der Geschichte zur nächsten fortzuschreiten. Dies zeigt sich auf der linken und rechten Seite des Tafelbildes, wo über die Tugendhaftigkeit von Ginevra zunächst heftig debattiert und diese schließlich einem verwerflichen Test unterzogen wird. Handlungsöffnungen ergeben sich dabei zwischen der zweiten und dritten Szene, als ein Cassone von links nach rechts in die *camera* von Bernabòs Frau transportiert wird. Hierbei wird deutlich, dass der Cassone selbst als grenzen- und schwellenüberschreitendes Medium vorgestellt wird und damit selbstreferentielle Züge erhält, zumal auch der ursprüngliche cassone, auf welchem das vorliegende Tafelbild angebracht worden war, grenzüberschreitende Reisen angetreten haben dürfte.



Abb. 6  
Detail aus Abb. 5 *Schenke*



Abb. 7  
Detail aus Abb. 5 *Schlafgemach*

Des Weiteren lässt sich anhand dieses Beispiels die Bedeutung sozio-kultureller Schwellen exemplarisch aufzeigen. Die debattierenden Herrschaften werden etwa in einer Schenke bedient; zwar handelt es sich aufgrund der Kleidung wahrscheinlich um Angehörige der gleichen Gesellschaftsschicht, doch wird mit dem gemeinsamen Besuch des Lokals das private Leben in den öffentlichen Raum verlegt (**Abb. 6**). Durch diese Neusituierung wird eine neue Gruppe von Gesprächspartnern konstituiert und damit auch ein anderer Gesprächskontext eröffnet.<sup>19</sup> In der mittleren Szene erblicken wir den vermögenden Ambrogiuolo, der eine bedürftige alte Frau mit Geld besticht,

damit diese Ginevra überzeugt, den Cassone, in dem sich der Schurke verborgen hält, in ihr Gemach zu nehmen. Illustriert wird damit ein Dienstleistungsverhältnis zwischen dem vermögenden Übeltäter und der bedürftigen Alten, wobei es hier finanzielle Mittel sind, welche die Eigentümer wechseln und damit die Handlung vorwärtstreiben. Auf der rechten Seite erkennt man schließlich das verwerfliche Treiben des Bösewichts, der sich aus der Truhe steigend aufrichtet und den Cassone von Bernabòs Frau durchwühlt, um persönliche Gegenstände an sich zu bringen (**Abb. 7**). Dabei verletzt er wichtige soziale und moralische Schwellen, als er die unbekleidet Schlafende beobachtet. Der Übergriff selbst wird durch das Anheben des Bettlakens inszeniert. Es ist in diesem Kontext zu betonen, dass der Künstler durch die Schauöffnung, die in diesem Fall durch den zurückgezogenen Bettvorhang entsteht, nicht allein Ambrogiuolo zum Beobachter Ginevras macht. Auch die Betrachtenden des Tafelbildes selbst werden zu Zeugen der Geschehnisse, damit gleichsam in die Geschichte hineingezogen und zu einem (moralischen) Urteil über das Geschaute aufgefordert.

Wie bereits beim ersten Beispiel verfolgt diese Darstellung nicht allein das Ziel, die Betrachter durch Form- und Farbenspiel zu unterhalten und literarisches Bildungswissen zu inszenieren. Vielmehr ist auch dieses Tafelbild als moralisch konnotierter Kommentar zur korrekten Gesellschafts- und Eheform im Kontext der florentinischen Frührenaissance anzusehen.

### **Giovanni dal Ponte *Schlusszenen aus Boccaccios Teseida*** (Abb. 8)



**Abb. 8**

Schlusszenen aus Boccaccios *Teseida*, Cassone-Tafel, Giovanni dal Ponte, 1420–25, Tempera auf Holz und vergoldete Stuckdekoration, La Spezia, Museo Civico „Amedeo Lia“. (Foto: Museo Civico „Amedeo Lia“, Inv. Nr. 282)

Die zum Bestand des Museo Civico „Amedeo Lia“ zählende Cassone-Tafel von Giovanni dal Ponte (Inv.-Nr. 282) wird um 1420–25 datiert und war 2010

und 2016/17 in zwei Ausstellungen der Galleria dell'Accademia in Florenz zu sehen.<sup>20</sup> Das Tafelbild präsentiert vier Szenen aus Boccaccios *Teseida*, einem von Giovanni Boccaccio zwischen 1340 und 1341 erstellten Epos, in dem das Leben und Wirken des athenischen Heroen und Herrschers Theseus dargestellt werden. Der Schwerpunkt liegt auf der Charakterisierung des Lebens, Leidens und Liebens der Protagonisten Palemon und Arcita, die sich beide unsterblich in die jüngere Schwester Ippolitas namens Emilia verliebt haben.<sup>21</sup> Nach langen Wirren beschließt Theseus, dass beide Männer um die Hand der Geliebten kämpfen sollten. Zunächst scheint es so, dass Arcita gewinnt, doch zieht er sich durch einen Sturz vom Pferd tödliche Verletzungen zu. Die nachfolgenden Szenen sind auch auf dem hier präsentierten Tafelbild zu erkennen: Sterbend ruft Arcita nach Theseus, damit Emilia mit Palemon



Abb. 9  
Detail aus Abb. 8 *Töd des Arcita*

verheiratet werden kann (**Abb. 9**). In der nächsten Szene erkennen wir die feierliche Verbrennung des Leichnams des Arcita. Die dritte Szene zeigt die feierliche Heirat zwischen Emilia und Palemon (**Abb. 10**), während die vierte und letzte Szene das Hochzeitsfest in all seiner Pracht inszeniert (**Abb. 11**).



Abb. 10 (links)  
Detail aus Abb. 8  
*Eheschluss*

Abb. 11  
Detail aus Abb. 8  
*Hochzeitsfeier*

Die Geschichte wird in drei Sequenzen präsentiert, wobei die erste und die dritte an den Seiten von je einer Hälfte eines geteilt liegenden Vierpasses, die mittlere von einem Achtpass in vergoldeter Stuckdekoration eingefasst ist. Die erste Szene wird ihrerseits durch eine Mauer unterteilt und markiert deutlich den Übergang vom Leben zum Tod des Arcita, dessen letzter Wunsch die glückliche Vermählung der Emilia mit seinem einstigen Widersacher war. Umgeben von den Protagonisten der Erzählung gibt er aktiv seinen Anspruch auf die Geliebte auf, der ihm durch seinen Sieg eigentlich zuteil geworden wäre, und verdient sich dadurch heldenhaften Ruhm, der durch ein feierliches Begräbnis inszeniert wird.<sup>22</sup> Die beteiligten Ritter bringen der Ehrenbezeugung willen verschiedene Wertgegenstände und Kriegswerkzeuge, einem Brandopfer gleich, den Flammen dar.

Als Zentrum der Darstellung und damit als Übergangspunkt zwischen der Trauer um den Tod des Arcita und dem glücklichen Leben der Brautleute fungiert die Vermählung zwischen Emilia und Palemon, die durch König Theseus persönlich vorgenommen wird. Hierbei wird durch das Ineinanderlegen der Hände der Verlobten die Schwelle hin zum gemeinsamen Leben als Mann und Frau, nun als Eheleute vereint, überbrückt. Dies geschieht legitimierend durch die höchste Macht im mythisch-historischen Staat. Die Hochzeitsfeier zeigt im Anschluss das tanzende Brautpaar vor dem Hintergrund gemalter Vögel, welche wiederum als Zeichen der Liebe zu interpretieren sind. König Theseus beobachtet das Geschehen und spricht mit seinen vergnügten Gästen. Damit markiert diese Abschlusszene einen klaren Gegensatz zur von Trauer geprägten Totenfeier für Arcita, die durch die rigorose Einhaltung von Begräbniszeremonien und den Erinnerungskult geprägt scheint, und stellt einen geeigneten Übergang zum Leben der nun verheirateten und befreit/befreiend tanzenden Brautleute dar. Gerade die letzte Szene dürfte die ursprünglichen Besitzer des Cassone, zu dem diese Tafel einmal gehört hatte, an die eigene Hochzeit erinnern haben.

Es ist hervorzuheben, dass Theseus fast christusgleich anmutet und durch den Maler damit ein entsprechender symbolischer Bedeutungsgehalt in das Geschehen eingeführt wird:<sup>23</sup> Die Bildtafel kann nämlich auch als Inszenierung des klassischen theologischen Topos der Überwindung des Todes durch die von Christus angeleitete Zuwendung der gläubigen Person zur römisch-katholischen Kirche, dargestellt durch die Vermählung mit Emilia, verstanden werden. In diesem Sinne werden vielleicht sogar einzelne Abschnitte vom persönlichen Tod hin zum ewigen und glücklichen Leben innerhalb der himmlischen *ecclesia* dargelegt. Damit wird zugleich die Schwelle von einem paganen Mythos hin zu einer christlichen Deutung durch eine künstlerische Reinterpretation überschritten und ihm, typisch für die Renaissance, eine neue Funktion innerhalb des zeitgenössischen Diskurses zugeführt, indem den verwendeten Symbolen ein neuer Gehalt zugeschrieben wird.

## Bedeutung und Funktion von Schwellen zur Strukturierung von Räumen und Narrativen

Wie bereits angesprochen, übernehmen Schwellen vielfältige Funktionen für die Darstellung von Räumen und Narrativen auf Cassone-Tafeln. Auf der einen Seite konstituieren sie zuerst die abgebildeten Räume, auf der anderen Seite eröffnen sie dem Zielpublikum des Kunstwerks sowie den abgebildeten Akteuren Einblicke und (mentale) Durchgangsmöglichkeiten, um zwischen unterschiedlichen Bildräumen hin und her zu wechseln. Schauöffnungen erlauben einen privilegierten Zugang zum Geschehen, während Handlungsöffnungen den abgebildeten Akteuren nicht nur erlauben, räumliche, sondern auch zeitliche Schwellen im Geist des Betrachters zu überschreiten. Damit stellen Handlungsöffnungen Bedingungen der Möglichkeit dar, Narrative einerseits zu strukturieren, andererseits im Rahmen der Abbildungen voranzutreiben – vorausgesetzt die betrachtende Person ist mit dem Gang der Ereignisse vertraut. Diese Perspektive auf die Darstellungen auf Cassone-Tafelbildern erlaubt wiederum spannende Einblicke in Bildungslandschaften von Mitgliedern der florentinischen Gesellschaft um 1400 im Kontext der Rezeption klassischer und zeitgenössischer Literaturwerke.

Schwellen erlauben es den Künstlern zudem, bestimmte thematische Aspekte hervorzuheben. War es bei der Bildtafel der Lucretia insbesondere die sozio-kulturelle und politische Botschaft des Sieges der tugendhaften Republik über die moralisch verwerfliche Monarchie, der freilich durch den Freitod der entehrten Lucretia ausgelöst wurde, so werden beim zweiten Beispiel Brüche von Regeln und Normen der ehelichen Tugend thematisiert. Langfristig zahlt sich, so die zentrale Botschaft, ein Zusammenleben in Vertrauen und Keuschheit für beide Eheleute aus. Das letzte Beispiel kontrastiert schließlich deutlich Leben und Tod miteinander, indem es den Wunsch des sterbenden Arcita, der danach zum großzügigen und vergebenden Helden stilisiert wird, als Ursache und damit Voraussetzung für das glückliche Zusammenleben des Ehepaars Emilia-Palemon darstellt.

- 1 Die nachfolgenden Ausführungen beruhen auf Forschungen im Rahmen meines von Prof. Dr. David Ganz am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich betreuten Dissertationsprojekts zu Cassoni und Cassone-Tafeln der florentinischen Frührenaissance.
- 2 Siehe dazu: Muck 1986, S. 45–60 für einen Überblick über den Umgang mit und die Inszenierung von Grenzen und Schwellen im Rahmen der Architektur; Bollnow 2010, S. 157f.; Bawden 2014; Krüger 2018, S. 9–58.
- 3 Delhées 1987, S. 1670; Uppenkamp 2011, S. 47; zur idealtypischen Ausgestaltung eines florentinischen Haushaltes siehe Goldthwaite 1993, S. 224–227.
- 4 Schubring 1915, S. 15; Callman 1974, S. 27.
- 5 Schiaparelli 1908, S. 237f.
- 6 Vasari 1568, S. 47. Vasari verwendete den Begriff nicht nur zur Bezeichnung der im 16. Jh. verbreiteten großen, mit Intarsien versehenen Truhen, sondern auch für jene Behältnisse mit bemalten Front- und Seitenteilen, die im 15. Jh. in Mode waren und in Quellentexten (z. B. Haushaltsinventaren, Auftragsbüchern oder Testamenten) forziert genannt wurden, siehe dazu Uppenkamp 2011, S. 51; Sbaraglio 2015, S. 28–32; Miziolek 2002, S. 450.

- 7 Vgl. Vasari 1568, S. 158.
- 8 Die nachfolgenden Ausführungen zum Tafelbild mit Szenen aus dem Leben der Lucretia aus dem Schweizerischen Nationalmuseum (Zürich) sind im Detail behandelt in: Hächler 2020.
- 9 Die Erforschung der Cassone-Tafel mit der Inventarnummer LM 7254 begann in den 1990er Jahren. Zum Künstler und dessen Notnamen siehe Ausst.-Kat. Lugano 1991, S. 284; Boskovits 1991, S. 37; Fahy 1994, S. 238f. Zur Rezeption der Lucretia-Geschichte in der florentinischen Renaissance siehe Miziolek 1997, S. 159f.
- 10 Musée Jacquemart-André, Paris (Inv.-Nr. 1046); Ashmolean Museum, Oxford (Inv.-Nr. A 231); Hearst Collection, San Simeon (Inv.-Nr. 4599).
- 11 Witthoft 1982, führt aus, dass die Bereitstellung von Cassoni auch ein wesentlicher Verhandlungspunkt bei der Aushandlung eines Hochzeitsvertrages darstellen konnte.
- 12 Uppenkamp 2011, S. 61.
- 13 Livius 2015, S. 183–193; *Gesta Romanorum*. Lateinisch–deutsch. Ausgewählt, übersetzt und hrsg. von Rainer Nickel. Stuttgart 1991.
- 14 Theoretische Überlegungen zu Schau- und Handlungsöffnungen finden sich in: Kemp 1996, S. 33–35; Kwastek 2001, S. 29f.
- 15 Zu ancilla narrationis siehe Kemp 1996, S. 29–31.
- 16 Siehe dazu: Bellosi 1966; Branca 1986), S. 87–119; Jacobsen 2001, S. 567f.; Ausst.-Kat. London 2009, S. 86f.
- 17 Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Boccaccio 1966, S. 159–169.
- 18 Die Fronttafel der Scottish National Gallery präsentiert die erste Hälfte von Boccaccios Novelle. Der zweite Teil der Erzählung wird auf einem Cassone wiedergegeben, der sich in Privatbesitz befindet, siehe dazu: Ausst. Kat. London 2009, S. 80f.
- 19 Vgl. hierzu z.B. van Gennep 2005, S. 184.
- 20 Forschung zum Tafelbild: Sbaraglio 2007; Ausst.-Kat. Florenz 2016, S. 108f.
- 21 Boccaccio 2015.
- 22 Die Bestattung des Arcita erinnert an Darstellungen Homers zur Verbrennung der Leichname des Patroklos und des Hektor im 23. und 24. Gesang der Ilias, zitiert nach Homerus 1996.
- 23 Lorenzo Sbaraglio in Ausst. Kat. Florenz 2016, S. 109.

## Literaturverzeichnis:

Ausst. Kat. Florenz 2016

Giovanni dal Ponte. Protagonista dell'umanesimo tardogotico fiorentino. Hrsg. vom Ministero die Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Ausst.-Kat. Florenz, Galleria dell'Accademia, 22.11. 2016–12.3.2017. Florenz 2016

Ausst. Kat. London 2009

Love and Marriage in Renaissance Florence. The Courtauld Wedding Chests. Hrsg. von Caroline Campbell. Ausst.-Kat. London, Courtauld Gallery, 12.2.2009–17.5.2009. London 2009

Ausst. Kat. Lugano 1991

Künder der wunderbaren Dinge. Frühe italienische Malerei aus Sammlungen in der Schweiz und in Liechtenstein. Hrsg. von Gaudenz Freuler und Franco Moro. Ausst.-Kat. Lugano-Castagnola, Villa Favorita, 7.4.1991–30.6.1991. Einsiedeln 1991

Bawden 2014

Tina Bawden: Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort. Köln/Weimar/Wien 2014 (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst, 4)

Bellosi 1966

Luciano Bellosi: Il maestro della crocifissione Griggs: Giovanni Toscani. In: *Paragone*. Florenz 193 (1966), S. 44–58

Boccaccio 1966

Giovanni Boccaccio: *Decameron*. Hrsg. von Cesare Segre, kommentiert von Maria Segre Consigli. Mailand 1966

Boccaccio 2015

Giovanni Boccaccio: *Teseida delle Nozze d'Emilia*. Hrsg. von Edvige Agostinelli und William Colemann. Florenz 2015

Bollnow 2010

Otto Friedrich Bollnow: *Mensch und Raum*. 11. Auflage, Stuttgart 2010

Boskovits 1991

Miklos Boskovits: Il maestro di Incisa Scapaccino e alcuni problemi di pittura tardogotica in Italia. In: *Paragone*. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura. Florenz 42 (1991), S. 35–53

Branca 1986

Vittore Branca: Interpretazioni visuali del *Decameron*. In: *Studi sul Boccaccio*. Venedig 15 (1986), S. 86–188

Callman 1974

Ellen Callman: *Apollonio di Giovanni*. Oxford 1974

- Delhées 1987  
Rita Delhées: Cassoni. Hochzeitstruhen der italienischen Frührenaissance. In: *Weltkunst. Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten*. Hamburg 57 (1987), S. 1670–1676
- Fahy 1994  
Everett Fahy: Florence and Naples. A Cassone-Panel in the Metropolitan Museum of Art. In: Anthony Blunt u. a. (Hrsg.): *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la Peinture du Moyen Age et de la Renaissance*. Mailand/Paris 1994, S. 231–243
- Goldthwaite 1993  
Richard Goldthwaite: *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300–1600*. Baltimore/London 1993
- Hächler 2020  
Flavia Hächler: Zwischen italienischer Kunst und Schweizer Erbe: Zur Bedeutung einer Cassone-Tafel aus der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums Zürich. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK)*. Birmensdorf 77 (2020), S. 221–242
- Homerus 1996  
Homerus: *Ilias*, recensuit Helmut van Thiel. Hildesheim 1996
- Jacobsen 2001  
Werner Jacobsen: *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*. München/Berlin 2001 (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Vierte Folge, Bd. 1)
- Kemp 1996  
Wolfgang Kemp: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München 1996
- Krüger 2018  
Klaus Krüger: *Bildpräsenz – Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität*. Göttingen 2018 (Figura. Ästhetik, Geschichte Literatur, 6)
- Kwastek 2001  
Katja Kwastek: *Camera. Gemalter und realer Raum der italienischen Frührenaissance*. Weimar 2001
- Livius 2015  
Titus Livius: *Ab urbe condita. Libri I–V. Römische Geschichte*. 1.–5. Buch. Aus dem Lateinischen übersetzt von Robert Feger, Ludwig Fladerer und Marion Giebel, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Marion Giebel. Stuttgart 2015 (= Titi Livi: *Ab urbe condita*. *Recognovit R. M. Ogilvie*, Oxford 1974), S. 183–193
- Miziołek 1997  
Jerzy Miziołek: *Florentina libertas. La storia di Lucrezia romana e la cacciata del tiranno sui cassoni del primo Rinascimento*. In: *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna*. Florenz 83/84, 1996 (1997), S. 159–176
- Miziołek 2002  
Jerzy Miziołek: *Cassoni istoriati with Torello and Saladin. Observations on the Origins of a New Genre of Trecento Art in Florence, Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*. Hrsg. von Victor Schmidt. New Haven/London 2002 (Studies in the History of Art 61)
- Muck 1986  
Herbert Muck: *Der Raum. Baugefüge, Bild und Lebenswelt*. Wien 1986 (Wiener Akademie-Reihe 19)
- Sbaraglio 2007  
Lorenzo Sbaraglio: *Note su Giovanni dal Ponte cofanaio*. In: *Commentari d'arte*. Rom 13 (2007), S. 32–47
- Sbaraglio 2015  
Lorenzo Sbaraglio: *Cassoni e cofanai. Aspetti terminologici e storico-sociali*. In: *Le opere e i giorni. Exempla Virtutis. Favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*. Hrsg. von Andrea de Marchi und Lorenzo Sbaraglio. Ausst.-Kat. Florenz, Museo Stibbert, 26.9.2015–6.1.2016. Florenz 2015, S. 24–41
- Schiaparelli 1908  
Attilio Schiaparelli: *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*. Florenz 1908
- Schubring 1915  
Paul Schubring: *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der Italienischen Frührenaissance*. Leipzig 1915
- Uppenkamp 2011  
Bettina Uppenkamp: *Können Möbel Medien sein? Überlegungen zu den italienischen Hochzeitstruhen der Renaissance*. In: Sebastian Hackenschmidt und Klaus Engelhorn (Hrsg.): *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*. Bielefeld 2011, S. 47–67
- van Gennep 2005  
Arnold van Gennep: *Übergangsriten. (Les rites de passage. 1909)*. Aus dem Französischen übersetzt von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg Scherff, mit einem Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt am Main 2005
- Vasari 1568  
Giorgio Vasari: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Hrsg. von der Società di Amatori delle Arti belle. Florenz 1568, online abrufbar unter: <[https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10071112\\_00063.html](https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10071112_00063.html)> [17. Januar 2021]
- Witthoft 1982  
Brucia Witthoft: *Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence*. In: *Artibus et Historiae*. Krakau 3 (1982), S. 43–59

### **Autorin:**

Flavia Hächler studierte Kunstgeschichte und Geschichte an der Universität Zürich. In ihrer Dissertation, betreut durch Prof. Dr. David Ganz (Zürich), erforscht sie die Darstellung und Funktion von Liminalität auf florentinischen Hochzeits-truhen (*cassoni*) des 15. Jahrhunderts.

Ihre Forschungsinteressen betreffen die Kunst der italienischen Renaissance und der frühen italienischen Tafelmalerei, die Historiographie der Kunstgeschichte und Theorien der Museumskunde.

# Der liminale Blick auf das Gemälde im Wandel der Galeriegeschichte

Bei der kunstwissenschaftlichen Arbeit zu Gemälden einer Sammlung spielt die Erfassung ihrer Vergangenheit, das heißt ihrer Provenienz, Rezeptions- und Zuschreibungsgeschichte, sowie der Wissenschaftsgeschichte des betreffenden Künstlers eine wesentliche Rolle.<sup>1</sup> Bei den Recherchen zur Sammlung der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums zeigte sich, dass die Ergebnisse zur Geschichte eines Werkes, ohne die allgemeinere Galeriegeschichte und die handelnden Persönlichkeiten einzubeziehen, geringe Aussagekraft hat. Daraus resultierte das Interesse der Autorin, mehrere Aspekte der Galeriegeschichte in Zusammenschau zu ergründen und dabei die speziellen Vorlieben der Verantwortlichen, deren Umgang mit den ihnen anvertrauten Objekten, die Restaurierungsgeschichte, Beobachtungen zur veränderten Kunstbetrachtung, wie auch die allgemeine Museumspraxis miteinzubeziehen.<sup>2</sup> Auf Basis von vergangenen Inventar- und Katalogeinträgen ergaben sich Beobachtungen zur Zuschreibungs- und Rezeptionsgeschichte einzelner Gemälde oder Werkgruppen. Der Betrachter vergangener Zeiten hatte nicht nur das einzelne Bild vor Augen, sondern auch das Pendant, bzw. eine umgebende Werkgruppe. Die Veränderung dieser äußeren Rezeptionsbedingungen im Laufe der Zeit beeinflussten die Wahrnehmung des Bildinhalts immer wieder, d.h. dieselbe Kunst wurde in der Vergangenheit immer wieder unter einem anderen Blickwinkel neu gesehen. Angeregt von der Liminalitätstheorie Victor W. Turners werden in diesem Beitrag spezielle Momente der Galeriegeschichte hervorgehoben, die durch neue Rezeptionsbedingungen eine veränderte Wahrnehmung des Werkes herbeigeführt hatten.

## **Liminalität und Rezeptionsgeschichte in der kunsthistorischen Forschung**

Verschiedene Methoden der kunsthistorischen Theorie und Praxis unterstreichen die Bedeutung der Beachtung vergangener Betrachtungsweisen eines Kunstwerkes. Allen voran der von Wolfgang Kemp formulierte rezeptionsästhetische Ansatz, der die Frage nach der ursprünglichen Funktion und Präsentation eines Werkes stellt, um daraus Schlüsse zu seiner beabsichtigten Deutung zu ziehen. Er stellt diese Frage vorerst ausschließlich, um die dem Werk innewohnenden Bedeutungsträger herauszuarbeiten, d.h. das Ziel

seiner Methode gilt der Rezeption zur Entstehungszeit des Werkes. Er trennt diese Fragestellung vorerst strikt von den späteren Rezeptionsmöglichkeiten desselben Werkes, welche er der Rezeptionsgeschichte oder Geschmacksgeschichte zuordnet.<sup>3</sup> So ist das Ziel seiner Methode für unsere Fragestellung wichtig, da wir damit den Ausgangspunkt für eine später veränderte Rezeption benennen können. Doch bleibt die Frage offen, wie die für den Betrachter offenbare Bedeutungsveränderung desselben Werkes, welche durch andere äußere Rezeptionsbedingungen herbeigerufen wird, obwohl die werkimmanenten Bedeutungsträger gleich bleiben, zu benennen ist. Die Rezeptionsgeschichte eines Gemäldes reicht hier nicht aus, da sie nur die Basis liefert (z.B. Zuschreibung und Nennung des Titels in schriftlichen Quellen), aber das Werk nicht notwendigerweise im Kontext seiner Umgebung betrachtet.



**Abb. 1**  
Momentaufnahme 2019: Saal X der  
Gemäldegalerie des Kunsthistorischen  
Museums mit Besuchern vor der *Kreuz-  
tragung Christi* von Pieter Bruegel d. Ä.  
(Foto: A. Hoppe-Harnoncourt)

Die Überlegungen von Felix Thürlemann setzen genau bei der Tatsache an, dass die Betrachtung des Einzelbildes v.a. im Umfeld der historischen Kunstsammlungen innerhalb eines Ensembles stattfindet. Daher ist die vom Betrachter zu rezipierende Bedeutung des Einzelbildes innerhalb seines Ensembles zu suchen, was letztlich auch unserer Sehgewohnheit entspricht: „Vor allem dank der Präsentation in Pendants konnten die durch kulturhistorische Brüche unterschiedlichster Art aus ihrem ursprünglichen Funktionskontext entlassenen Bilder rekontextualisiert, als Sinnträger weiterleben.“ Mit der in den Galerien des 18. und 19. Jahrhunderts üblichen symmetrischen Pendanthängung sieht er das vergleichende Sehen forciert und argumentiert, dass dies genutzt wurde, um bestimmte Aussagen über einzelne Werke zum Ausdruck zu bringen (z.B. stilgeschichtlich und/oder ikonologisch), aber auch visuelle Gegensätze oder andere Besonderheiten.<sup>4</sup> Er sieht den Zweck dieser Analyse darin, die zugrundeliegenden Regeln der gewünschten Lesart einer Hängung (syntagmatische Regeln) zu erfassen und diese in ihrer historischen Entwicklung zu analysieren. Wiederum geht er auf die besonderen Bedingungen in den Museen ein: „Bilder, die zuvor in unterschiedliche funktionale Kontexte integriert waren, wurden unter dem Vorzeichen ‚Kunst‘ als Elemente eines selbstreflexiven Systems rekontextua-

lisiert und so einem ganz neuen Blick unterworfen.“<sup>5</sup> Hier beschreibt Thürlmann, dass das Kunstwerk durch den Übergang in den musealen Kontext einem „neuen Blick“, einer anderen Betrachtungsweise ausgesetzt ist. Diesem Aspekt einer veränderten Rezeption desselben Werkes durch seine Präsentation in einem neuen Kontext möchte ich in diesem Beitrag nachgehen.

Momente des “neuen Blicks” auf ein Kunstwerk durch veränderte Rezeptionsbedingungen können durch augenscheinliche Veränderungen wie beispielsweise Rahmenwechsel verdeutlicht werden. Der Saal X der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums ist ein populärer und gut besuchter Ort, da dort die umfangreiche Sammlung an großformatigen Gemälden Pieter Bruegels d. Ä. zu besichtigen ist (**Abb. 1**). Viele Menschen sind es gewohnt, in dieser Umgebung die *Kreuztragung Christi* in einem dunkel gebeizten Holzrahmen zu betrachten. Eine gänzlich andere Situation zeigen Fotografien der Galerie aus der Zeit um 1900 (**Abb. 2**): Alle Gemälde waren mit einheitlichen klassizistischen Goldrahmen versehen und zudem mit geringem Abstand zueinander zweireihig gehängt. Diese Galerierahmen stammen noch aus der Zeit um 1780 und wurden erst im Zuge der Umgestaltung der gesamten Hängung ab den 1920er Jahren nach und nach gewechselt.<sup>6</sup> Dieser Wechsel hat den traditionellen Charakter der ehemals kaiserlichen Gemäldegalerie nachhaltig verändert.<sup>7</sup>



**Abb. 2**

Aufnahme um 1912: Saal XV der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums. Archiv des Kunsthistorischen Museums. (Foto: KHM Museumsverband)

Neue Präsentationen im Museum unterliegen natürlich den Einflüssen ihrer jeweiligen Zeit und der handelnden Personen. Der damit einhergehende Rahmenwechsel ist also nicht nur physisch geschehen, sondern steht auch metaphorisch für die veränderten Rahmenbedingungen der Kunstbetrachtung im Museum.<sup>8</sup> Der Bilderrahmen ist als veränderbares Attribut anzusehen, welches das Gemälde an sich zwar nicht bestimmt, aber dessen Wahr-

nehmung doch wesentlich beeinflusst. Als Begrenzung des Gemäldes ist der Rahmen als dem Bild zugehörig anzusehen, weshalb seine Auswechslung für die Sehgewohnheit des Betrachters eine Störung hervorgerufen haben mag. Uwe Wirth beschreibt treffend, dass man seiner Existenz häufig erst in dem Moment gewahr wird, wenn es zu Interferenzen kommt: „Dergestalt machen Rahmenbrüche und Rahmenwechsel die stillschweigend vorausgesetzten Rahmenbedingungen explizit“.<sup>9</sup> Demnach legt der Wechsel eines Rahmens das Paradoxon offen, dass dieser sich den Betrachter:innen eindeutig als nicht zum Bild gehörig offenbart, jedoch durch die verursachte Interferenz als einflussreiche Rezeptionsbedingung erweist.<sup>10</sup>

Als in den 1930er Jahren der Goldrahmen der *Kreuztragung Christi* gegen den dunklen Holzrahmen ausgetauscht wurde, mag dieser Wechsel eine Interferenz verursacht haben, die dem routinierten Galeriebesucher unmittelbar aufgefallen ist. Es ist gut vorstellbar, dass der neuartige Kontrast zwischen Rahmen und Gerahmten eine Spannung bei der Wahrnehmung des altbekannten Gemäldes verursachte. Einen solchen Moment der außergewöhnlichen Bilderfahrung erfasste die Besucher auch 2018, als die *Kreuztragung Christi* während der Ausstellung „Bruegel. Die Hand des Meisters“ rahmenlos in einer Glasvitrine präsentiert worden war und somit von vorne, seitlich und von hinten gesehen werden konnte. Auf diese Weise konnten die Betrachter:innen einen weiteren Aspekt des Gemäldes kennenlernen: Die üblicherweise vom Rahmen abgedeckten Bereiche waren freigelegt und die Malkanten, welche die Malerei links und rechts begrenzen, sowie das unbemalte Holz der Tafel an den äußersten Rändern wurden sichtbar. So zeigte sich, wie dünn und fragil das Gemälde tatsächlich ist. Die im ausgerahmten Zustand sichtbaren Markierungen an der Rückseite sind zudem Zeugen, welche lange Zeitspanne dieses Bild überdauert hat.

Somit hat diese Präsentation der *Kreuztragung Christi* nicht nur die Materialität, sondern auch die langjährige Geschichte des Bildes anschaulich gemacht und thematisiert. Die Bedeutung des bereits auf Grund von Komposition und Detailreichtum faszinierenden Gemäldes wurde damit um einen weiteren Aspekt erweitert. Derartige Veränderungen der äußeren Zugangsbedingungen haben auch in der Vergangenheit die Wahrnehmung des Gemäldes beeinflusst.<sup>11</sup> Damit ist nicht nur der Moment der aufgefrischten Aufmerksamkeit wegen des optisch neuen Eindrucks eines altbekannten Gemäldes gemeint, sondern in diesem Beitrag möchte ich der Annahme nachgehen, dass sich auf Grund einer neuen Präsentation der Diskurs über das Werk verändert und sich neue Themenfelder oder Ansichten darüber eröffnen.

Victor W. Turner stellte in Anlehnung an Arnold van Gennep in seinen anthropologischen Forschungen die Theorie auf, dass Veränderungen in einer Gesellschaft durch Riten bestimmt werden, die einem bestimmten Ablauf folgen („Rites de Passage“). Der sich Verändernde („passenger“) löst sich von den gewohnten Strukturen („separation“) um in eine Schwellenphase („liminal

state“) zu gelangen, aus welcher er am Ende des Prozesses umgewandelt wieder in eine stabile Phase tritt, die der vorigen nicht mehr entspricht.<sup>12</sup>

Wie sich ein derartiges Ritual auf die Kunstbetrachtung beziehen lässt, soll anhand der eingangs erwähnte *Kreuztragung Christi* erklärt werden: Das Gemälde war in einem für den Betrachter gewohnten Zustand an demselben Ort zu besichtigen, bis eine veränderte Rezeptionsbedingung, wie beispielsweise der Wechsel bzw. das Weglassen des Rahmens, ein neuartiges Seherlebnis hervorrief, wodurch sich ein Schwellenmoment definiert. Dieser Zustand vermag bei den Betrachter:innen, die das Werk bereits gut kannten, eine neue Erfahrung über das Gemälde auszulösen und seine Vorstellung darüber in einen neuen Status rücken. Daher wird die durch die Veränderung der Präsentation evozierte neue Betrachtungsmöglichkeit, hier folglich nicht mehr als „neuer“, sondern „liminaler Blick“ benannt, um damit in Anlehnung an Turner den Moment der vom Gewohnten losgelösten Wahrnehmung auf denselben Gegenstand zu definieren.<sup>13</sup> Vorausgeschickt wird, dass die Argumentation hauptsächlich auf galerieinternen Dokumenten beruht, deren Autoren mit der Sammlung sehr gut vertraut waren und daher auf Veränderungen in der Präsentation reagieren konnten. Daraus lässt sich letztlich schließen, welche Inhalte den Besucher:innen, den Rezipient:innen, vermittelt werden sollten.

Im folgenden Abschnitt wird überprüft, ob sich diese Beobachtungen anhand von weiteren Beispielen festmachen lassen und ob sich der in der Liminalitätstheorie Turners geschilderte Wandlungsprozess in der Rezeptionsgeschichte eines Kunstwerks darstellen lässt. Zu diesem Zweck gilt es, Schwellenmomente in der Vergangenheit zu benennen, die einen „liminalen Blick“, also eine neuartige Rezeption desselben Kunstwerkes, verursachten. Die Gemäldesammlung des Kunsthistorischen Museums eignet sich für eine derartige Rückschau sehr gut, da die Präsentationen, Benennungen der Bildthemen und Zuschreibungen der letzten Jahrhunderte gut nachvollziehbar sind, wie nun anhand von zwei Beispielen gezeigt wird.

### **Lucas Cranach d. Ä. *Judith mit dem Haupt des Holofernes***

Die Geschichte der biblischen Figur Judith aus dem Alten Testament ließ bereits seit dem 16. Jahrhundert ambivalente Deutungen zwischen listiger Frau und Heldin zu:<sup>14</sup> Die jüdische Stadt Betulia wurde durch das assyrische Heer belagert und befand sich in einer ausweglosen Situation. Um den drohenden Untergang ihrer Stadt abzuwenden, ersann die junge Witwe Judith eine List: Sie gab sich im feindlichen Lager als Überläuferin aus und verführte durch Einsatz ihrer Schönheit den assyrischen Anführer Holofernes, der sie nach einem gemeinsamen Festmahl schließlich in sein Zelt einlud. Als er eingeschlafen war, ergriff sie sein Schwert, hieb ihm den Kopf ab und rettete durch diese Tat ihre Stadt.

Lucas Cranach d. Ä. schuf ab ca. 1525 zahlreiche Varianten von halbfigurigen, höfisch gekleideten Judith-Darstellungen, wie jene im Kunsthistorischen Museum (**Abb. 3**): Heroisch präsentiert sie das noch blutige Schwert und das Haupt des besiegten Holofernes als Zeugnis ihrer Heldentat. Auch wenn bereits damals Judith durchwegs auch als verführerische Frau gesehen werden konnte, spricht vieles dafür, dass Cranach in diesem Bild eine tugendhafte Heldin präsentiert.<sup>15</sup> Am Beispiel der Geschichte der Wiener *Judith* Cranachs lässt sich zeigen, dass die Deutung der Figur letztlich auch vom Kontext ihrer Präsentation abhängig war.



**Abb. 3**

Lucas Cranach d. Ä., *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, um 1525/30, Lindenholz, 87,1 x 58,3 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. 858. (Foto: KHM, Museumsverband)

In der Zeit um 1600 zeigte Kaiser Rudolf II. großes Interesse, eine *Judith mit dem Haupt des Holofernes* von Cranach zu erwerben, weshalb es zu einem Schriftverkehr mit dem Stadtrat von Breslau kam: Da allerdings kein Ge-

mälde mit *Judith* verfügbar war, wollte man dem Kaiser als „Ersatz“ eine *Salome* zukommen lassen.<sup>16</sup> Im Oeuvre von Lucas Cranach sind die Darstellungen dieser biblischen Frauenfiguren der *Judith* durchaus ähnlich: Eine in zeitgenössischer Tracht höfisch gekleidete junge Frau präsentiert dem Betrachter das Haupt Johannes des Täufers auf einer Schüssel.<sup>17</sup> Ihr Blick verrät nichts Näheres über die grausame Tat, die sie verursacht hat: Sie forderte aus Rache für ihre Mutter den Tod Johannes des Täufers. Salomes Stiefvater König Herodes gewährte ihr diesen Wunsch, da er sich von ihrem verführerischen Tanz beeindrucken ließ.

Im Gegensatz zur Geschichte der Judith, lässt sich Salomes Tat nicht tugendhaft verstehen, ihre Darstellung muss daher als moralisierende Warnung an den Betrachter verstanden werden. Doch dieser inhaltliche Unterschied scheint um 1600, als Rudolf den Wunsch äußerte eine *Judith* von Cranach anzukaufen, keine große Rolle gespielt zu haben. Der Stadtrat von Breslau nahm selbstverständlich an, dass, trotz unterschiedlicher Thematik, auch eine *Salome* von Cranach den Sammler Kaiser Rudolph zufriedenstellen würde. Die Aussagekraft der heldenhaften Figur der Judith wurde offenbar nicht als Grund für den Ankaufswunsch des Kaisers angesehen.

Die noch heute im Kunsthistorischen Museum verwahrte *Judith* stammt sicher aus Kaiser Rudolfs Sammlung, da sie bemerkenswerterweise als Vorbild für eine um 1600 von einem Hofkünstler gemalte *Salome* gedient hatte.<sup>18</sup> Man kann davon ausgehen, dass die beiden Frauenfiguren als Pendants aufeinander bezogen betrachtet werden sollten. Denn bereits im frühen 17. Jahrhundert befinden sich beide Bilder in unmittelbarer Abfolge im ältesten bekannten Gemäldeverzeichnis der Wiener Burg, wohin wichtige Teile der rudolfinischen Sammlung übersiedelt worden waren.<sup>19</sup> Auch im 18. Jahrhundert waren sie dem Verzeichnis nach zu schließen, zwar nicht unmittelbar nebeneinander, aber als Pendants aufeinander bezogen, in der kaiserlichen Schatzkammer zu sehen.<sup>20</sup>

Die *Judith* Cranachs erhielt um 1600 auf Grund der Erweiterung durch ein Gegenstück eine neue inhaltliche Bewertung: Der – für sich allein gesehen – heldenhaften Figur der Judith wurde eine zweite, jüngere Version als Salome beige stellt. In der Zusammenschau beider Gemälde dominiert für den Betrachter das Ergebnis der listigen bzw. verführerischen Handlungen beider Frauenfiguren: der enthauptete männliche Kopf, in den Händen einer schönen Frau. Von ihr geht die Gefahr aus, denn sie vermag auch willensstarke Männer, Holofernes oder Herodes und mit ihm Johannes, ins Verderben zu führen. Der Kopist nach Cranach verstärkt diese Aussage und fügt Salome noch einen Hutschmuck mit der Darstellung von Venus und Amor hinzu. Dieses Motiv malte auch Cranach häufig, jedoch immer mit einer warnenden Botschaft: Der Betrachter möge sich vor den schmerzhaften Pfeilen des Liebesgottes hüten.<sup>21</sup>

1781 wurde die Gemäldegalerie im Oberen Belvedere öffentlich zugänglich gemacht und zu diesem Zweck neu präsentiert und nach damaligen kunsthistorischen Kriterien geordnet.<sup>22</sup> Die Gemälde von *Judith* und *Salome* aus der Schatzkammer kamen zum Zweck dieser Neuaufrichtung in die Gemäldegalerie und wurden in einen neuen Zusammenhang gebracht: Nun erhielt das weibliche Bilderpaar mit dem *Männlichen Porträt*, signiert von Lucas Cranach d. J., ein Gegenstück (Abb. 4).<sup>23</sup> Aus dem damaligen Galeriekatalog ist zu erfahren, dass in Folge dieser Konstellation die Bildthemen *Salome* und *Judith* nun als „Porträt eines jungen vornehmen Frauenzimmers“, einmal in der Rolle der Judith und einmal als Salome dargestellt, angesehen werden. Zudem werden alle drei Werke dieser Gruppe als Gemälde von Lucas Cranach d. J. bezeichnet.<sup>24</sup>

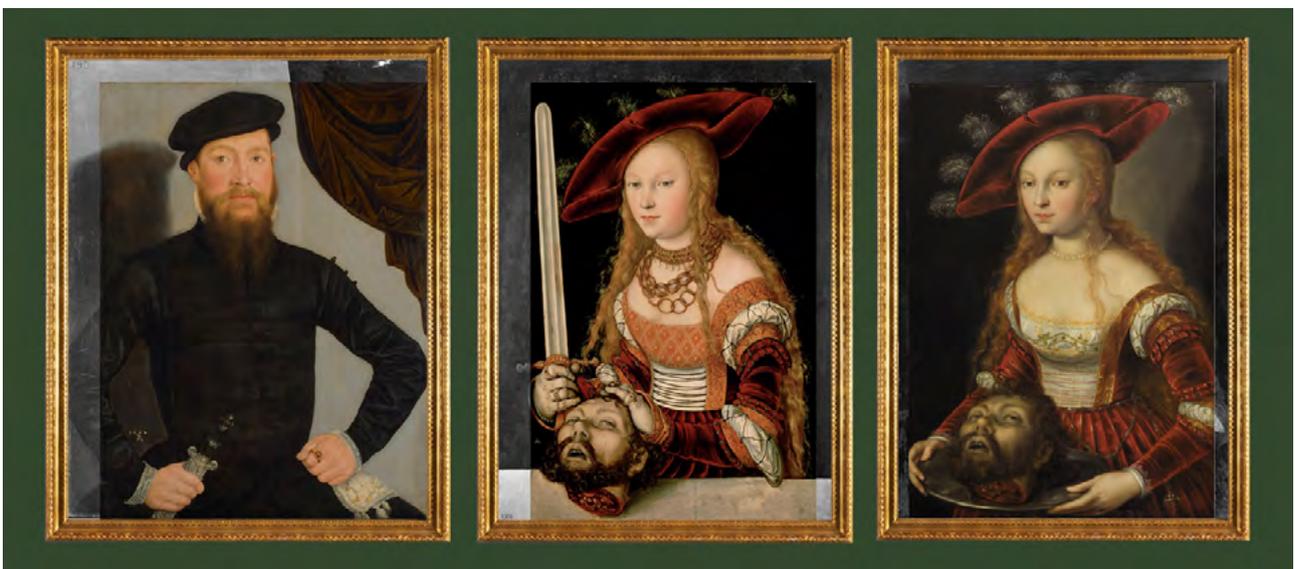


Abb. 4

*Judith mit dem Haupt des Holofernes* (wie Abb. 3) mit ihren ab 1781 beigeestellten Pendants in einheitlicher Goldrahmung und Hinzufügung der Ergänzungen, Fotomontage. (Visualisierung: A. Hoppe-Harnoncourt und KHM Museumsverband)

Um die Zusammengehörigkeit dieser drei Bilder zu betonen, erhielten alle drei Tafeln Ansetzungen an den seitlichen und oberen Rändern. Dieser Eingriff hat die Figuren zentraler ins Bild gerückt, so dass sie nicht mehr von den Bildrändern angeschnitten wurden, und vor allem waren sie nun in Höhe und Breite aufeinander abgestimmt.<sup>25</sup> Seit dieser neuen Präsentation von 1781 waren beinahe alle Gemälde der Galerie einheitlich gerahmt. An den klassizistischen Goldrahmen waren Schilder mit dem Namen der Künstler:innen angebracht, d.h. ab nun konnten Werke direkt den Künstler:innen zugeordnet werden.<sup>26</sup> Im Fall der ab nun als Porträts von Lucas Cranach d. J. präsentierten Gemälde erzeugte diese Gegenüberstellung wohl eine gewisse Unstimmigkeit, da in Wahrheit drei verschiedene Maler aus unterschiedlichen Generationen tätig waren.

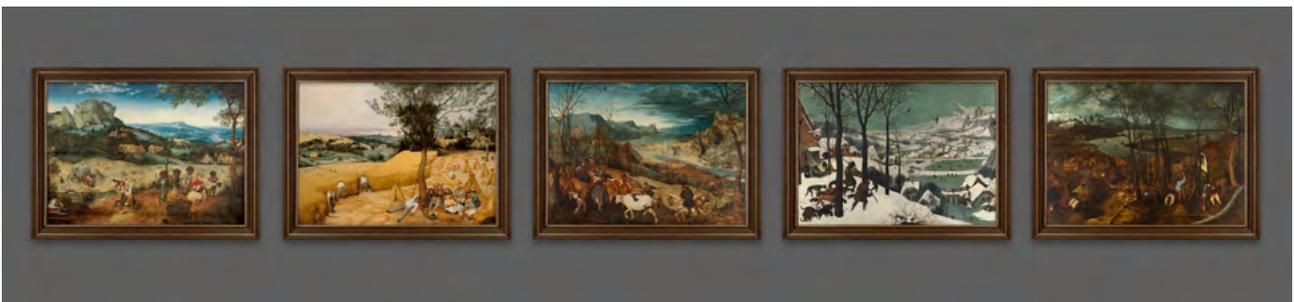
Dieser Umstand führte möglicherweise dazu, dass der nachfolgende Galerie-  
 riedirektor Heinrich Füger bereits bei seiner Neueinrichtung der Galerie  
 1816 berichtend *Judith* Cranach d. Ä. zuschrieb und *Salome* als spätere  
 Kopie einordnete.<sup>27</sup> Die Gemälde verblieben im weiteren 19. Jahrhundert als  
 Rollenporträts trotz des ausgewiesenen Unterschieds der Entstehungszeit  
 aufeinander bezogen, wie es aus der Rekonstruktion der Neueinrichtung  
 von 1837 (**Abb. 5**) zu sehen und im Katalog nachzulesen ist: „Nachahmung  
 des Gemäldes von Cranach, dem jüngern [sic], unter No. 38 dieses Zimmers,  
 mit dem Unterschiede, dass hier das Frauenzimmer als Herodias, mit dem  
 Haupte Johannes des Täufers auf einer Schüssel, vorgestellt ist.“<sup>28</sup> Erst nach  
 der Übersiedlung in das Kunsthistorische Museum 1891 wurde Salome unter  
 den Werken des frühen 17. Jahrhunderts präsentiert, wo sie auch heute noch  
 zu sehen ist, während Cranach's *Judith* dem 16. Jahrhundert zugeordnet  
 bleibt. Es ist bemerkenswert, dass die in der Präsentation von 1781 hervorge-  
 hobene Porträthaftigkeit der *Judith* in der kunsthistorischen Literatur noch  
 bis in die 1970er Jahre erörtert wurde.<sup>29</sup>



**Abb. 5**  
 Rekonstruktion der Mittelwand des ersten Zimmers  
 im zweiten Stock der kaiserlichen Gemäldegalerie im  
 Oberen Belvedere, wie die Anordnung im Katalog von 1837  
 dokumentiert ist. (Visualisierung: A. Hoppe-Harnoncourt und  
 KHM Museumsverband)

## Der Jahreszeitenzyklus von Pieter Bruegel d. Ä.

Pieter Bruegel d. Ä. stellte 1565 einen Zyklus der Monatsabfolge des Jahres als sechsteilige Serie für das Antwerpener Landhaus des Nicolaes Jongelincq fertig. Heute sind noch fünf Tafeln dieser großformatigen und in ihrer Zeit einmaligen Landschaftsbilder erhalten, drei davon befinden sich im Kunsthistorischen Museum Wien (**Abb. 6**). Mangels genauerer Angaben zu den ursprünglichen Rezeptionsbedingungen lässt sich lediglich anhand der erhaltenen Bilder spekulieren, wie sie angeordnet waren und welche Wirkung sie erzielten. Die großformatigen Tafelbilder bildeten einen Kreislauf des Jahres ab, in dem der Mensch eine untergeordnete Rolle spielt. Sie stellen einen Zyklus der Natur ohne Anfang und Ende dar.<sup>30</sup> Die Serie verblieb nicht lange an dem Ort, für den Bruegel sie entworfen hatte, und ist bereits seit 1594 in habsburgischen Besitz nachweisbar. Verfolgt man die weitere Geschichte der Gemälde im Kontext ihrer vergangenen Präsentationen, lässt sich die veränderte Wahrnehmung der Serie und die dadurch bedingte unterschiedliche Beurteilung ihrer malerischen Qualitäten gut nachvollziehen.<sup>31</sup>



**Abb. 6**

Die fünf erhaltenen Gemälde des *Zyklus der Jahreszeiten* von Pieter Bruegel d. Ä. in einheitlichen dunklen Rahmen, wie dies im Inventar von Leopold Wilhelm von 1659 beschrieben ist, Fotomontage. (Visualisierung: A. Hoppe-Harnoncourt und KHM Museumsverband)

Erzherzog Leopold Wilhelm richtete nach 1656 in der Wiener Stallburg im zweiten Stock eine Gemädegalerie ein. Dort ist erstmals die Präsentation von Bruegels Serie der Jahreszeiten in David Teniers d. J. „*Theatrum Pictorium*“ im Eingangstext beschrieben. Unter den Gemälden welche zwischen und unter den Fenstern zu sehen waren, sind die Jahreszeitenbilder besonders hervorgehoben: „Darunter sind sechs Stücke vom alten Bruegel, welche die Vielfältigkeit der zwölf Monate des Jahres darstellen, mit bewundernswerter Kunstfertigkeit des Pinsels, Lebhaftigkeit der Farben und geschickter Komposition.“<sup>32</sup> Daraus geht hervor, dass die Qualität Bruegels als Landschaftsmaler noch höchst anerkannt war und die Bilder dementsprechend geschätzt wurden. Das Sammlungsinventar des Erzherzog Leopold Wilhelm in Wien verrät, dass in Wahrheit nur mehr fünf Tafeln der Serie erhalten waren, welche einheitlich mit noch alten (vermutlich originalen) schwarzen Holzleisten

mit vergoldeter Zier gerahmt waren. Das Fehlen des Frühlingsbildes brachte eine Asymmetrie in die Abfolge: es verblieben zwei winterliche, zwei sommerliche und ein herbstliches Landschaftsgemälde.<sup>33</sup>

Dieser Umstand könnte dazu geführt haben, dass im 18. Jahrhundert die *Heuernte*, eines der beiden Sommerbilder, abgegeben wurde, weshalb von der originalen Serie nur mehr vier Gemälde verblieben waren. Im Zuge der Umgestaltungen der Stallburggalerie im 18. Jahrhundert dürfte die Zusammengehörigkeit der vier in der Sammlung verbliebenen Landschaftsbilder überhaupt in Vergessenheit geraten sein. Dies war wohl die Ursache, dass für die nun folgende Präsentation der Jahreszeiten Ende des 18. Jahrhunderts nur zwei Werke der ursprünglichen Serie berücksichtigt wurden, während man die zwei anderen deponierte.<sup>34</sup>

Der Baseler Kupferstecher und Kunsthändler Christian von Mechel richtete die Gemäldegalerie im Belvedere 1781 neu ein. Ihm dürfte, möglicherweise durch Teniers oben zitiertes „Theatrum Pictorium“ bekannt gewesen sein, dass es Gemälde einer Jahreszeiterie gab. Doch wählte er dafür teilweise andere Gemälde aus, nämlich für den Frühling Bruegels *Kinderspiele* und für den Winter den *Bethlehemitischen Kindermord*. Offenbar kannte Mechel, der ja selbst mit Druckgraphiken handelte, die Kupferstiche der *Vier Jahreszeiten*, von denen zwei, nämlich *Frühling* und *Sommer*, nach Zeichnungen von Pieter Bruegel d. Ä. gefertigt worden waren. Der Herausgeber Hieronymus Cock versah die Darstellungen mit Unterschriften, welche die Abfolge der Jahreszeiten mit den vier Lebensaltern des Menschen gleichsetzt: „VER / Pueritie compar“, „AESTAS / Adolescentie imago“, „AVTVMSVS / Virilitatis typus“ und „HYEMS / Senectuti comparatur“ (‘Frühling vergleichbar zur Kindheit’, ‘Sommer Abbild der Jugend’, ‘Herbst Symbol des Mannesalter’ und ‘Winter vergleichbar mit dem Lebensabend/Alter’).<sup>35</sup>



Abb. 7

Die vier Jahreszeiten von Pieter Bruegel d. Ä. wie sie ab 1781 im zweiten Stock der kaiserlichen Gemäldegalerie im Oberen Belvedere präsentiert waren, Fotomontage. (Visualisierung: A. Hoppe-Harnoncourt und KHM Museumsverband)

Es ist denkbar, dass Mechel in Anlehnung an die Druckgraphik Serie diese vier Gemälde als die *Vier Jahreszeiten* von Bruegel in der Galerie von 1781 präsentierte (**Abb. 7**):<sup>36</sup> Als Frühlingsbild wählte er die *Kinderspiele* – da ja der Frühling vergleichbar zur Kindheit sein sollte – und als Winterbild, die Vergänglichkeit des Lebens drastisch andeutend, den *Bethlehemitischen Kindermord*. Mechel inkludierte somit vergleichbar zur Druckgraphikserie den Vanitasgedanken in seiner Zusammenstellung der *Vier Jahreszeiten* von Bruegel. Sommer und Herbst waren der ursprünglichen Serie Bruegels entnommen: *Kornernte* und *Heimkehr* der Herde.

Diese neuartige Konzeption der Jahreszeitenserie von Bruegel war ab 1781 erstmals zu sehen, als die kaiserliche Gemäldegalerie eröffnet wurde. Durch diese Auswahl erlangte die Serie allerdings eine andere ikonologische Bedeutung als von Bruegel ursprünglich erdacht. Denn nun repräsentierte sie den endlichen Kreislauf des Menschenlebens, der mit dem Tod endet, und nicht, wie ursprünglich von Bruegel für Nicolaes Jongelinck konzipiert, den unendlichen, immer wiederkehrenden Kreislauf des Jahres.

Formal war die Zusammenstellung dieser vier Bilder als Serie nicht nachvollziehbar, da sich die atmosphärischen Landschaftsbilder von den beiden kleinteilig komponierten „Wimmelbildern“ deutlich unterscheiden. Dies mag ein Beweggrund für den im frühen 19. Jahrhundert nachfolgenden Galeriedirektor Heinrich Füger gewesen sein, ordnend einzugreifen. In dem 1816 verfassten Galerieverzeichnis ist ersichtlich, dass die Gemälde von Mechels *Vier Jahreszeiten* getrennt auf verschiedenen Wänden in der Galerie verteilt zu sehen waren: Im dritten Saal *Kinderspiele* und *Kindermord* als Supraporten und im darauffolgenden Saal ‚eine Landschaft mit Rinder‘, also *die Heimkehr der Herde*.<sup>37</sup> Die *Kornernte* war seit 1809 nicht mehr Bestandteil der Sammlung, da dieses Gemälde im Zuge des napoleonischen Kunstraubs für die kaiserliche Galerie verloren gegangen war.

Der nachfolgende Galeriedirektor Peter Krafft war in den 1830er Jahren beauftragt, die kaiserliche Galerie neu zu ordnen und einen Katalog zu publizieren – dies war der erste gedruckte Katalog seit 50 Jahren. Trotz einiger grundlegender Neuerungen in der Galerie orientierte sich Krafft immer wieder an Mechels Auswahl und nahm so manche Korrektur seines Vorgängers Füger wieder zurück. Dies ist auch bei der Präsentation der Jahreszeiten zu beobachten (**Abb. 8**), denn im Katalog von 1837 werden die verbliebenen drei Bilder wieder als *Winter*, *Frühling* und *Herbst* bezeichnet und somit fand sich *Kindermord*, *Kinderspiele* und *Heimkehr der Herde* in einer Reihe an derselben Wand angeordnet.<sup>38</sup>

Der Kunsthistoriker Gustav Friedrich Waagen reiste mehrmals nach Wien und sah diese Gemälde, einmal wie von Füger eingerichtet in den 1820er Jahren und später nach der Einrichtung von Krafft ab den 1830er Jahren.<sup>39</sup> In seiner Publikation *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien* benennt er



**Abb. 8**  
 Rekonstruktion der Anordnung der Gemälde im dritten Zimmer des zweiten Stocks der kaiserlichen Gemäldegalerie im Oberen Belvedere, wie sie im Katalog von 1837 dokumentiert ist. (Visualisierung: A. Hoppe-Harnoncourt und KHM Museumsverband)



**Abb. 9**  
 Rekonstruktion wie Abb. 8, nach den im Katalog von 1872 dokumentierten Änderungen. (Visualisierung: A. Hoppe-Harnoncourt und KHM Museumsverband)

die Jahreszeitenbilder dem Katalog entsprechend den *Winter*, also den *Kindermord*, als Gegenstück zum *Frühling*, den *Kinderspielen*. Bei der Besprechung des *Herbstes* geht Waagen explizit auf die stilistischen Unterschiede der hier als Serie präsentierten Bilder ein: „Der Herbst. Eine in der Erfindung und schlagenden Lichtwirkung poetische Landschaft, welche die vorigen Bilder [Anm.: *Winter* und *Frühling*] in Kraft und allgemeiner Haltung weit übertrifft. [...]“<sup>40</sup> Auch für den folgenden Galeriedirektor, Erasmus Engert, zeigte sich die Unmöglichkeit dieser Zusammenstellung immer deutlicher: Nicht zuletzt waren auch die im Depot befindlichen fehlenden Bilder der originalen Serie Bruegels *Jäger im Schnee* und *Düsterer Tag* in ihrer künstlerischen Bedeutung erkannt worden. Dies bewirkte, dass Direktor Engert eine Änderung in der Anordnung der ehemals als *Vier Jahreszeiten* bezeichneten Bilder vornahm, wie es sich im Katalog ab 1872 nachvollziehen lässt:<sup>41</sup> In der obersten Reihe sind *Kampf zwischen Fasching und Fasten* und *Kinderspiele*, also die zwei frühesten datierten Bilder Bruegels in der Sammlung, so wie heute noch nebeneinander zu sehen. Wohingegen der *Kindermord* aus der Pendant-Situation zu den *Kinderspielen* gelöst wurde und zwei Reihen darunter zu sehen war. (**Abb. 9**) Die zwei Jahreszeiten-Gemälde aus dem Depot waren erst ab 1891 im neuen Kunsthistorischen Museum zu sehen (siehe *Heimkehr der Herde* und *Jäger im Schnee* auf Abb. 2). Es dauerte noch bis 1921 bis auch die seit dem 18. und 19. Jahrhundert abgängigen Sommerbilder (*Heuernte* und *Kornernte*) wieder erkannt wurden und mit der ursprünglichen Serie der Landschaftsbilder Bruegels in Verbindung gebracht werden konnten.<sup>42</sup> So ist ersichtlich, dass damit ein wesentlicher Teil von Bruegels Oeuvre erst sehr spät öffentlich zu sehen war. Die Wahrnehmung seiner Qualitäten als Landschaftsmaler war nachhaltig beeinflusst von der für die Präsentation von 1781 getroffenen Auswahl und Zusammenstellung der Gemälde.

## Die Momente des *liminalen Blicks*

Die Rezeptionsgeschichten von Cranachs *Judith* und Bruegels *Jahreszeiten* weisen jeweils Momente auf, in welchen eine neue Präsentation oder Konstellation zu veränderten Zuschreibungen oder Interpretationen führte. Diese Phasen möchte ich zusammenfassend herausgreifen und als Schwellenmomente ausweisen, in welchen ein *liminaler Blick* ermöglicht wurde:

Bei *Judith mit dem Haupt des Holofernes* lassen sich die Zeitpunkte um 1600 und 1781 als Schwellenmomente hervorheben, als das Gemälde in einem neuen Kontext gezeigt wurde und dies zu einer veränderten ikonologischen Wahrnehmung der biblischen Frauenfigur führte: Zuerst von der ursprünglich heroischen zur gefährlichen Frauenfigur, und schließlich 1781 die Reduktion der vormals bedeutsamen biblischen Protagonisten auf ein Rollenporträt in höfischer Kleidung.

Die *Jahreszeitenserie* erfuhr nach dem 17. Jahrhundert einen Schwellenzustand durch die Tatsache, dass sie nicht gezeigt wurde und daher ihre Zusammengehörigkeit in Vergessenheit geraten war. Demgegenüber steht der Moment der neuen Wahrnehmung, als eine neue Konstellation der *Jahreszeiten-Serie* 1781 präsentiert wurde. Für den Betrachter war der Landschaftszyklus mit unendlichem Charakter nicht mehr erkennbar und es etablierte sich der vierteilige an die Lebenszeiten angelehnte Zyklus, der bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts die Landschaftsmalerei in Bruegels Oeuvre repräsentierte.

Für beide Beispiele gilt, dass mit der Neugestaltung der Galerie von 1781 eine weitreichende Zäsur in der Wahrnehmung der Kunstwerke gesetzt wurde. Um die Neueinrichtung, die eine sichtbare Geschichte der Kunst sein sollte, didaktisch zu unterstützen, waren die Künstlernamen zunächst auf Schildern an den Bilderrahmen vermerkt. Somit konnten die Betrachter:innen nun durch die Benennung des ausführenden Künstlers einen neuen Aspekt bei der Kunstbetrachtung und beim Vergleich der Werke untereinander mit einbeziehen.

Dabei spielte der gedruckte Katalog, in dem die thematische Zusammengehörigkeit der präsentierten Werke beschrieben ist, eine besonders nachhaltige Rolle. Für beide hier angeführten Bildbeispiele ist belegt, dass der nachfolgende Galeriedirektor Heinrich Füger 1816 die Auswahl von 1781 durch seine Anordnung auflöste und die Bilder in einen neuen Zusammenhang stellte und damit einen weiteren Schwellenmoment herbeiführte. *Judith* und *Salome* waren nun wieder ausschließlich aufeinander bezogen, ohne männliches Porträt. Nun erfolgte auch eine nachvollziehbare Zuschreibung, da nun *Salome* als Kopie nach *Judith* ausgewiesen ist. Füger reagierte auch auf die formalen Unstimmigkeiten der vermeintlichen Jahreszeitenserie, in dem er die Gemälde nun als einzelne Werke Bruegels präsentierte. Bei der nächsten Neuordnung in der Galerie, die 1836 beendet war bezog sich Direktor Peter Krafft in vielen Belangen auf Mechels Beschreibungen im Katalog von 1783.<sup>43</sup> Das betraf in dem Fall die Vereinigung der vermeintlichen vier Jahreszeiten Bruegels. Es blieb dem kritischen Auge Gustav Waagens vorbehalten, die erste Fährte zu legen, um letztendlich der wirklichen Bestandteile der Serie gewahr zu werden. Der direkte Vergleich der Gemälde der vermeintlichen Serie führte zur Hinterfragung ihrer Zusammenstellung und schließlich zu einer Neubewertung, die in einer anderen Anordnung resultiert, wodurch sich der Rezeptionsrahmen für den Betrachter verändert.

## Schluss

Die in den zwei Beispielen beschriebenen durch neuen Präsentationen hervorgerufene Momente des „neuen“ (Thürlemann), hier als „liminal“ bezeichneten Blicks sind nachträglich nicht mehr so offensichtlich, wie bei den eingangs geschilderten Rahmenwechsel der *Kreuztragung Christi*. Dennoch erscheint die aus der Anthropologie entlehnte Vorstellung von der veränderten Ansicht auf das Werk als Schwellenzustand hilfreich, da sich die unterschiedlichen Sichtweisen auf dasselbe Kunstwerk in einer zeitlichen Abfolge als aussagekräftige Objektbiographien beschreiben lassen.<sup>44</sup> Ausgangspunkt ist die in der kunsthistorischen Forschung fix verankerte Erörterung der ursprünglich intendierten Bedeutung. Die Veränderungen des Nutzens und der Umgebung des Kunstwerkes führten jedoch zu anderen Deutungen, die bis in die Gegenwart prägend sein können.

Auch wenn die unmittelbaren Reaktionen eines:r Betrachters:in nicht überliefert sind, kann man doch anhand der schriftlichen Quellen nachvollziehen, dass sich die Auffassung über ein Gemälde oder eine Werkgruppe über einen längeren Zeitraum immer dann veränderte, wenn der physische Kontext überarbeitet wurde. Die Benennung dieser Zeitpunkte als Schwellenmomente, in welchen dasselbe Werk in einer anderen Konstellation präsentiert wurde und von der davor gewohnten Situation einem liminalen Blick ausgesetzt war, bietet rückblickend eine mögliche Erklärung für nachfolgende veränderte Einschätzungen. Die Objektbiographien der *Judith* und der *Jahreszeiten* verdeutlichten die Schwellenmomente in welchen eine veränderte Präsentation sowohl ihre ikonologische Bedeutung, wie auch die Auffassung über die Zuschreibung beeinflussten.

- 1 Beispielsweise beim Projekt zum Sammlungskatalog der deutschen Gemälde der Renaissance des Kunsthistorischen Museums oder dem Forschungsprojekt zu Pieter Bruegel d. Ä. im Kunsthistorischen Museum, an welchen die Autorin mitarbeiten konnte.
- 2 Die ersten Untersuchungen zu dem Thema waren der Restauriergeschichte gewidmet. Vgl. Hoppe-Harnoncourt 2001. Aus der Zusammenschau ganzer Sammlungsbereiche, wie der deutschen Malerei der Renaissance oder den Werken Bruegels an der kaiserlichen Gemäldegalerie, lassen sich diese Aspekte darstellen. Aus diesen Überlegungen entstand die mittlerweile abgeschlossene kumulativ eingereichte Dissertation der Autorin. Dieser Beitrag ist in einer noch nicht überarbeiteten Version Bestandteil der Dissertation, siehe Hoppe-Harnoncourt 2021, S. 303–322.
- 3 Kemp 2008, S. 248–249. Es ist aber nicht ausgeschlossen, im Zuge der rezeptionsästhetischen Fragestellung nachfolgende Momente des Kunstwerkes einzubeziehen. Siehe dazu Brassat/Kohle 2009, S. 107: „Im Bewußtsein der Interdependenz von Kontext, Werk und Betrachter bemüht sich die R. um die Rekonstruktion der ursprünglichen faktischen oder auch nur vorgesehenen Situierung des Werkes, interessiert sich aber auch für die Veränderungen, die ein Werk durch die Überführung in neue Kontexte durch Kontextraub und -modifikationen erfährt, z.B. ein Altarbild durch seine Musealisierung.“; sowie Locher 2006, S. 319–320: „Die Präsentation selbst ist ein visuelles Argument in einem sich entwickelnden Gespräch und muss schon deswegen wandelbar sein. Wenn sich die Entfaltung dieses Gesprächs seit dem späten 18. Jahrhundert in der Kunstliteratur, in Kunstkritik, Ausstellungs- und Galeriebeschreibungen als Reflexionsformen ästhetischer Erfahrungen niederschlägt und in der Kunstgeschichte wissenschaftliche Gestalt erhält, so bleibt die Erforschung und Beschreibung des Zusammenhanges der reflektierenden Instanzen mit den visuellen Diskursen im Rahmen einer erweiterten kunsthistorischen Rezeptionsästhetik ein weithin noch zu erkundendes Gebiet. Die Beschreibung dieser Zusammenhänge verspricht einen wesentlichen Aspekt jenes spezifisch neuzeitlichen Diskurses fassbar zu machen, in dessen Vollzug sich der moderne Begriff der Kunst erst konstituiert.“
- 4 Thürlemann 2012, S. 35. Als Beispiele bringt er Mary Cosways Dokumentation einer Wand des Musée Napoleon von 1801/03 und eine Tafel aus Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas, um die unendliche Bandbreite der syntagmatischen Bildzusammenhänge zu demonstrieren. Ebda. S. 33–37.
- 5 Ebda., S. 40.
- 6 Zum Entwurf der einheitlichen Goldrahmen Hassmann 2013, S. 121, Dok. 20, Abb. 1–2. Die Auskragungen der oberen Rahmenleiste für größere Namensschilder sind eine Zutat des 19. Jahrhunderts. Zur Initiierung der Neugestaltung der Galerie im frühen 20. Jahrhundert siehe Deiters 2016, S. 95–115.
- 7 Im Gegensatz dazu ist z.B. die Dresdener Gemäldegalerie berühmt für die einheitlichen Rokkoko Rahmen, die seit 1750 verwendet werden. Siehe dazu Schölzel 2005.
- 8 Siehe dazu Wagner/Conrad 2018, S. 1–6. Ein Beispiel für die veränderte Sicht auf die Kunst und dem damit einhergehenden Rahmentausch in der National Gallery London siehe O'Neill 2018, S. 95–110.
- 9 Wirth 2013, S. 15.
- 10 Um die Interferenz zwischen Rahmen und Gerahmten zu definieren, erklärt Wirth Jacques Derridas Begriff der Parergons, des rahmenden Zierwerks, das in einem nicht fest definierten dynamischen Kraftaustausch zum Ergon, dem Gerahmten, steht, ohne dessen Qualität zu definieren. Das Spannungsverhältnis kann sich letztlich aufheben, wenn sich das Erscheinungsbild des Gerahmten durch den Rahmen für die Betrachter:innen vervollständigt. Wirth 2013, S. 15–29.
- 11 Zur Klärung der Betrachtungsumstände benennt Wolfgang Kemp die Rahmenbedingungen der Rezeption mit den „äußeren Zugangsbedingungen“ auf den Betrachter bezogen, und auf der Seite des Kunstwerkes mit der „Bedingung seiner Erscheinung“. Kemp 2008, S. 251f. Zum rezeptionsästhetischen Ansatz und Rezeptionsgeschichte siehe oben, Anm. 3.
- 12 Turner 1964, S. 4–20; Turner 2006, S. 249–259.
- 13 In ihrer Forschung über das Raumkonzept zwischen Stillstand und Bewegung als literarisches Mittel im Werk von W.G. Sebald beschreibt Anna Seidl die veränderte Wahrnehmung einer Aussicht auf eine bekannte Landschaft durch die beeinträchtigte Bewegungsmöglichkeit (Kriechen) des Protagonist als ‚liminalen Blick‘ im Schwellenraum, der eine andere Erfahrung als zuvor verursacht. Seidl 2012, bes. S. 40–45. Sie verweist darauf, dass bereits Walter Benjamin den Schwellenzustand als besonderen Wahrnehmungsmodus erkannt hatte. Ebda, S. 30.
- 14 Hammer-Tugendhat 2000, S. 220–225, mit weiterer Literatur.
- 15 Zur Deutung der Figur in Cranachs Zeit siehe Hoppe-Harnoncourt 2012 und Hoppe-Harnoncourt 2016, S. 13–18.
- 16 Schultz 1867, S. L–LI.
- 17 Siehe Vergleich einiger Varianten in Hoppe-Harnoncourt 2016, Abb. 2.
- 18 Joseph Heintz d. Ä., *Salome mit dem Haupt Johannis des Täufers*, um 1600, Eichenholz, 86 x 59,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. 862.
- 19 „3 stuckh vom Khrainacher, als 3 jungfrauen: no. 2 die Judith, no. 3 Herodis dochter, eine copeny“ aus dem Wiener Inventar G „Inventarium und verzeichnus ihrer römischen kaiserlichen majestät gemäld und conterfähten, so in der Neuenburg zu Wien liegen“, verfasst zwischen 1612 und 1619. Zitiert nach Köhler 1906/1907, S. VI Reg. Nr. 19446. Das originale Inventar liegt in Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 370 Novi.

- 20 Nr. 88 »Ein stuckh, die herodias mit den haubt Johanes, von Lucas Granich« und bald darauf unter Nr. 103. »Ein stuckh, worauf die Judith mit den haubt Holoferni, von Lucas Granich«, aus der »Specification, wasz sich vor bilder nach dem no. sowoll die histori als auch von wasz vor einen maitre solche verfertigt worden, bei neier einrichtung der kais. königl. schatzcammer befinden, so geschechen anno 1747 et 1748«, zitiert nach Zimerman 1889, S. CCXLIII–CCXLVI Reg. 6243.
- 21 Zur „Metamorphose“ der Judith mit Salome siehe Hoppe–Harnoncourt 2016, S. 22f.
- 22 U.a. Fischer 2013, S. 22–89.
- 23 Lucas Cranach d. J., *Männliches Porträt*, 1564, Holz, 84,5 cm × 63,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. 885.
- 24 Mechel 1783, S. 251f, No. 62–64. Rekonstruktion von Nora Fischer in: Swoboda 2013, S. 265.
- 25 Siehe Hoppe–Harnoncourt 2016, S. 20f.
- 26 Mechel 1783, S. XIX–XX. Die in Abb. 2 sichtbaren Ausnehmungen an der oberen Rahmenleiste sind eine Zutat des 19. Jahrhunderts. Ein seltenes Beispiel für eine originale Beschriftung von 1781 ist auf dem Rahmen von Hans von Aachen, *Befreiung der Andromeda*, Kunsthistorisches Museum, Schloss Ambras, Inv. PA941.
- 27 Dies geht aus einem nicht publizierten unter Füger erstellten Verzeichnis von 1816 hervor. Inventar von 1816/17 von Joseph Rosa jun., Archiv der Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum. Es fand sich bereits damals das richtige weibliche Pendant zum männlichen Porträt (Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. 886).
- 28 Neueinrichtung von 1837 nach dem Katalog von Albrecht Krafft, Krafft 1837, S. 200f. Rekonstruiert nach den Aufzeichnungen von Wilhelm von Wartenegg, Aufstellung der Kaiserlichen Gemäldegalerie im Belvedere. Aufgenommen im Jahre 1891, Kunsthistorisches Museum, Bibliothek, Sign. 19283.
- 29 Zur Forschungsgeschichte der *Judith* siehe Hoppe–Harnoncourt 2012.
- 30 Zum ursprünglichen Kontext der Jahreszeitemserie von Pieter Bruegel d. Ä. siehe zuletzt Ausst. Kat. Wien 2018, Nr. 72–75 (Pénot); sowie Meganck 2019, S. 284–293.
- 31 Über die veränderte Präsentation der vermeintlichen vier Jahreszeiten in den kaiserlichen Sammlungen siehe Hoppe–Harnoncourt 2019, S. 30–40.
- 32 Übersetzt nach dem Vorwort der französischen Ausgabe: „Entre icelles sont six pieces de l’ancien Breugel, qui representent la diversité des douze Mois de l’Annee, avec un artifice admirable du pinceau, vivacité des couleurs, & ordonnance industrieuse des postures.“ David Teniers d. J., [...] *Theatrum Pictorium* [...], Brüssel 1660.
- 33 Siehe Hoppe–Harnoncourt 2019, S. 31.
- 34 Wahrscheinlich ist damals die Heuernte als Schenkung an Graf Althann und so in Besitz der Familie Lobkowitz gelangt. Das Inventar von 1772 der kaiserlichen Gemäldegalerie lässt keinen Zusammenhang der vier Gemälde als Serie erkennen, weshalb davon auszugehen ist, dass dieser vergessen war. Hoppe–Harnoncourt 2019, S. 33.
- 35 Zur Kupferstichserie der vier Jahreszeiten siehe Ausst. Kat. Löwen/Paris 2013, Nr. 71 (Stefaan Hautekeete).
- 36 Vollständige Rekonstruktion der Hängung nach Mechels Katalog von 1783 von Nora Fischer in Swoboda 2013, S. 244–247.
- 37 Siehe Anm. 27.
- 38 Krafft 1837, S. 243–44.
- 39 Waagen 1866, S. III–IV.
- 40 Ebda, S. 194.
- 41 Engert 1872, S. 68–69.
- 42 Zur Wiederentdeckung der Jahreszeitemserie und weiterer Literatur siehe Hoppe–Harnoncourt 2018, S. 386f; jüngst online dokumentiert: [www.insidebruegel.net](http://www.insidebruegel.net) “Zeitleiste des Zyklus der Jahreszeiten von Pieter Bruegel dem Älteren” (zuletzt abgerufen am 17.4.2023).
- 43 Vergleichbar sind die Beobachtungen zur Präsentation von Tommaso da Modenas Triptychon in der kaiserlichen Gemäldegalerie, welches 1781 als Nachweis der frühesten Ölmalerei als Kat. Nr. 1 der deutschen Schule inszeniert wurde. 1816 war diese unhaltbare Inszenierung zurückgenommen und das Gemälde unauffälliger positioniert worden. 1837 scheint es wieder als Nr. 1 auf, allerdings diesmal korrekt datiert und zugeschrieben. Es zeigt sich unter Krafft immer wieder eine Referenz auf Mechels Neueinrichtung. Siehe Hoppe–Harnoncourt 2013, S. 108f.
- 44 Zu Turner siehe auch oben, Anm. 12 und 13.

# Literaturverzeichnis:

Ausst. Kat. Löwen/Paris 2013

Hieronymus Cock: De renaissance in prent. Joris Van Grieken, Hrsg. von Ger Luijten und Jan Van der Stock, Ausst. Kat. Löwen, M – Museum Leuven, 14.3.–9.6. 2013, Paris Institut Néerlandais, 18.9.–15.12.2013. Brüssel 2013.

Aust. Kat. Wien 2018

Bruegel. Die Hand des Meisters. Elke Oberthaler, Sabine Pénot, Manfred Sellink, Ron Spronk, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2.10.2018–13.1.2019. Veurne 2018.

Brassat/Kohle 2009

Wolfgang Brassat/Hubertus Kohle (Hrsg.): Methoden–Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft. 2. unv. Aufl., Köln 2009.

Deiters 2016

Wencke Deiters: Die Wiener Gemäldegalerie unter Gustav Glück: Von der kaiserlichen Sammlung zum modernen Museum. Wien 2016.

Engert 1872

Erasmus von Engert: Kurzgefasstes Verzeichniss der kaiserl. königl. Gemälde–Galerie. Wien 1872.

Fischer 2013

Nora Fischer: Kunst nach Ordnung, Auswahl und System. Transformationen der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien im späten 18. Jahrhundert. In: Gudrun Swoboda (Hrsg.): Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. Bd. 1: Die kaiserliche Galerie im Wiener Belvedere (1776–1837). Wien 2013, S. 22–89.

Hammer–Tugendhat 2000

Daniela Hammer–Tugendhat: Judith. In: Klimt und die Frauen. Hrsg. von Tobias Natter, Ausst. Kat. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 20.9.2000–7.1.2001. Wien 2000, S. 220–225.

Hassmann 2013

Elisabeth Hassmann: Quellen zur Geschichte der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien (1765–1787). in: Gudrun Swoboda (Hrsg.): Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. Bd. 1: Die kaiserliche Galerie im Wiener Belvedere (1776–1837). Wien 2013, S. 116–167.

Hoppe–Harnoncourt 2001

Alice Hoppe–Harnoncourt: Geschichte der Restaurierung an der k.k. Gemäldegalerie. 1. Teil: 1772 bis 1828. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums. Wien 2 (2001), S. 135–206.

Hoppe–Harnoncourt 2012

Alice Hoppe–Harnoncourt: Judith mit dem Haupt des Holofernes, AT\_KHM\_GG858. Forschungsgeschichte/Diskussion. Online Beitrag. In: Cranach Digital Archive [www.lucascranach.org](http://www.lucascranach.org) – 2012 (zuletzt abgerufen 15.10.2020)

Hoppe–Harnoncourt 2013

Alice Hoppe–Harnoncourt: Eine ungewöhnliche Einrichtung wird zum fixen Bestandteil der kunsthistorischen Ordnung. Die Malerschule der ‚Alten Deutschen Meister‘ von 1781 bis 1837. In: Gudrun Swoboda (Hrsg.): Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. Bd. 1: Die kaiserliche Galerie im Wiener Belvedere (1776–1837). Wien 2013, S. 90–114.

Hoppe–Harnoncourt 2016

Alice Hoppe–Harnoncourt: Lucas Cranach d. Ä. – Judith mit dem Haupt des Holofernes. In: Ansichtssache #15. Hrsg. von Sabine Haag, Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, April–Juli 2016, Wien 2016.

Hoppe–Harnoncourt 2018

Alice Hoppe–Harnoncourt: Antwerp – Brussels – Prague – Vienna. On the Tracks of the Vienna Bruegels. In: Alice Hoppe–Harnoncourt, Elke Oberthaler, Sabine Pénot u. a. (Hrsg.): Bruegel. The Hand of the Master. 450th Anniversary Edition. Essays in Context. Veurne 2019, S. 372–391 (zuerst als E-Book Aufsatz publiziert auf deutsch und englisch in Ausst. Kat. Wien 2018).

Hoppe–Harnoncourt 2019

Alice Hoppe–Harnoncourt: ‚Die 4. Jahrs Zeiten, fecit der alte Brueghel.‘ The Changing Story of Bruegel’s Cycle of the Seasons in the Imperial Collection. In: Alice Hoppe–Harnoncourt, Elke Oberthaler, Sabine Pénot u. a. (Hrsg.): Bruegel. The Hand of the Master. 450th Anniversary Edition. Essays in Context. Veurne 2019, S. 30–40.

Hoppe–Harnoncourt 2021

Alice Hoppe–Harnoncourt: Die Präsentation der „alten“ Malerei im Spiegel der sich verändernden Kunstbetrachtung an der kaiserlichen Gemäldegalerie zwischen 1781 und 1837 am Beispiel der altdeutschen Schule und den Gemälden Pieter Bruegels d. Ä.. Diss. Univ. Wien 2021.

Kemp 2008

Wolfgang Kemp: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz. In: Hans Belting (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. 7. überarb. Aufl., Berlin 2008, S. 240–257.

Köhler 1906/1907

Wilhelm Köhler: Aktenstücke zur Geschichte der Wiener Kunstkammer in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 26 (1906/1907), S. I–XX.

Krafft 1837

Albrecht Krafft: Verzeichniss der kais. kön. Gemälde–Galerie im Belvedere zu Wien. Wien 1837.

Locher 2006

Hubert Locher: Das Museum als Schauplatz der Kritik. In: Steffen Bogen, Wolfgang Brassat und David Ganz (Hrsg.): Bilder. Räume Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag. Berlin 2006, S. 306–321.

Mechel 1783

Christian von Mechel: Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königl. Bilder Gallerie in Wien. Wien 1783.

Meganck 2019

Tine L. Meganck: Between Brussels and Antwerp: New Perspectives on the Cycle of the Seasons. In: Alice Hoppe-Harmoncourt, Elke Oberthaler, Sabine Pénot u. a. (Hrsg.): Bruegel. The Hand of the Master. 450th Anniversary Edition. Essays in Context. Veurne 2019, S. 284–293.

O'Neill 2018

Harriet O'Neill: Old Frames for New. The Operation of Frames as Objects and Concepts at the National Gallery, c. 1850–1940. In: D. Wagner und F. Conrad (Hrsg.): Rahmen und Frames. Dispositionen des visuellen der Kunst der Vormoderne. Berlin/Boston 2018 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, XI), S. 95–110.

Schölzel 2005

Christoph Schölzel (Hrsg.): Die blendenden Rahmen. Der Dresdener Galerierahmen. Worms 2005.

Schultz 1867

Alwin Schultz: Über die Herkunft des jetzt in der k. k. Gallerie des Belvedere befindlichen Gemäldes von Lucas Cranach dem Ältern, darstellend Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers. In: Mittheilungen der k.k. Central-Commission. Wien 12 (1867), S. L–LI.

Seidl 2012

Anna S. Seidl: Unterwegs zu W.G. Sebald: eine Raumpoesie. Phil. Diss. University of Amsterdam, 2012.

Swoboda 2013

Gudrun Swoboda (Hg.): Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. Bd. 1: Die kaiserliche Galerie im Wiener Belvedere (1776–1837). Wien 2013.

Thürlemann 2012

Felix Thürlemann: Vom Einzelbild zum Hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik. In: Gerd Blum und Felix Thürlemann (Hrsg.): Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik. Berlin 2012, S. 23–44.

Turner 1964

Victor W. Turner: Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage. In: Melford E. Spiro (Hrsg.): Symposium on New Approaches to the Study of Religion. Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Association. Seattle 1964. S. 4–20.

Turner 2006

Victor W. Turner: Liminalität und Communitas. In: Andréa Belliger (Hrsg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. 3. Auflage, Wiesbaden 2006, S. 249–259.

Waagen 1866

Georg F. Waagen: Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. Erster Theil. Die k.k. Gemälde-Sammlungen im Schloss Belvedere und in der k.k. Kunst-Akademie, Die Privatsammlungen. Wien 1866.

Wagner/Conrad 2018

Daniela Wagner/Friedericke Conrad: Visuelle Dispositionen. Rahmen und frames in Kunst und Kunstgeschichte. In: Daniela Wagner und Friedericke Conrad (Hrsg.): Rahmen und Frames. Dispositionen des Visuellen der Kunst der Vormoderne. Berlin/Boston 2018 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, XI), S. 1–6.

Wirth 2013

Uwe Wirth: Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde. In: Uwe Wirth (Hrsg.): Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Berlin 2013, S. 15–57.

Zimmerman 1889

Heinrich Zimmerman: Inventare, Acten und Regesten aus der Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 10 (1889), S. CCI–CCCXXIV.

## **Autorin:**

Alice Hoppe-Harmoncourt ist Kunsthistorikerin mit Fokus auf Museums- und Restauriergeschichte, deutsche und niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts sowie technologische Untersuchungen an Gemälden. Jüngst ergänzt die österreichische Malerei des 20. Jahrhunderts ihr Themespektrum. Nach dem Studium der Kunstgeschichte in Wien folgte ein zweijähriges Internship am New Yorker Metropolitan Museum of Art mit dem Schwerpunkt auf technologische Untersuchungen an Gemälden. 2021 Abschluss der Dissertation zum Thema *Die Präsentation der ‚alten‘ Malerei im Spiegel der sich verändernden Kunstbetrachtung an der kaiserlichen Gemäldegalerie zwischen 1781 und 1837 am Beispiel der altdeutschen Schule und den Gemälden Pieter Bruegels d. Ä.*. Seit 1997 Beteiligung an Forschungsprojekten zur Geschichte der kaiserlichen Gemäldegalerie, 2003–2007 wissenschaftliche Assistentin in der Albertina sowie Konsulentin für technologische Untersuchungen am Kunsthistorischen Museum. 2007 bis 2022 wissenschaftliche Mitarbeiterin bei Forschungs- und Publikationsprojekten des Kunsthistorischen Museums, darunter *Cranach digital Archive*, *Katalog der deutschen Gemälde bis 1540* sowie *The Panels by Pieter Bruegel the Elder in the Kunsthistorisches Museum*. Seit 2022 ist Alice Hoppe-Harmoncourt auch im Kunsthandel tätig.

# Liminale Objekte am Beispiel der Provenienzforschung

Ausgehend von der Grundannahme, dass Objekte über eigene Biographien verfügen, wird ein Beispiel der Provenienzforschung<sup>1</sup> aus den musealen Beständen der Landessammlungen Niederösterreich<sup>2</sup> anhand eines Kunstwerkes vorgestellt, das durch seine wechselnden Besitzverhältnisse wiederkehrend Situationen durchlief, die als liminal bezeichnet werden können. Als „liminales Objekt“ wird es jedoch nicht im Sinne einer magischen Funktion während eines Übergangsritus verstanden, sondern unterliegt selbst dem Prozess eines Wandels in Bezug auf seinen Status als Teil einer Sammlung, vergleichbar mit der Rolle als Mitglied einer Gemeinschaft.

Die Verknüpfung zwischen Objektbiographie und Provenienzforschung ist nicht neu und wird auch im Aufsatz von Miriam Olivia Merz in der Publikation „Nicht nur Raubkunst!: Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen“ über das Gemälde „Der Weihnachtsmorgen“ aus dem Museum Wiesbaden angesprochen: „Die über die geschilderten Erwerbsumstände ineinander verflochtenen Objektbiographien bergen wichtige Details und Informationen zu Sammlungspolitik und Geschichte“,<sup>3</sup> wie die Autorin für jene des Museums Wiesbaden anführt; eine Aussage, die auch für andere Sammlungen Gültigkeit hat. Miriam Olivia Merz thematisiert dabei die „nicht geklärten Übergänge“<sup>4</sup> von 1930 bis 1936 in der Provenienzgeschichte eines Bildes von Johann Peter Hasenclever.

Die „Übergänge“ stehen auch im Fokus des vorliegenden Beitrags. Wie von Victor Turner eindrucksvoll in seinen kulturanthropologischen Theorien zur Liminalität dargelegt, löst sich am Schwellenzustand – etwa zwischen Kindheit und Adoleszenz – „das Netz der Klassifikationen, die normalerweise Zustände und Positionen im kulturellen Raum fixieren“<sup>5</sup> auf. Ambivalenz und Ambiguität kennzeichnen diese Phase, man könnte auch vom Wendepunkt einer Biographie sprechen. Turner stützte sich bei seinen Untersuchungen auf die Forschung von Arnold van Gennep über rituelle Prozesse der Transformation.<sup>6</sup> Legt man nun Fragestellungen zu liminalen Zuständen aus dem Bereich ethnologischer bzw. kulturanthropologischer Forschung auf Übergänge in Objektbiographien um, gilt es vorsichtig zu agieren, denn im Gegensatz zu menschlichen Akteur:innen nehmen Kunstwerke keine aktive Rolle im *Procedere* ein, wodurch Handlungen grundsätzlich von außen einwirken. Im Sinn der „Faszination“, die „vom Begriff der Objektbiographie“<sup>7</sup> ausgeht, wie Peter Braun schreibt, soll dennoch der Versuch einer Verknüpfung zwischen liminalen Phasen und Kunstwerken gewagt werden.

Objektbiographie „verspricht, einen Weg zurück in die fast schon archaische Welt der Dinge zu bahnen und diese auf neue Weise zu entdecken. Anklänge an zeremonielle und religiöse Praktiken schwingen in ihm ebenso mit wie die wirksame Metapher der Lebensgeschichte mit ihren Zäsuren von Geburt und Tod und den vielen Stationen und Wegen dazwischen.“<sup>8</sup>

Schwelenzustände lassen sich durch das zeitgleiche Auftreten dichotomischer Begriffe klassifizieren und beschreiben.<sup>9</sup> Auf den Raum bezogen steht das Gegensatzpaar „innerhalb – außerhalb“ für die Positionierung in der Gemeinschaft (Communitas<sup>10</sup>). Im Fall eines Kunstwerks könnte man von der Position innerhalb oder außerhalb einer Sammlung sprechen, die auch als Gemeinschaft musealer Objekte betrachtet werden kann, worauf noch später referenziert werden soll. Ein weiteres binäres Paar im Kontext mit Übergangsritualen stellt „Schweigen – Sprechen“ dar.<sup>11</sup> Für die Provenienzforschung ist diese antonymische Konstellation von besonderer Bedeutung: Während die „Täter:innen“ und jene, die vom Kunstraub profitieren, dazu tendieren, die Herkunft der Objekte durch Verschweigen zu verschleiern, verfolgt die Forschung die lückenlose Aufklärung jedes Detail – etwa in Form von Hinweisen auf der Bildrückseite –, um das Gemälde über seine Geschichte zum „Sprechen“ zu bringen. Als letzte duale Opposition aus Turners Gegenüberstellung sei „Besitz – Besitzlosigkeit“<sup>12</sup> angeführt. Anhand seiner Eigentums- oder Besitzhistorie wird in der Provenienzforschung ein Kunstwerk analysiert und bewertet. Dementsprechend wichtig ist dieser Status für die Bewertung der liminalen Situation.

Provenienzforschung<sup>13</sup> im engeren Sinn ist einerseits notwendige Voraussetzung, um „Gegenstände von geschichtlicher, künstlerischer oder sonstiger kultureller Bedeutung (Kunstgegenstände)“<sup>14</sup>, die durch nationalsozialistisches Unrecht bis 1945 entzogen wurden, zu identifizieren und in Folge ihren rechtmäßigen Besitzer:innen oder deren Erb:innen zu „übereignen“<sup>15</sup>, und andererseits die Grundlage, um einer ethisch-moralischen Verpflichtung den Opfern der NS-Verfolgung gegenüber nachzukommen. Sie versucht in erster Linie die Besitzabfolge fraglicher Kunst- und Sammlungsgegenstände zu recherchieren und dokumentieren und ihre Eigentumszustände im Laufe ihrer Existenz zu definieren, um auszuschließen, dass es sich dabei um unrechtmäßig erworbene Objekte handelt. Den rechtlichen Hintergrund dafür bildet in Österreich das 1998 beschlossene Kunstrückgabegesetz des Bundes<sup>16</sup> sowie in Anlehnung daran – bezogen auf Niederösterreich – der Restitutionsbeschluss des Landtages aus 2002<sup>17</sup>, wobei sich diese gesetzlichen Regelungen ausschließlich auf Objekte, die sich in unmittelbarem Eigentum des Bundes bzw. Landes oder einer unmittelbar oder mittelbar im Alleineigentum des Bundes bzw. Landes stehenden juristischen Person befinden, beziehen (Bundes- bzw. Landesmuseen). Die Landessammlungen Niederösterreich tragen in der Rechtsnachfolge<sup>18</sup> für die einzelnen Sammlungen des ehemaligen Landesmuseums Niederösterreich auch die Konsequenzen der Handlungen des Gau-Museums Niederdonau und betreiben innerhalb

ihrer Bestände Provenienzforschung, um entsprechend dem Restitutionsbeschluss von 2002 in Form von Naturalrestitution vorzugehen. Einige Objekte aus den Landessammlungen Niederösterreich weisen aufgrund ihrer Besitzgeschichte eine möglicherweise problematische Provenienz auf und befinden sich aufgrund dessen zum Teil bis heute in einem Status, den man in Bezug auf Eigentumsfragen als liminal bezeichnen könnte.



**Abb. 1**

Rudolf von Alt, *Holzschiff auf der Donau vor Dürnstein*, Aquarell auf Papier, 14,8 x 20,4 cm, Inv.Nr. KS-1838, Vorderseite (Foto: Landessammlungen Niederösterreich)

Anhand der Provenienz des von Rudolf von Alt (1812–1905) geschaffenen Aquarells „Holzschiff auf der Donau vor Dürnstein“<sup>19</sup> (**Abb. 1**) aus den Landessammlungen Niederösterreich, das aufgrund eingehender Recherche als NS-Raubgut identifiziert wurde, wird ein Beispiel vorgestellt, bei dem ein Kunstwerk innerhalb weniger Jahrzehnte gleich mehrmals im liminalen Zustand einer Übergangssituation verharren musste. Das umfasst ausgehend vom Zwangsverkauf 1939 die Phase der Zwischenlagerung unter den Kunstschätzen im kriegsbedingten Bergungsort Bergwerk Altaussee (**Abb. 2**) sowie eine erste Rückstellung 1949, die jedoch durch ein Ausfuhrverbot seitens der Republik Österreich in Kombination mit einem Vorkaufsrecht des Landes Niederösterreich behindert wurde, über die Neubewertung aufgrund gesetzlicher Änderungen in Bezug auf Kunstrückgaben 2009 bis zur Rückstellung bzw. Entschädigungsleistung an die Erbinngemeinschaft 2020.

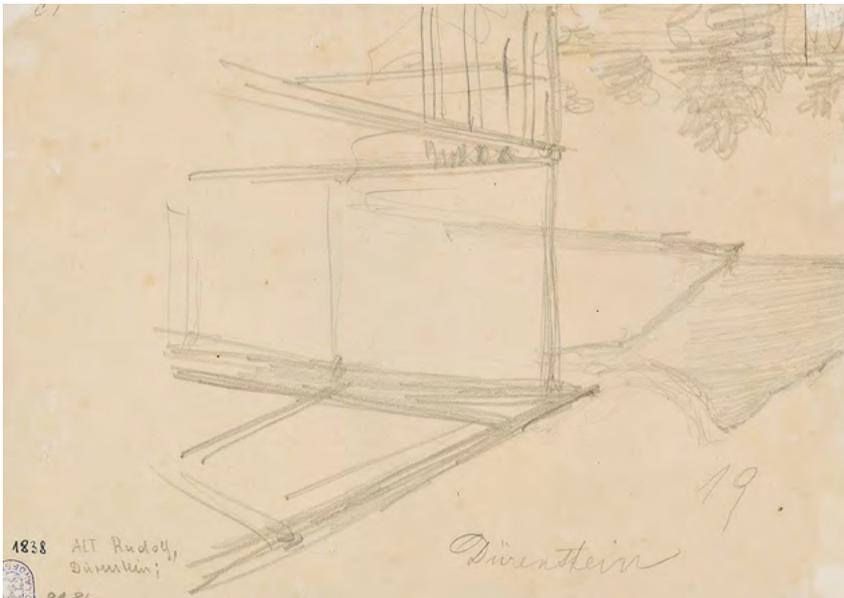
Das Aquarell ist um 1845 bei einem der zahlreichen Besuche Rudolf von Alts in der Wachau als Teil einer Landschaftsserie entstanden. Das Bild zeigt den Blick auf die Burgruine Dürnstein aus südöstlicher Richtung mit einem als Blickfänger dienenden Holztransportschiff – einem sogenannten Trauner – mit mehreren Personen sowie zwei Pferden, rechts eine kleine Zille mit zwei Personen. Im Mittelgrund sieht man den Ort Dürnstein mit der dominanten Stiftskirche eingebettet in die Hügellandschaft der Wachau. Von Alt hat dabei die Bleistiftzeichnung mit wenigen Farben zart aquarelliert und mit Weiß



**Abb. 2**  
Sicherstellung der im Depot Salzbergwerk Alt-Aussee eingelagerten Kunstwerke durch die US-Armee, Fotografie, Mai/Juni 1945 (Bild: Wiki-Commons)

partiell gehört.<sup>20</sup> Signiert hat Rudolf von Alt das Aquarell rechts unten mit „R.Alt“. Die Rückseite eines Kunstobjektes stellt für die Provenienzforschung aufgrund möglicher Hinweise wie Schriftzeichen, Aufkleber, Inventarnummern oder handschriftlicher Vermerke eine wichtige Informationsquelle dar. Das gegenständliche Objekt (**Abb. 3**) überrascht in dieser Hinsicht sogar doppelt. Einerseits zeigt es eine unvollendete, gedrehte, ebenfalls Alt zugeschriebene Bleistiftskizze einer offenen Veranda mit Geländer, links davor angedeutete Bäume sowie im Hintergrund eine Hügellandschaft. Andererseits findet sich in der linken unteren Ecke der Stempel des Landesmuseums Niederösterreich und darüber sowie daneben mit Bleistift bzw. in Tusche die Inventarnummer „1838“ des Landes Niederösterreich sowie der Vermerk „Alt Rudolf, Dürnstein“. Auf der rechten unteren Seite steht von unbekannter Hand geschrieben „Dürenstein 19“, was auf mögliche Vorbesitzer:innen hinweisen könnte.

Der erste nachvollziehbare Eigentümer des Aquarells war Alfred Stern, Wiener Kommunalpolitiker, Rechtsanwalt und Präsident der Israelitischen Kultusgemeinde Wien. Bei seinem Tod im Dezember 1918 gelangte das Bild auf dem Erbweg an seine Nichte, Serafine Klinger (1871–1943), geb. Strauss. 1894 heiratete sie den Rechtsanwalt Norbert Klinger (1865–1941) und hatte mit ihm drei Kinder: Grete, geboren 1896, Lily, geboren 1900 und Julius Erich, geboren 1904. Die Familie bewohnte seit 1911 eine Wohnung in Wien I, Schottenring 9. Die älteste Tochter Grete Klinger verstarb unverheiratet und kinderlos 1921. Die jüngere Tochter Lily Klinger heiratete 1927 den 1896 in Wien geborenen Geschäftsmann Richard Deutsch. Die Ehe der beiden blieb kinderlos.



**Abb. 3**  
 Rudolf von Alt, *Holzschiff auf der Donau vor Dürnstein*, Aquarell auf Papier, 14,8 x 20,4 cm, Inv.Nr. KS-1838, Rückseite  
 (Foto: Landessammlungen Niederösterreich)

Der Sohn Julius Erich Klinger studierte zunächst Jus und trat später in die Kanzlei seines Vaters ein. 1936 heiratete er im Wiener Stadttempel die 1909 in Lemberg/Lwow, Galizien (heute Lwiw, Westukraine), geborene Charlotte Morgenstern, geborene Haftel recte Kornblüh.<sup>21</sup> Seit 1930 bis zur Scheidung 1935 war sie in erster Ehe mit dem Arzt Jakob Morgenstern verheiratet. Aus dieser Verbindung ging der 1932 in Wien geborene Sohn Wilhelm (Willy) Emil Morgenstern hervor.<sup>22</sup> Ihre zweite Ehe mit Julius Erich Klinger blieb kinderlos. Charlotte Klinger hatte einen jüngeren Bruder, Heinrich Haftel, geboren 1911 in Lemberg/Lwow, welcher bereits 1936 nach Palästina auswanderte und dort seinen Vornamen in Zvi (Zwi) änderte. Zvi Haftel, der später Berühmtheit durch seine Tätigkeit als Geiger und Mitbegründer der Israelischen Philharmonie erlangte, war verheiratet und hatte zwei Töchter.<sup>23</sup>

Das Ehepaar Norbert und Serafine Klinger war sehr wohlhabend und konnte die teilweise von Serafines Onkeln Julius Stern und Alfred Stern vererbte Kunst- und Antiquitätensammlung zu beträchtlichem Umfang ausbauen. Die gesamte Sammlung wurde in der Wohnung bzw. der daran angeschlossenen Kanzlei Norbert Klingers an der Adresse Wien I, Schottenring 9 aufbewahrt.<sup>24</sup>

Die nachfolgende Darstellung (**Abb. 4**) segmentiert die Besitzgeschichte des Bildes in prägnante Phasen der Liminalität im Zeitraum von 1938 bis 2020. Diverse Personen bzw. Institutionen sind als Eigentümer:in bzw. Besitzer:in angeführt. Darüber finden sich Jahreszahlen, während daneben verschiedene Ereignisse zu lesen sind. Die rechte Reihe ist in Blau gehalten und soll den unrechtmäßigen Besitz bzw. unrechtmäßiges Eigentum verdeutlichen. Die linke Reihe ist in beige gehalten und zeigt uns die rechtmäßigen Besitzer:innen bzw. Eigentümer:innen, immer ausgehend von der jeweiligen Rechtslage, wobei die NS-Gesetzgebung zwischen 1938 und 1945 als generelle Unrechtsgesetzgebung davon bewusst ausgenommen ist. Zur Notation steht „L“ für Liminalität, die insgesamt zwölf Abschnitte sind römisch nummeriert und zusätzlich ist jeweils die Jahreszahl angegeben.



**Abb. 4**  
Eigentumsbiographie von Rudolf von Alt, Holzschiff auf der Donau vor Dürnstein (Bild: Donau-Universität Krems)

LI/1938

Mit dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich im März 1938 galt die Familie Klinger als jüdisch im Sinne der Nürnberger Rassengesetze von 1935<sup>25</sup> und war damit den Verfolgungen ihrer Mitbürger:innen sowie der NS-Behörden ausgesetzt. Serafine Klinger musste als Jüdin eine sogenannte Vermögensanmeldung (VA) ausfüllen (Abb. 5, 6), in der sie gezwungen war, ihr gesamtes Vermögen aufzulisten, u.a. auch das gegenständliche Bild, welches vom beeideten Schätzmeister Franz Kieslinger mit 700,- Reichsmark bewertet worden war. Im August 1938 musste Serafine Klinger ihre acht Alt-Bilder unter Vermittlung von Reichsamtsleiter Ernst Schulte-Strathaus, der für Martin Bormann<sup>26</sup> im Rahmen der sogenannten „Alt-Aktion“ das Reich an verfügbaren Alt-Bildern absuchte, für 3.850,- Reichsmark<sup>27</sup> verkaufen. Die Bilder wurden sodann der Sammlung Bormann einverleibt.

Der Ausfüller des Vermögensverzeichnisses ist die beauftragte Anleitung genau durchzulesen!

**Zur Beachtung**

1. Über bei dem Vermögensverzeichnis einzutragen?  
Jeder Vermögensgegenstand, alle auch über Ehegatte und Lebenspartner für die. (Für jedes mitzubringende Bild ist das Vermögensverzeichnis vom Schätzer bei eintägiger Abnahme über sein Foto gemacht einzutragen.)

2. Was muss in dem Vermögensverzeichnis eingetragen?  
Die zum 30. Juni 1938. über sämtliche und bewegungsgegenstände, die über die Vermögen des Vermögensgegenstandes nicht oder nicht vollständig über nicht vollständig erfüllt, liegt im letzten Jahre (Einkommen, Einkünfte, Darlehen, Eintragung bei Verträgen) aus.

3. Wie ist das Vermögensverzeichnis auszufüllen?  
Es müssen sämtliche Gegenstände kontrolliert werden. Nichtigkeitsnachweise, die zu beibringen. Nichtigkeitsnachweise, die die Ausfüllung eines Gegenstandes nicht möglich sind, die geforderten Angaben auf einer Liste zu machen.

4. Was ist zu beibringen, es heißt oder sonst, welche in dem Vermögensverzeichnis aufgeführt werden müssen, nach der Tabelle anzugeben.

05667

**Verzeichnis über das Vermögen von Juden**  
nach dem Stand vom 27. April 1938

**Klinger Serafine** Private  
Wohn I., Schottenring, Wien I., 9

Angaben zur Person  
Ich bin geboren am 2. August 1871  
Ich bin 3 u d e (§ 5 der Ersten Verordnung zum Reichsbürgergesetz vom 14. Nov. 1935, Reichsgesetzl. I S. 1333) und - deutscher (-)  
Da ich - (siehe beidseitige Staatsangehörigkeit) - bin, habe ich in dem nachfolgenden Vermögensverzeichnis mein geltendes inländisches und ausländisches Vermögen angegeben und bemerkt.  
Ich bin verheiratet mit Dr. Herbert Klinger  
Mein Ehegatte ist der Rasse nach - jüdisch - und gehört der jüdischen Religionsgemeinschaft an.

Angaben über das Vermögen

**I. Land- und forstwirtschaftliches Vermögen** (vgl. Erklärung S. 8.)  
Wenn Sie am 27. April 1938 land- und forstwirtschaftliches Vermögen besitzen (genauere Verhältnisse s. Bgl. Sie mit aufzuführen, wenn bei der Beurteilung besondere Umstände vorliegen)

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

**II. Grundvermögen (Grund und Boden, Gebäude)** (vgl. Erklärung S. 10.)  
Wenn Sie am 27. April 1938 Grundvermögen besitzen (Grundstücke, die nicht zu dem nachfolgenden unter I und nachfolgend unter III bezugsfähiges Vermögen gehören)

1	2	3	4
---	---	---	---

Wien II., Untere Donaustrasse 27, II, 2, 389 Leopoldstadt Mietwohngrundstück 39.432,- 6/16  
siehe Anlage

Abb. 5 Vermögensanmeldung (VA) Nr. 5667, Juni 1938, von Serafine Klinger, Deckblatt (Foto: Andreas Liška-Birk)

05667

13. 1 Oelgemälde auf Holz, Diana mit Nymphen, im Hintergrund waldiges Tal, Hedrik von Balen ..... 1000.--

14. 1 Aquarell, 2 Mädchen in vorwiegend italienischer Tracht, sig. Johann Rader, Rom ..... 100.--

15. 1 kleines Aquarell, Gebirgssee in Stile des Jacob Alt ..... 25.--

Auf dem Rhein:

16. 1 französische Bronzefigur, ziseliert und feuervergoldet, darstellend den Schurz der S Horatier ..... 300.--

Weitere befinden sich auf dem Rhein

2 moderne Bronzen nach der Antike, Venus und Satyr-Leichter, ohne Kunst- oder Antiquitätenwert, Ferner

1 Tarn aus Bisquitporzellan,

1 ebensolche Figur, Coros, auf Bronzestock, beide modern und ohne Kunstwert.

17. 1 kleine Porzellanfigur mit reich durchbrochenem Untersatz, darstellend ein maurisches Paar, vielfach gelistet und unvollständig, Capo di Monte ..... 80.--

1 Bronzegruppe, modern, französisch, naches Mädchen an der Quelle, ohne Kunst- oder Antiquitätenwert.

Auf dem Reichstischen:

18. 2 Tiergruppen, 1 Venus und 1 Schilchen, Kopenhagen oder dergl. .... 30.--

19. 1 alte und 1 neue Porzellanbause ..... 15.--

20. 1 Miniatur, Brustbild eines jungen, dunkelbräuneten Mädchens sig. und dat. Robert Theor 1864 ..... 120.--

21. 1 Aquarellensicht von Schloßbrunn mit dem Gloriette, sig. und dat. Franz Alt 1872 ..... 120.--

22. 1 kleine Aquarellensicht von Bismarckstein samt der Ruine, sig. Rudolf Alt ..... 700.--

1 modernes Familienportret.

Transport 6680.--

Abb. 6 Vermögensanmeldung Nr. 5667, Juni 1938 von Serafine Klinger, Seite 2 der Schätzliste der Sammlung Serafine Klinger mit dem unter Punkt 22 beschriebenen Dürnstein-Bild bewertet mit 700,- Reichsmark (Foto: Andreas Liška-Birk)

## **L II/1944**

Fünf der Aquarelle – darunter auch das gegenständliche Bild – wurden zu einem unbekanntem Zeitpunkt vor Februar 1944 in das Bergungslager und Kunstdepot Salzbergwerk Altaussee verbracht. Serafine und Norbert Klinger mussten im Juli 1939 ihre Wohnung in der Schottengasse verlassen und wurden in eine Sammelwohnung eingewiesen. Norbert Klinger verstarb am 5. Dezember 1941. Serafine Klinger wurde im September 1942 in das KZ Theresienstadt deportiert und verstarb dort am 15. Februar 1943 an einer Lungenentzündung.<sup>28</sup> Mit Einziehungserkenntnis der Geheimen Staatspolizei, Staatspolizeileitstelle Wien vom 21. Jänner 1943 wurde ihr gesamtes bewegliches und unbewegliches Vermögen zugunsten des Deutschen Reiches (Reichsfinanzverwaltung) eingezogen.<sup>29</sup>

## **L III/1945**

Am 8. Mai 1945 besetzte die US-Armee Altaussee und begann in Folge die Sicherstellung der im Bergwerk befindlichen Kunstschatze, u.a. auch der fünf Aquarelle aus der Sammlung Klinger. Die Werke wurden zum Zweck der Ausforschung der ursprünglichen Eigentümer:innen in ein von der amerikanischen Besatzungsmacht eingerichtetes Sammelzentrum in München, dem Central Collecting Point (CCP) gebracht.<sup>30</sup>

## **L IV/1949**

Im November 1946 begannen die Kinder von Serafine Klinger, Lilly Delt<sup>31</sup> und Julius Erich Klinger mit Hilfe der amerikanischen Militärregierung die Suche nach der Kunstsammlung ihrer Mutter und wurden im CCP München zum Teil fündig. Die amerikanische Militärverwaltung ließ die Bilder 1949 in das Depot Salzburg-Residenz bringen, wodurch sie ins Eigentum der Republik Österreich übergingen. Der rechtliche Vertreter der Rückstellungswerber:innen in Wien, Viktor Cerha, beantragte in Folge bei der Finanzlandesdirektion für Salzburg und Oberösterreich (FLD Salzburg) die Rückstellung nach den Bestimmungen des 1. Rückstellungsgesetzes (BGBl. 156/1946).<sup>32</sup> Die FLD Salzburg wies dieses Rückstellungsbegehren mit Bescheid vom 22. März 1950 unter Berufung auf die erfolgte Gegenleistung seitens des Käufers Ernst Schulte-Strathaus in Höhe von 3.850,- Reichsmark zurück.<sup>33</sup>

## **L V/1950**

Daraufhin brachte Viktor Cerha namens seiner Mandant:innen einen neuerlichen Antrag auf Rückstellung nach dem 2. Rückstellungsgesetz (BGBl. 53/1947) bei der FLD Salzburg ein.

## **L VI/1952**

In Folge wurden mit Bescheid des Bundesministeriums für Finanzen vom 4. April 1952 den Antragsteller:innen Julius Erich Klinger und Lily Delt die fünf Aquarelle rückgestellt. Damit ging das Eigentumsrecht der fünf Alt-Bilder auf Lily Delt und Julius Erich Klinger über.

## **L VII/1953**

Am 3. Juni 1953 übernahm Viktor Cerha aus dem Depot Salzburg-Residenz die Bilder und lagerte sie zwischenzeitlich in seinen Kanzleiräumlichkeiten in Wien ein.<sup>34</sup>

## **L VIII/1954**

Mit Schreiben vom 7. Jänner 1954 beantragte Viktor Cerha namens seiner Mandant:innen für alle Bilder die Ausfuhrgenehmigung in die USA. Daraufhin begutachtete Eckhart Knab aus der Albertina alle gegenständlichen Bilder und befand bei keinem eine Ausfuhrsperrung für nötig. In Folge wurde jedoch Rupert Feuchtmüller vom Landesmuseum Niederösterreich auf die fünf Aquarelle aufmerksam und zeigte sich an der Erwerbung des Dürnsteiner Blattes interessiert. Mit Bescheid vom 3. März 1954 wurde für vier der fünf Bilder die Ausfuhr genehmigt, während für das Dürnstein-Bild im Bescheid zu lesen stand, dass

*„[...] das Aquarell von Rudolf Alt, Blick auf Dürnstein, ein erlesenes Werk des bedeutendsten Wiener Verdutenmalers des 19. Jahrhunderts, und auch vom lokalgeschichtlichen Standpunkt von besonderem Interesse“ sei[...]»<sup>35</sup>*

und daher eine Ausfuhrgenehmigung nicht erteilt werden könne. Gleichzeitig sicherte sich das Land Niederösterreich ein Vorkaufsrecht für das Aquarell.

## **L IX/1955**

Aufgrund der Faktenlage sahen sich die Erb:innen am 1. Juli 1955 zum Verkauf an das Land Niederösterreich zum Preis von 4.000,- Schilling genötigt. Das Landesmuseum gliederte daraufhin das Aquarell unter der Bezeichnung „Holzschiff auf der Donau vor Dürnstein“ mit der Inventarnummer KS-1838 seiner Kunstsammlung ein.<sup>36</sup> Seit diesem Zeitpunkt stand das Aquarell – durch die damalige Rechtslage gedeckt – im Besitz und Eigentum des Landes Niederösterreich.

## **L X/2009**

Mit der Novellierung des Kunstrückgabegesetzes 2009<sup>37</sup> aufgrund anhaltender nationaler und internationaler Kritik, wurde das Eigentum des Bildes rechtlich neu bewertet, da nunmehr auch jene Kunstwerke betroffen waren, die nach 1945 im Zuge von Rückstellungsverfahren von den Rückstellungswerber:innen seitens staatlicher Stellen aufgrund von Ausfuhrverboten und Vorkaufsrechten erworben wurden. Damit stellte das Alt-Aquarell für das Land Niederösterreich neuerlich einen Restitutionsfall dar und es stellte sich wiederum die Eigentumsfrage.

## **L XI/2017**

2017 begann sich die Provenienzforschung am Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften mit dem gegenständlichen Bild zu beschäftigen. Dies führte schlussendlich 2019 zu einem positiven Restitutionsbeschluss seitens des Landes Niederösterreich.

## L XII/2020

Die Erbinnen konnten nach eingehender Recherche und durch aktive Mithilfe des österreichischen Konsulats in New York ausfindig gemacht werden. Es handelte sich dabei um drei ältere Damen, einerseits die beiden in London und Tel Aviv lebenden Töchter des Zvi Haftel, Bruder von Charlotte Klinger und andererseits die in den USA lebende Nichte von Lily Delt, die allerdings auf ihr Erbe zugunsten der anderen beiden verzichtete. Das Amt der Niederösterreichischen Landesregierung konnte sich im Jänner 2020 mit den Schwestern auf eine Entschädigungszahlung einigen und das Aquarell „Holzschiff auf der Donau vor Dürnstein“ von Rudolf von Alt für die Landessammlungen Niederösterreich (**Abb. 7**) behalten.



**Abb. 2**  
Depotraum für Gemälde im Kulturdepot  
St. Pölten, © Landessammlungen  
Niederösterreich.

Rudolf von Alts Aquarell ist seit 1938 zwölf Mal ein Schwellenzustand widerfahren, der auch kritische Momente für die Sicherheit des Kunstwerks barg – etwa als 1944 kriegsbedingt die Auslagerung nach Altaussee erfolgte. Aus museologisch-ethischen Gründen sind der Wechsel und die Neubewertung der Legitimität der Eigentumsverhältnisse besonders interessant. Somit können die Begriffe „rechtmäßig – unrechtmäßig“ als binäres Paar distinktiv fungieren, um einen Schwellenzustand und den Wechsel des Status zu definieren. Nach Ende der NS-Herrschaft wurde die Rechtmäßigkeit von Besitzverhältnissen neu bewertet und die Phase zwischen 1938 und 1945, bis das Werk in die Obhut der US-Besatzung kam (L III/1945), als illegitim eingestuft. Ein Rückschlag für die Überführung in einen rechtmäßigen Status ereignete sich, als das Bild mit der Überstellung vom Alliierten-Lager in München ins Depot Salzburg-Residenz 1950 als „Eigentum der Republik Österreich“ kategorisiert wurde.

Liminalität wird – um zum Ausgangspunkt der Überlegungen zurückzukehren – von Victor Turner in einem starken Zusammenhang mit Ritualen gesehen. Die Objektbiographie des Aquarells von Rudolf von Alt, das eine Ansicht von Dürnstein zeigt, weist jedoch keinerlei Situationen auf, die das Kunstwerk als Element

oder Ausgangspunkt einer rituellen Handlung ausweist. Der Übergang von einem Status zum anderen hätte rein theoretisch durch einen ritualisierten Akt verdeutlicht werden können, selbst wenn im konkreten Fall durch den Verbleib in den Landessammlungen Niederösterreich kein räumlicher Transfer stattfand.

Im Rahmen von Restititionen von musealem Kulturgut in Österreich konnte bislang kein eigenes Ritual beobachtet werden, mit dem ein Kunstwerk aus der Gemeinschaft von „Gegenständen von geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung“<sup>38</sup> verabschiedet wird, um in ein neues legitimes Besitzverhältnis zu wechseln. Die bewusste Gestaltung der Begleitung eines solchen Übergangs könnte als Gegenstand weiterführender Überlegungen den Symbolcharakter von Restititionen stärken.

- 1 „Ziel der Provenienzforschung am Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften ist, zum einen die Herkunft von Objekten vor einem möglichen Erwerb zu klären, zum anderen die systematische Suche nach NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut in den Landessammlungen Niederösterreich.“  
[www.donau-uni.ac.at/de/universitaet/fakultaeten/bildung-kunst-architektur/departments/kunst-kulturwissenschaften/zentren/museale-sammlungswissenschaften/forschung.html](http://www.donau-uni.ac.at/de/universitaet/fakultaeten/bildung-kunst-architektur/departments/kunst-kulturwissenschaften/zentren/museale-sammlungswissenschaften/forschung.html) (abgerufen am 17.1.2021)
- 2 Die Landessammlungen Niederösterreich umfassen 6 Millionen Objekte, rund 90.000 museale Objekte sind dem Sammlungsgebiet „Kunst“ zuzuordnen. Eine repräsentative Auswahl lässt sich unter [www.landessammlungen-noe.at](http://www.landessammlungen-noe.at) abrufen.
- 3 Merz 2018, S. 87.
- 4 Ebda., S. 88.
- 5 Turner 2005, S. 95.
- 6 Siehe van Gennep 1986.
- 7 Braun 2019, S. 51.
- 8 Ebda.
- 9 Siehe Turner 2005, S. 105f.
- 10 Zum Begriff der *Communitas*: Siehe Turner 2005, S. 96 bzw. Kapitel „*Communitas*“, Turner 2005, S. 128-157.
- 11 Siehe Turner 2005, S. 105f.
- 12 Ebda.
- 13 Siehe Leitfaden Provenienzforschung 2019, S. 8f.
- 14 Amt der NÖ Landesregierung, Restitutionsbeschluss vom 28.08.2002, F1-G-139/16-02.
- 15 Ebda.
- 16 Das Kunstrückgabegesetz (BGBl I Nr. 181/1998) wurde 1998 mit dem Ziel beschlossen, Sammlungsgegenstände aus den österreichischen Bundesmuseen, der Österreichischen Nationalbibliothek und dem Bundesmobiliendepot, die im Zuge oder als Folge der NS-Gewaltherrschaft in den Besitz des Bundes gelangt sind, an die ursprünglichen Eigentümer:innen oder deren Rechtsnachfolger:innen zurückzugeben. Die Novellierung 2009 dehnte den Zeitraum auf das Jahr 1933 (Hitlers Machtübernahme im Deutschen Reich) sowie auf das seitens des Bundesdenkmalamtes nach 1945 zu erpresserischen Zwecken angewendete Ausfuhrverbotsgesetz aus.
- 17 Amt der NÖ Landesregierung, Restitutionsbeschluss vom 28.08.2002, F1-G-139/16-02.  
Rückgabeverpflichtung bedeutet im Kunstrückgabegesetz 1998 und im NÖ Restitutionsbeschluss 2002 für den öffentlichen Eigentümer bei nachgewiesenem NS-Raub die Selbstverpflichtung zur Rückgabe von Kunstwerken an die Restitutionswerber:innen.
- 18 Im Rechts-Überleitungsgesetz des Bundes 1945 StGBI Nr. 6/1945 vom 1. Mai 1945 wurde der Rechtsstand auf 1938 zurückgesetzt. Mit dem Gesetz werden alle nach dem 13.3.1938 (dem Tag des Anschlusses Österreichs an das Deutsche Reich) erlassenen Gesetze und Verordnungen sowie alle einzelnen Bestimmungen in solchen Rechtsvorschriften, „die mit dem Bestand eines freien und unabhängigen Staates Österreich oder mit den Grundsätzen einer echten Demokratie unvereinbar sind“, aufgehoben. Das Land Niederösterreich hat keine eigenen Verordnungen bzw. Gesetze diesbezüglich erlassen, unterwirft sich aber als Teil der wiederbegründeten Republik Österreich deren Bundesgesetzen und tritt damit de facto in Vermögensfragen sowie den damit verbundenen Rechten und Verpflichtungen in die Rechtsnachfolge des Gaues Niederdonau ein.
- 19 Landessammlungen Niederösterreich, Inv.Nr. KS-1838.
- 20 Krug 2003, S. 146.
- 21 Israelitische Kultus Gemeinde (IKG)-Wien, Trauungsbuch Wien 1936/381, Julius Erich Klinger und Charlotte Morgenstern; Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA), Meldeanfrage zu Charlotte Klinger.

- 22 IKG-Wien, Trauungsbuch 1930/399 Jakob Morgenstern und Charlotte Haftel recte Kornblüh; www.genteam.at (30.11.2016), Index der jüdischen Matriken Wien und NÖ, Eintrag zu Willy Emil Morgenstern.
- 23 www.geni.com (20.01.2017), Einträge zu Zvi Haftel, Mia Ross und Dalia Buchar.
- 24 Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA), Entschädigungs- und Restitutionsangelegenheiten (E-uReang), Vermögensanmeldung (VA) 5667 Serafine Klinger.
- 25 dRGL. (deutsches Reichsgesetzblatt) 1935 I S. 1146, GBLÖ (Gesetzblatt für das Land Österreich 150/1938
- 26 Martin Bormann (1900–1945) stellte als fanatischer Nationalsozialist vor allem bei der Verfolgung und Vernichtung der jüdischen Bevölkerung eine wesentliche treibende Kraft dar. Er war Reichsminister und Privatsekretär Hitlers und war bis zum Schluss an der Seite Hitlers im Führerbunker. Er selbst starb durch Selbstmord mit Hilfe einer Blausäurekapsel am 2. Mai 1945.
- 27 Archiv des Bundesdenkmalamtes (BDA), BA-Koblenz, B 323-718, Seraphine Klinger.
- 28 www.geni.com (23.01.2017), Todesanzeige Serafine Klinger.
- 29 ÖStA, E-uReang, Finanzlandesdirektion Wien (FLD) 16414 Serafine Klinger.
- 30 www.fold3.com (13.12.2016), Records concerning the CCPs, Munich CCP, 1945-1951, Serafine und Norbert Klinger; BDA, BA-Koblenz, B 323-718, „Seraph. Klinger, Wien“. Der CCP München war in einem ehemaligen Verwaltungsbau der NSDAP, heute Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, untergebracht.
- 31 Lily und Richard Deutsch änderten ihren Familiennamen nach ihrer Flucht in die USA 1939 in Delt.
- 32 Die Rückstellungsgesetze betreffen die Gesetzgebung der Republik Österreich zwischen 1945 und 1949, die sich mit der Rückstellung des von den Nationalsozialisten geraubten Eigentums befasste. Insgesamt gab es sieben Rückstellungsgesetze.
- 33 BDA, Personalakten, K39/1, Norbert und Serafine Klinger, S. 30-32.
- 34 Ebda., S. 12-18.
- 35 Ebda., S.4-6.
- 36 Amt der NÖ Landesregierung, Ankaufsakt KS-1838, Nr. III/2-2/62m-55
- 37 BGBl. I Nr. 117/2009.
- 38 BGBl/1923/533/§1.

## Zitierte Literatur

Braun 2019  
Peter Braun: Objektbiographien erzählen. In: Mirna Zeman, Christoph Neubert, Ralf Adelman u. a. (Hrsg.): Kulturelle Zyklographie der Dinge. Stuttgart 2019, S. 51-69.

Krug 2003  
Wolfgang Krug (Hrsg.): Wachau, Bilder aus dem Land der Romantik, Aus der Sammlung des Niederösterreichischen Landesmuseums und der Topographischen Sammlung der Niederösterreichischen Landesbibliothek. St. Pölten 2003.

Leitfaden Provenienzforschung 2019  
Deutsches Zentrum Kulturgutverluste u. a. (Hrsg.): Leitfaden Provenienzforschung zur Identifizierung von Kulturgut, das während der nationalsozialistischen Herrschaft verfolgungsbedingt entzogen wurde. Berlin 2019.

Merz 2018  
Miriam Olivia Merz: Komplexe Bezüge. In: Anna-Maria Brandstetter, Vera Hierholzer (Hrsg.): Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen. Mainz 2018, S. 79-87.

Turner 2005  
Victor W. Turner: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Frankfurt am Main 2005.

van Gennep 1986  
Arnold van Gennep: Übergangsriten. Frankfurt am Main 1986.

## Zusätzliche Literatur

Georg Gaugusch: Wer einmal war, Das Jüdische Großbürgertum Wiens 1800-1938. Bd 1: A-K. Wien 2011; Bd. 2: L-R. Wien 2016 (Jahrbuch der Heraldisch-Genealogischen Gesellschaft ‚Adler‘, 16 und 17).

Walter Koschatzky: Rudolf von Alt. Wien/Köln/Weimar 2001.

Wolfgang Krug (Hrsg.): Landesmuseum Niederösterreich, 100 Jahre ‚festes‘ Haus. St. Pölten 2012.

Sopie Lillie: Was einmal war, Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens. Wien 2003.

Andreas Liška-Birk: Ein erlesenes Werk von lokalgeschichtlichem Standpunkt. Dürnstein an der Donau aus der Hand Rudolf von Alt. In: Eva Blimlinger, Heinz Schödl (Hrsg.): ... (k) ein Ende in Sicht. 20 Jahre Kunstrückgabe in Österreich. Wien/Köln/Weimar 2018 (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung, 8), S. 155-162.

Andreas Strobl (Hrsg.): Rudolf von Alt ... genial, lebhaft, natürlich und wahr. Der Münchner Bestand und seine Provenienz. Berlin 2015.

### **Autor:innen:**

Theresia Hauenfels studierte Romanistik und Geschichte an der Universität Wien sowie Kulturgeschichte an der Universität für angewandte Kunst Wien. Promotion 2005. Seit 1998 freiberufliche Tätigkeit als Autorin in den Bereichen zeitgenössische Kunst und Architektur, seit 2001 zudem als Kuratorin. Betreuung des künstlerischen Nachlasses von Uwe Hauenfels (1967–2016). 2014–2017 für das Archiv der Zeitgenossen, Universität für Weiterbildung Krems, tätig. Seit 2017 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften, Universität für Weiterbildung Krems, Schwerpunkt: kulturelles Erbe.

Andreas Liška-Birk studierte Geschichte in Fächerkombination mit Schwerpunkt auf Zeitgeschichte und Spanisch. Sponion 1999. 1992–2020 als Kulturvermittler in diversen Ausstellungen tätig (NÖ. Landesausstellung, Künstlerhaus, Museum Niederösterreich). 2000 Mitarbeiter der Historikerkommission der Republik Österreich. 2001–2014 Historiker beim Allgemeinen Entschädigungsfonds für Opfer des Nationalsozialismus. Seit 2015 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften, Universität für Weiterbildung Krems, Schwerpunkt: Provenienzforschung.

# Walking towards the Threshold: Liminality and Notre Dame in Le Puy-en-Velay<sup>1</sup>

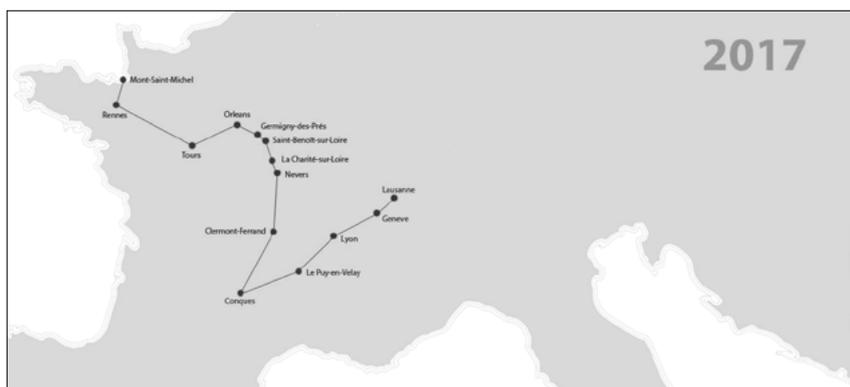


fig. 1

Anna Kelblová, *The map of Migrating Art Historians project*, 2016.

(Photo: MAH 2017)

The main focus of this paper finds its roots in the innovative methodological approach chosen for the experimental project *Migrating Art Historians*.<sup>2</sup> This project, designed and experienced by twelve members of the Centre for Early Medieval Studies in Brno (including the author), set out to investigate the phenomenon of medieval pilgrimage and its preserved artistic heritage, but above all, its human perception. The art historical research was thus conducted in person, on pilgrimage routes, travelling almost one thousand and six hundred kilometres by foot, starting in Lausanne, Switzerland and reaching Mont-Saint-Michel in Normandy (**fig.1**). The most important aspect of this art-historical project was therefore to walk along sections of different medieval pilgrimage paths (*Via Podinensis*, *Via Lemovicensis*, *Via Turonensis*) and to reach, with our tired but curious, corporeal,<sup>3</sup> mobile eyes,<sup>4</sup> hands, and minds, some of the most important monuments and objects associated with the medieval pilgrimage created between the eleventh and thirteenth centuries. Anyhow, it should probably be mentioned at the start that our goal was not to simulate the past. We were fully modernly equipped and perfectly aware of the cultural and material differences that made this impossible. We had high-quality shoes, sleeping bags, water- and wind-proof jackets; we used cameras,<sup>5</sup> e-readers, and sometimes phones. We often walked on modern roads, crossing vast modern cities that “hold” medieval sites and churches within them. What we wanted to do was offer a new perspective on the past, with our bodies activated by the experience of walking. This article will try to trace and explain the transformative, liminal aspect of the pilgrimage experience in the art-historical research of the porch of the Cathedral Notre Dame in Le Puy-en-Velay.

## ***“Why did we do that?”***

### **Migrating Art Historians on Sacred Ways**

At this point, the question “why carry out such a project” may naturally arise.<sup>6</sup> There is already an abundance of studies on art production related to medieval pilgrimage and further studies devoted to a more general understanding of the dialogue between (monumental) art and the social-religious phenomenon of pilgrimage as a practice inherent to several religions.<sup>7</sup> Considering the material traces of medieval Christian pilgrimage only, it is already known that places accommodating popular worship progressively adapted themselves, or reacted, to the specific needs of pilgrims and the practice of pilgrimage. It is also well known that it was not only artists’ workshops that travelled along pilgrimage routes, but objects, ideas, and even relics as well, transforming these paths into pulsing veins of cultural transfer.<sup>8</sup> However, building on this knowledge, there were at least two fundamentally new questions posed for the Migrating Art Historians [MAH] project that are worth mentioning. Without having even the slightest aspiration to “play Middle Ages” or pretend that we were undertaking a pilgrimage a thousand years ago, we asked ourselves: is it legitimate to suppose that changing the rhythm of our lives, adapting ourselves to the rhythm of sustained walking (as one of the most elementary movements for men and women in pre-industrial societies),<sup>9</sup> would prove to be transformative for our perception of medieval monuments, and, therefore, beneficial to our critical, art-historical assessment? And if this was the case, would it be possible to consider this approach an effective instrument for an alternative, active, or even “embodied” understanding of this specific part of the past? For us, as art historians, the result of this dramatic alteration of our daily realities to favour long-term walking towards the works of art (those which meant to be approached in this way) inspired by the medieval reality of pilgrimage in fact ended up mirroring also its transformative potential.<sup>10</sup> Therefore, the act of “stepping out” of our daily routines, social statuses, short-term goals, mindsets, and, above all, our traditional research methods did indeed prove to be transformative not only personally and physically, but also professionally. By transforming our approach, we tested a new outlook, and hopefully broadened the palette of potential questions.<sup>11</sup>

### **The Notion of Liminality and Liminal Zones**

Very briefly put, art history owes its awareness of threshold spaces, their ideological capacities, and rituals connected to them, to the investigation of “rites of passage” – that is, different marginal situations in one’s life – carried out by the anthropologist Arnold van Gennep at the beginning of the twentieth century.<sup>12</sup> The phenomenon of medieval pilgrimage, with its material traces, then seems to be closely linked to the very core of naturally interdisciplinary “liminal theories” at least since the studies of Victor and

Edit Turner.<sup>13</sup> Although being criticised, their perspective has recently been re-evaluated.<sup>14</sup> These concepts, liminality and its manifestations, were present prominently in the discussions and thoughts we shared during the *MAH* journey. The eponymous collective monograph we published in 2018 contains a full chapter entitled “Liminal Zones and Pilgrimage Churches”, describing a few of the best illustrative examples of this theory we came across – Le Puy being the first.<sup>15</sup>

Operating with the notion of liminality in its broader sense, the following paragraphs will try to recount the physical approach and describe the possible experience of a person walking at length to encounter the *threshold* of the Cathedral of Le Puy, which is, at least in my understanding, augmented into the *entire western porch* of the church. The aim is to acknowledge and describe potential “liminal steps” (both, mental and physical), brought to life by material and visual means of the Cathedral Notre-Dame du Puy-en-Velay when approaching it on foot.<sup>16</sup> It seems that said porch was conceived to act not only as a physical barrier, a material limen, but also as an intellectual intermediary between the sacred and profane, heaven and earth, human and divine. Additionally, within the context of pilgrimage – the same in the past as it is today – this porch has been a naturally significant point of arrival and departure; therefore, it can be easily considered a mental and material threshold *par excellence*.

## Liminality and Notre Dame in Le Puy-en-Velay

Recalling the daily experience of MAH, arriving in new villages and cities after several hours of walking, whether sunburnt, freezing, soaking wet or just tired, the porch of the local church was usually a “check-point” in time and space on whose existence we relied, and which we sought to reach and enter (seeking *reception* and *protection*). Putting down the baggage, the only thing the bodies wanted to do was sit on a bench or the ground, lean on a wall and rest for a while, even though the desired *sacred* site had been reached – the sacred site that attracted us, art historians, as a site of *art*.<sup>17</sup> Simply put, there are physical and psychological limits that every pilgrim discovers (sooner or later) during their journey. For instance, realization that, very often, there was not enough mental and physical strength and eagerness to bring us to start a detailed art historical investigation *in situ* immediately upon arrival. We just needed a few minutes. Conveniently, and probably not accidentally, the entrances and porches of the pilgrimage churches we met along the route almost always offered more than just a place to rest. Usually, there was some *preliminary* visual material to observe and discuss as we rested; material that stimulated the imagination, fuelled discussion, and enhanced our expectations of the appearance and content of the sacred interior (**fig. 2**). It is not surprising, then, that our discussions touching upon the concept of transition often occurred precisely within these *liminal zones* (**fig. 3**).<sup>18</sup>



**fig. 2**  
*Moment of rest on the threshold of a church, Clermont-Ferrand, 2017.*  
(Photo: MAH 2017)



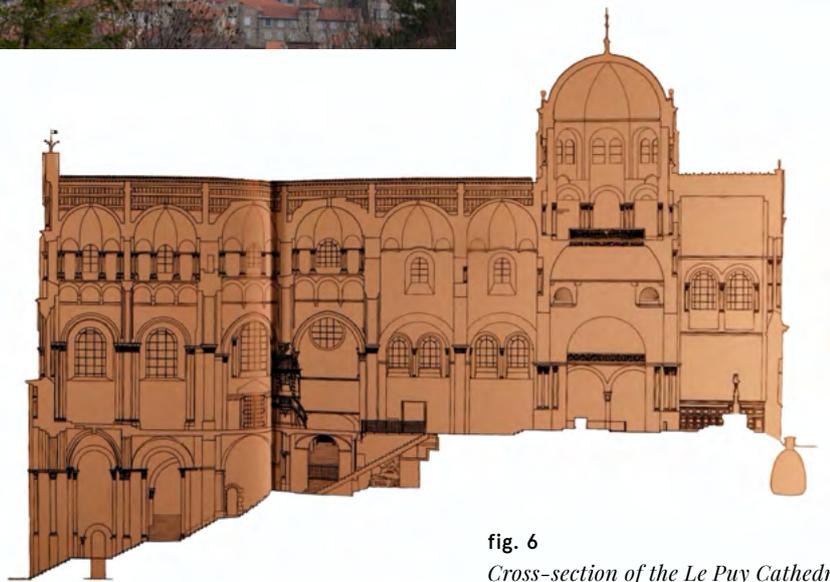
**fig. 3**  
*Moment of discussion in front of portal of Saint Pierre de Beaulieu-sur-Dordogne, 2017.* (Photo: MAH 2017)



**fig. 4**  
*View of the scenery with Rock Cornille and the Le Puy Cathedral, Le Puy-en-Velay, 2017.* (Photo: MAH 2017)



**fig. 5**  
*View of Rock Corneille and the Le Puy Cathedral from the south-west, Le Puy-en-Velay, 2017. (Photo: MAH 2017)*



**fig. 6**  
*Cross-section of the Le Puy Cathedral. (Image: Barral 2000, pp. 314–315)*



**fig. 7**  
*The facade of Le Puy Cathedral with a staircase, Le Puy-en-Velay, 2017. (Photo: MAH 2017)*

Having said that, we should virtually transport ourselves to the edge of Le Puy-en-Velay, paint a general picture of the situation, and then zoom in at the porch. The small volcanic valley in the heart of Haute Loire where the city of Le Puy is located, called simply *Le Velay*, is surrounded by hills and mountains rising from the borders of neighbouring departments. *Le Velay*, observed from a distance, is a somewhat sunken piece of land with outstanding aerial scenery, pierced by scattered volcanic crags. Thanks to this remarkable geomorphologic context, the whole area of Le Puy possesses an unquestionable natural attractiveness (**fig. 4**).<sup>19</sup>

The unorthodox architectural concept of the porch of the Cathedral of Notre Dame du Puy basically embodies human determination to master said stunning yet quite challenging terrain (**fig. 5**). The ancient terrace at the foot of Mont Corneille on which the cathedral progressively grew over the centuries almost literally bay-by-bay was of a limited size<sup>20</sup>. That, in combination with the hill's very steep incline, resulted in a peculiar solution: if the two westernmost bays of the cathedral's nave (constructed in the last phase of construction together with the porch) were to be built, they had to be erected basically in the air.<sup>21</sup> There was simply no more ground on which the cathedral could have been elongated. But the builders came up with an ingenious, two-story construction: the body of a massive porch on the bottom serves as the substructure for the nave's two bays on top (**fig. 6**). Therefore, the porch fills the role of the "missing" ground, while being masterly hidden *under* the nave of the cathedral as well as behind its flat, polychromatic façade that opens towards the city with three great arches (**fig. 7**). The body of the cathedral observed from afar, though very well visible, offers basically no indication of the peculiar solution used for its western end.



**fig. 8**  
*View of La Route des Tables with a  
Le Puy Cathedral, Le Puy-en-Velay, 2018.*  
(Photo: Filip Fuchs 2018)

Moving forward and virtually following a pilgrim arriving at Le Puy on foot aiming to reach the cathedral, one might argue that their final visual sequence, connected with the sensation of “having arrived”, starts outside the church, a few hundred metres down the hill, at the bottom of the narrow *Rue des Tables* (**fig. 8**). It is as if one might feel the power of the cathedral’s design being exerted not only over the entire cityscape, but also on the steps and gaze of its visitors. Raising eyes, a game of perspective awaits the on-looker; standing at the beginning of this steep, narrow street vis-a-vis the elevated cathedral, the latter suddenly becomes somehow reduced to its façade only, and the deep, dark, middle archway of the porch becomes the street’s furthest point. This unexpected impression of the whole building’s reduction to its western façade alone is quite peculiar, since, from a certain distance, as mentioned, the cathedral announces its size in a truly imposing way, with its well discernible transept, high octagonal dome above the crossing, and tall bell tower. But as one gets closer – that is, shortly before arriving – the impression of the church’s voluminosity dissolves behind the two-dimensional screen of the cathedral’s massive stone façade and porch.<sup>22</sup> Approaching the front of the church, it is possible to discern another striking feature of its entranceway: the monumental staircase.<sup>23</sup> It leads from the street in front of the façade, steeply, upwards into the dimness of the middle archway (**fig. 9**). Once inside, it becomes obvious that the space of the porch is dominated by the axis running between the main doors to the church and the middle archway of the facade. The view from this post is yet another breath-taking one: the three great archways of the façade which may appear dark and enigmatic from the outside, are transformed into three great picture frames while standing inside the porch, having an unquestionable ability to turn one’s attention back – at least for a bit – outwards, to the attractiveness of the surrounding landscape (**fig. 10**).<sup>24</sup>



**fig. 9**  
*The main entrance of Le Puy Cathedral with a staircase, Le Puy-en-Velay, 2018.*  
(Photo: Filip Fuchs 2018)

**fig. 10**  
*View of the city of Le Puy taken from the middle part of the porch of Le Puy Cathedral, Le Puy-en-Velay, 2018.*  
(Photo: Filip Fuchs 2018)

This almost cinematic setting may have been – as it still is, truly appealing for a tired pilgrim, who had just arrived and needed a moment of rest. Sitting on the staircase, resting, and gazing outwards, the porch makes any spectator perfectly aware of their elevated and prominent position at the confines of the cathedral's (sacred) grounds, *above* the profane lands and the city of Puy, but, at a same time, still *under*, or *not yet within* the sacred space. Anyhow, I now know and work with what is practically invisible to anyone outside, facing the situation for the first time: after the staircase reaches the main gate to the church, the so-called *Porte-Dorée*, it continues further, through a tunnel-like passage, and emerges almost right in front of the main altar of the church.<sup>25</sup>

### **Liminality and the Porch of Notre Dame in Le Puy-en-Velay**

Considering this specific section of the cathedral building from a historical and art historical perspective, we know that the porch of Notre Dame du Puy is a later, twelfth-century addition to the church, built during the apex of the city's pilgrimage activity. It was added to the already standing – or to be more accurate, constantly growing – pilgrimage church dedicated to Notre Dame du Puy, the very popular and significant local Marian cult.<sup>26</sup> The context of porch's daily and public use (i.e. having in mind possible waves of arriving pilgrims and great number of people present at the site during the major feasts) can elucidate several physical features it has – first of all, its spaciousness.<sup>27</sup> And let me add that we are looking at a porch truly great in size. Besides considerations on the material properties of the porch, by consulting a few written sources indirectly commenting on its appearance and function, we learn that this part of the cathedral apparently evolved into a crowded place full of locals, pilgrims, merchants, and stalls.<sup>28</sup> However, it seems that although it was undoubtedly built with a pragmatic agenda in mind – to congregate and organize the circulation and behaviour of crowds of arriving people – this fore section of the church never worked as a mere regulative element only. To back up this assumption and to complete its physical description, we should take a look at its extant decorations: a unique pair of painted and in low-relief sculpted wooden doors dated to the second half of the twelfth century,<sup>29</sup> and a pair of lunettes with frescoes dated around the year 1200.<sup>30</sup>

The narrative doors are positioned on each side of the main staircase, with one set of doors not visible from the other. Both face the arriving people. They render two separate narrative cycles: Christ's Infancy and Christ's Passion, each door with four horizontal lines of narration, divided into four panels per row and accompanied by explanatory inscriptions (**figs 11a, b**).<sup>31</sup> In my understanding, when combined, they can be taken as marking two quintessential points at each end of Christ's incarnated life: his human birth and his sacrificial, salvific death. Their main iconological outcome can thus

be taken as the presentation of two antithetical notions and their fusion: the *beginning* and the *end*, the *human* and the *divine*. On top of that, within this Infancy–Passion dialogue, the spectator is urged to think about the two pillars of salvation – Jesus Christ as divine Redeemer and the Virgin Mary, human Mother of God, in her role as co-redeemer, giving the Word of God the opportunity to gain human flesh through her body and consent.<sup>32</sup>



**fig. 11a**  
*Infancy of Christ, Infancy Doors, wooden doors with relief decoration and polychromy, chapel of Saint Gilles within the porch Le Puy Cathedral, Le Puy-en-Velay, 12th century. (Photo: MAH 2017)*

**fig. 11b**  
*Passion of Christ, Passion Doors, wooden doors with relief decoration and polychromy, chapel of Saint Martin within the porch of Le Puy Cathedral, Le Puy-en-Velay, 12th century. (Photo: MAH 2017)*

Further up toward the main gate, positioned *along* the staircase on the left and right walls, we can see said lunettes with frescoes depicting two Theophanic, heavenly visions: on the south wall, the scene of the Transfiguration of Christ, and on the north, a frontal depiction of the Mother of God sitting on the throne with the Child on her knees,<sup>33</sup> in a type known as *Sedes Sapientiae* (**figs 12a, b**).<sup>34</sup> These powerful images, stressing both Christ's divinity and Mary's motherhood echo the above-mentioned outcome of the Christological narrative rendered on the wooden doors and underline the essence of their story: they remind of the double nature of Christ, whose incarnation makes him both the Son of God and the Son of Man, and the crucial role of the Virgin in this process. And it is the Virgin Mary, Mother of God, who has come to be known and praised as a Gate or Threshold to Salvation, and she is *the* intercessor between people and Jesus Christ, himself considered the Door to Heaven, what resonates with the porch's explanatory and preparatory function.<sup>35</sup> In any case, in the Cathedral Notre Dame du Puy, the desired encounter with the divine had somewhat literal face-to-face quality: Mother of God was the one pilgrims wanted to kneel in front of, the one they wanted to connect to, with help of her famous effigy, the black-faced statue of Notre Dame du Puy, *La Vierge Noire*. The statue was presented directly in front of the main altar, thus, *facing* the entering visitors who would be emerging from the "tunnel" with staircase that leads from the main gate *below* the navel (as the whole porch is under the cathedral's floor) right in front of the altar's foot (**fig. 13a, b**).<sup>36</sup>

fig. 12a

*Transfiguration of Christ*, fresco, southern lunette along the staircase in front of Porte Dorée – inner porch of Le Puy Cathedral, Le Puy-en-Velay, beginning of the 13th century. (Photo: MAH 2017)



fig. 12b

*Virgin Enthroned*, fresco, northern lunette along the staircase in front of Porte Dorée – inner porch of Le Puy Cathedral, Le Puy-en-Velay, beginning of the 13th century. (Photo: MAH 2017)



As we shall see later, these four clusters of images – placed on lateral doors and in the lunettes flanking the main door – seem to be divided and carefully positioned to practically invite the spectator to move in a certain way to discover the whole story before entering the church.<sup>37</sup>



fig. 13a

*Porte Dorée* – inner porch of Le Puy Cathedral, Le Puy-en-Velay, beginning of the 13th century. (Photo: MAH 2017)

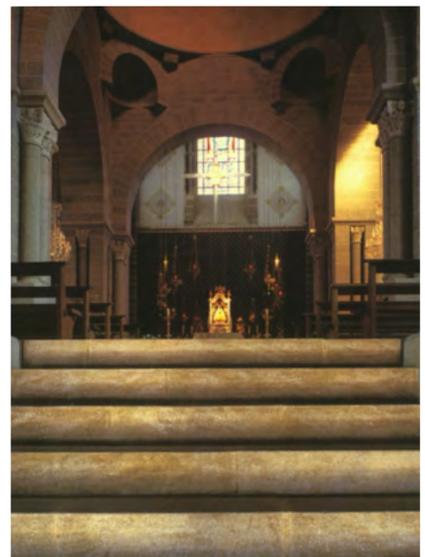


fig. 13b

Main Altar of Le Puy Cathedral, Le Puy-en-Velay. (Photo: MAH 2017)

## Spiritual and Intellectual Liminality?

We might say that a threshold and entrance areas of any sacred space are able to transcend their functional purpose and become rather suggestive places – at least in certain ways and situations, and in the minds of those who are about to enter it after some time envisioning that very act.<sup>38</sup> In acknowledging this ability, it is then not surprising that porches were built and used as the first stage of the premeditated sequence of sensations, filled with information that should be gathered between stepping onto the very edge of sacred ground and entering into it. Porches of churches across the wide Mediterranean became places of waiting and expectation, reception and expulsion, areas reserved for those who were not yet full members of the Christian community, or sites for specific para-liturgical acts.<sup>39</sup> Medieval written evidence attesting to this kind of spiritual and metaphorical understanding of the church's porch as a polyvalent liminal space is clearly present, for instance, in thought of Durandus, Bishop of Mende, who, in his famous description and symbolic explanation of a church's layout, states that:

The porch of the church signifies Christ, through whom it opens for us the entrance to Heavenly Jerusalem. It is also called portico /*sic dicta a porta: "doorway"*/, from a door which is open to all.<sup>40</sup>

What probably comes to mind right away is that the very basis of Durandus' thought had to be the well-known parable of John 10:9, where Jesus declares: "I am the door. If anyone enters by me, he will be saved [...]". But Bishop Durandus takes these words and expands their power to the entire entrance area of any church. Any porch or portico that houses, protects, and accentuates the doors of a church thus partakes in the acknowledged symbolic characteristics connected with doors.<sup>41</sup> We might say that the words of John's epistle promising salvation to anyone who would "go through" or follow Jesus Christ use similar reasoning to Arnold van Gennep, who claims that "[...] to cross the threshold is to unite oneself with a new world"<sup>42</sup>. Therefore, the person waiting before the entrance or door for a transition (thinking of both the *material* and *metaphorical* transitions of, e.g., a yearning pilgrim, repentant sinner, disoriented soul, etc.) is no longer the same person after crossing the threshold and entering the door. The transformative effect of crossing a threshold may recall the famous words of Saint Paul who, in his letter to the Ephesians, describes the Church as being One in Christ and assures people that they "[...] are no longer strangers and foreigners, but fellow citizens of the saints and members of God's household, [...] with Christ Jesus Himself as the cornerstone"<sup>43</sup>. Therefore, it seems that entering and being part of the church, physically and spiritually, changes everyone's status. But what about the specific case of a medieval pilgrim?

First, simplifying the motivation that a medieval pilgrim might have had to undertake a pilgrimage, it was very often a desire to precisely achieve a change, to cope with some deficiencies, or fulfil other, primarily immaterial aims. For instance, we might consider salvation or redemption (for the sinner), bodily cure (for the ill), or revelation (for the wanderer).<sup>44</sup> Then, returning to the original notion and understanding of a threshold as the marker of a place where *liminal rites* – in the sense of preparation for a change or transition – were taking place,<sup>45</sup> we see that it could easily be a church door or the whole entrance space that holds these qualities. It would act both as a metaphorical threshold, marking the brink of one's mental or spiritual aim, as well as a physical threshold, marking actual boundaries of the sacred site. This double understanding of the nature of a threshold is what might have been called forth while being inside the porch of the Le Puy Cathedral. As described above, it stands on a mountaintop, that is, positioned between the heavens and the earth; it is an entrance space to the church, which means it bears the division between the mundane world and the sacred space; and considering the "pilgrimage" aspect of one's journey, *to enter into* this immense threshold must have felt like a highly stimulating first act of the long-coveted experience of the sacred.<sup>46</sup> And on top of that, the iconological outcomes of the porch's narrative decoration seem to be completely in line with this understanding, underscoring the very same line of thought. Secondly, considering the size of the porch of the Le Puy Cathedral and the carefully planned placement of its informative, pictorial decoration, it seems plausible that it was conceived as more than a place of transit. Filled with hints on time-spatial ambiguity of being in-between, it is a place that not only allows but somehow invites its visitors to extend the liminal moment of stepping-in, to wander around and to observe spaces and decorations preceding the main gate. This way, wandering, consciously or subconsciously reconsidering one's own physical and spiritual position, or reflecting on the mystery of the incarnation, a pilgrim may have become "properly ready" to enter the church. Waiting might be also considered as a necessity – in Le Puy, as in other pilgrimage centres, it was most likely not possible to enter the church freely at any time.<sup>47</sup> In any case, the crossing of the threshold of the Cathedral of Le Puy thus seems to have a potential to be expanded – in both spatial as well as temporal terms – from a liminal *act* to a liminal *process*.

Lastly, the spatial augmentation of the traditionally two-dimensional concept of a threshold is in Le Puy recognized and announced to the incoming visitor also using words. Engraved into the central section of the risers of two steps in the middle of the porch, there is an inscription that "*denounces anybody of touching the threshold or entering the church, until his soul is clean of offence and blame*".<sup>48</sup> Marking neither the very first step in the line with the façade as a threshold on its own, nor the very last step deep into the porch in front of the main gate of the church, the visible and literal announcement of "this is a *limen*" is positioned in the middle of the porch.

This position might suggest and help with diffusing the message and its validity throughout the whole area of the porch, in perfect accordance with the metaphorical description of church entrance spaces suggested by Bishop Durandus.

Therefore, in closing, I recall the words of Prosper Mérimée, who spent some time in Le Puy in July of 1837. His evaluation seems to convey precisely the same impression of the entrance and entering the cathedral as I gathered and proposed:

The sight of the huge staircase of Notre-Dame, of which the last steps vanish into darkness, has something imposing and mysterious (in it), which admirably prepares to the entry of a Christian temple [...].<sup>49</sup>

Standing on the staircase within the porch in front of the main gate of the Cathedral Notre Dame du Puy, visitors are virtually in the middle of it all. They stand with a Christ in Glory on the right and the enthroned Mother of God on the left; with the archangel Michael above their head, stories of Christ's life and death behind them, and the final passage towards Notre Dame du Puy in front of them. On top of that, standing there, on the margins of the sacred, the visitor is obviously elevated above the whole city and profane lands. Considering that for a pilgrim arriving at Le Puy Cathedral it may have been a once-in-a-lifetime experience, their expectations of a spiritual transition or enlightenment must have been great. In this sense, the possibility of spending some time within the liminal area, as was suggested, might be understood as a pre-condition, a final part of the process of becoming ready to access the sacred fully. The simple yet effective combination of one's physical state after climbing the mountain (need to rest), and the attractive appearance of the inner space of the porch must have, combined, had the power to slow the approaching in their tracks and tempt them to spend some time within these liminal spaces. Besides, potential dialogue with the images and the space or visitor's own recollection and physical exhaustion were not all of it, there were also other external stimuli, such as presence and movement of other people, processions, or possible discussions. These all seem to be helping a practical purpose: to engage the audience while waiting, resting, or wandering around the porch.<sup>50</sup> And however this "functionalist" point of view is not sufficient, I believe it is the synergic mixture of material and immaterial aspects of the porch; of direct and indirect messages it offers; of strong visuals it presents; enhanced and shaped by personal or shared expectations and intuitive or organised behaviours of the people, what helped create the final experience of this immense liminal space, and what fed the desire to cross the threshold and access the sacred.

- 1 This article for the *20th Conference of the Austrian Art Historians Association (VöKK) On the Threshold: Liminality in Theory and Art Historical Praxis* is based on articles by the author, “Le Puy-en-Velay: The Meeting Place of Nature, Divine, and Human” and “The Western Porch of The Cathedral of Le Puy: Construction And Staging of a Liminal Space”, published in the volume *Migrating Art Historians on the Sacred Ways*, Ivan Foletti, Katarína Kravčíková, Adrien Palladino, Sabina Rosenbergová eds., Brno/Rome 2018.
- 2 The main research outcome of the project, in addition to numerous audiovisual products, was the above-mentioned collective volume *Migrating Art Historians on the Sacred Ways*. Note: the abbreviation *MAH 2018* will be used to indicate the volume in the text and footnotes following.
- 3 For a more detailed account, see Foletti 2020.
- 4 Bacci 2013, 175–97, esp. 175.
- 5 The cycle of twelve short documentary movies produced during the walk can be seen here: [https://www.youtube.com/watch?v=9QazGbGBbYI&list=PLRfeyjVJZQnonH5TsdgNHmyY9FbXQW69W&ab\\_channel=CenterforEarlyMedievalStudies](https://www.youtube.com/watch?v=9QazGbGBbYI&list=PLRfeyjVJZQnonH5TsdgNHmyY9FbXQW69W&ab_channel=CenterforEarlyMedievalStudies) (last access 20 April 2023).
- 6 See the project overview here: [https://www.youtube.com/watch?v=NEMbfoVosgo&list=PLRfeyjVJZQnrEjK38ywXt1kE-SX2Noyw&ab\\_channel=CenterforEarlyMedievalStudies](https://www.youtube.com/watch?v=NEMbfoVosgo&list=PLRfeyjVJZQnrEjK38ywXt1kE-SX2Noyw&ab_channel=CenterforEarlyMedievalStudies) (last access 20 April 2023).
- 7 See, e.g., Sumption 2003 [1975]; Coleman/Elsner 1995; Webb 2001 [1999]; Badone/Roseman 2004; Coleman/Eade 2005.
- 8 See e.g., Torviso 1994, 11–75; Friedman/Figg 2000; Bagnoli et al. 2010; Brenk 2002, pp. 125–36; Armi 2006, 494–519; Ashley/Deegan 2009; Casiraghi/Sergi 2009; Bacci 2017, 127–53.
- 9 Of course, we can refer to walking as the much more common *means of daily transfer* for men and women in pre-industrial societies. However, considering the sustained, *long-distance* walk in a *single direction*, such as towards a place of pilgrimage that may easily have lasted from days to months, this kind of experience was, in the past as it is for us today, a rare and transformative experience.
- 10 Gothóni 1993, 101–16, esp. 113.
- 11 For more information on the wider socio-cultural and personal aspects of our pilgrimage, see Foletti 2018, 399–421; see also Foletti 2020.
- 12 Van Gennep 1969 [1909]. For further commentaries on van Gennep and our experience, see Foletti 2018, 109–11. See also Foletti/Gianandrea 2015, 33–4.
- 13 Turner 1973, 191–230; Turner/Turner 1978. For a critical reassessment of discrepancies in Turner’s understanding of pilgrimage based on van Gennep’s work, see Gothóni 1993, 101–16, esp. 102–3, who frequently works with the text Zumwalt 1988, esp. 24–6. For a broader, multimedia understanding and occurrences of the concept of liminal spaces, see, e.g., Gerstel 2006; Gertsman/Stevenson 2012.
- 14 Bailey 2013.
- 15 See chapter in MAH 2018, 109–202.
- 16 The most recent and complete study of the cathedral is Barral 2000.
- 17 To mention at least a few of the most captivating cases we observed, I would bring up our very first encounter, the thirteenth-century porch of Notre Dame of Lausanne, full of sculpture and colour (Palladino 2018, 189–202; Palladino 2019, 88–106); the lavishly sculpted southern porch of the church of Saint Pierre in Beaulieu-sur-Dordogne, with its walls covered in reliefs above benches on both sides (Vescovo 2017, 53–80); the church of Saint-Menoux in Saint-Menoux (Allier) with an outstanding narthex dated to the tenth century, now used as a lapidarium (Duret 1991, 353–65); the famous tower porch of the abbey church of Saint Benoit-sur-Loire (Voyer 2018a, 159–70; Voyer 2018b, 247–63).
- 18 Following Notre-Dame of Lausanne, where we started our journey, e.g., the church in Nyon-Suisse, Cathédrale Saint-Pierre in Geneva, Bardonnex, Charly, Desingy, Revel-Tourdan, Chavannay, Bessey, St. Albain, Aubrac, etc.
- 19 Gaussin 1951, 243–271, 243; Durliat 1976a, 9–54; Forestier 2000, 50; Nectoux/Wittmann 2016, 723–48, esp. 725.
- 20 See Barral i Altet 2000, chapter IV, 177–225.
- 21 The monumental terrace the cathedral stands on was created in the second century AD. See Foulquier/Nectoux 2011, 85. According to archeological findings, we can also discuss the practically uninterrupted devotional favour of this place, starting even in pre-Christian times. See Foster 2015, 37–67, esp. 38; Foulquier/Nectoux 2011, 85–94; Vilatte 1996, 143–163, 155–162; Froidevaux 1977, 23–32, 28–32; Gaussin 1951, 243–271, esp. 246.
- 22 Kravčíková 2018a, 89–104; Kravčíková 2018b, 119–35.
- 23 Although the entranceway has been restored and partially remodelled, access is essentially original. It was reconstructed simultaneously with the façade during Mallay’s 1844 works, however, we do know for sure that the staircase was a part of the original concept, in a reduced size. See Durliat 1977, 17–22, esp. 18. We learn this information from a 1133 letter written by Humbert, Bishop of Le Puy, to Guillaume, Bishop of Mende, and Jaucerand, Bishop of Viviers, recommending they urge the Christian community entrusted to them to show charity for those in need, gathered in the hospital of Le Puy. This must have stood right next to the cathedral, “quod est proprium ejusdem ecclesiae ejusque adheret gradibus” [adjacent to the stairs]. See Thiollier 1900, 29; Cahn 1974, 6; Barral i Altet 2000, 67, n. 52.
- 24 For more on the possible understanding of landscape by mediaeval pilgrims, see Chapter I in MAH 2018, with an introduction by Martin Lešák.

- 25 See Foletti/Kravčíková 2019, 24–45. Besides the clear symbolic relation to the Gate of Jerusalem or the Heavenly City, this appellation for the main gate was traditionally used in processional books, and still survives in oral tradition. For instance, the Palm Sunday procession in Le Puy had instructions to take place “ante portam auream”, similarly, the expression “ad portam ecclesiae deauratam” is used to describe the moment of the newly elected bishop’s entry to the church through the main gate. See *Processionale ad usum ecclesiae cathedralis Beatae Mariae Aniciensis*, (Le Puy 1763), Bibliothèque Municipale, Fond Cortial, MS 170, fol. 105ff; Payrard 1877–1878, 438; Cahn 1974, 2.
- 26 Regarding the origins and growth of Christianity and pilgrimage in Le Puy, see Foster 2015, 38; Barral i Altet 2000, 121–135; Reinburg 1989, 297; Rocher 1890. The first statue of the Virgin is said to have been present at the site at the end of the tenth century or beginning of the eleventh. Its existence was mentioned for the first time in 1095. See Cahn 1974, 151; Reinburg 1989, 299; Barral i Altet 2000, 154, 182; Foster 2016. In the beginning of the eleventh century, none other than the famous Bernard d’Angers made a stop in Le Puy and left a few remarks in the *Liber Miraculorum*. We thus know that the small village [locus] previously known as Anis or Anicium, had been growing constantly, and had started to be referred to as a *burgus*, or, by Bernard himself, described as an “illustrious and populous city”. See Bouillet 1879, 30; Boudon-Lashermer 1921, 3.
- 27 For a brief account on possible movements of pilgrims inside the church, see Reinburg 1989, 299.
- 28 Denise 2000, 135; Le Rider 2000, 74–5.
- 29 On the phenomena of decorated doors in general, see, e.g., Frazer 1973, 145–62; Salomi 1990; Favreau 1991, 267–79 (with a rich bibliography); Spieser 1995, 433–45; Iacobini 2009; van Opstall 2018; Bawden 2014. For wooden doors with figural decoration in particular, see Barral i Altet 2003, 278–286; Barral i Altet 2005, 528–43; Xavier Barral i Altet 2011, 365–93; Götz 1971.
- 30 See Barral i Altet 2000, 266–269.
- 31 The Infancy episodes on the doors: Annunciation to the Shepherds, Adoration of Magi, The Magi Journeying to Herod’s Court, The Magi before Herod, Massacre of the Innocents, and ends with Presentation in the Temple. The bottom horizontal row (two panels of the beginning of the Infancy cycle) has unfortunately been lost completely. Thus, now missing from the sequence are scenes of the Nativity, preceded by the Annunciation and Visitation. The Passion cycle episodes: Resurrection of Lazarus, Entry into Jerusalem, Last Supper, Arrest of Christ and Christ before the High Priest, Carrying of the Cross, Crucifixion, Three Marys at a Tomb, Ascension, Descent of the Holy Spirit. The Latin transcription of the *tituli* is a work of Thiollier 1900, and can be found in Cahn 1974, 35–54.
- 32 See, e.g., Bettant 2017, 141–58; Bretel 2017, 297–319. On the connection of entrance spaces and iconographies connected to the Virgin, see Frazer 1990, 271–77.
- 33 The Transfiguration of Christ on the south: Christ stands in a mandorla with the prophets Moses and Elijah on either side and the apostles John, James, and Peter under his feet; The Mother of God to the north: the Virgin Mary sitting on the throne with the Child on her knees and two angels behind her holding a curtain, and the kneeling prophets Ezekiel and Jeremiah on both sides of the throne.
- 34 The bibliography on this topic is vast, see, e.g., Faunieres/Gaborit 2009; Laurentin/Oursel 1988; Exh. Cat. Clermont-Ferrand 1980; Forsyth 1972.
- 35 Christ declares himself to be the life: “I am the resurrection and the life” (John 11:25). Since the Virgin Mary made the incarnation of the Life and Resurrection possible, she is seen as a Gate of Salvation, see Favreau 1991.
- 36 We see a copy today – the original statue was unfortunately lost during the French Revolution.
- 37 Foletti a Kravčíková 2019.
- 38 See, e.g., Foletti/Gianandrea 2015; van Opstall 2018; Doležalová/Foletti 2019. For a broader, multimedia understanding and occurrences of the concept of liminal spaces, see, e.g., Gerstel 2006; Gertsman/Stevenson 2012.
- 39 See, e.g., Sapin 2002; Picard 1989, 505–42; de Blaauw 2011, 30–43; Bawden 2014; Foletti/Gianandrea 2015; van Opstall 2018.
- 40 *Atrium ecclesie significat Christum per quem in celestem Ierusalem patet ingressus, quod et porticus dicitur, sic dicta a porta a uel quod sit aperta. / Le porche de l’église signifie le Christ par qui s’ouvre pour nous l’entrée de la céleste Jérusalem, il est appelé aussi portique, de la porte, ou de ce qu’il est ouvert a tous. Guillaume Durand, Rationale divinatorum officiorum*, I-IV, as translated in Chales Barthelemy, *Guillame Durand, Rationale ou Manuel des divins offices ou raisons mystiques et historiques et historiques de la liturgie catholiques*, I, (Paris 1854), p. 22. The translation to English is mine.
- 41 Spieser 2009, 65–79.
- 42 “[...] Therefore to cross the threshold is to unite oneself with a new world. It is thus an important act in marriage, adoption, ordination, and funeral ceremonies. Rites of passing through the door [...], rites carried out on the threshold itself are transition rites. [...] The rites of the threshold are therefore not “union” ceremonies, properly speaking, but rites of preparation for union, themselves preceded by rites of preparation for the transitional stage. Consequently, I propose to call the rites of separation from a previous world, *preliminal rites*, those executed during the transitional stage *liminal (or threshold) rites*, and the ceremonies of incorporation into the new world *postliminal rites*.” The original in Van Gennep 1969 [1909]; English translation in van Gennep 1960 [1909], pp. 20–21. For more thorough commentaries on van Gennep and our experience, see Foletti 2018, 109–10.
- 43 Eph 2, 19–22 “Therefore, you are no longer strangers and foreigners, but fellow citizens of the saints and members of God’s household, built on the foundation of the apostles and prophets, with Christ Jesus Himself as the cornerstone. In Him the whole building is fitted together and grows into a holy temple in the Lord. And in Him you too are being built together into a dwelling place for God in His Spirit.”

- 44 Osterrieth 1989, 146.
- 45 Van Gennep 1960 [1909], 21.
- 46 Damari/Mansfeld 2016, 199–222.
- 47 Comments indirectly thematizing the regulated, moderated access of lay people to the sacred space can be found, e.g., in the *Liber Miracolorum* of Bernardus of Angers. For a translation, see Sheingorn 1996 [1995], 137–39. For more on this question, see also Ashley/Sheingorn 1999; Foletti 2018, 109–17, 115; Foletti/Kravčíková 2019; Foletti 2020; D’Ovidio 2018, 137–57, 154; Voyer 2018a, 159–70; Remensnyder 1990, 351–79, esp. 367, n. 97.
- 48 NI CAVEAS CRIMEN CAVEAS CONTINGERE LIMEN/ NAM REGINA COELI VULT SINE SORDE COLI. See Cahn 1974, p. 136. Favreau addresses the first part of the inscription and translates it as “Si tu ne te gardes pas de la faute évite de toucher ce seuil”, Favreau 1991, 273.
- 49 *La vue de l’immense escalier de Notre-Dame, dont les dernières marches se perdent dans l’obscurité, a quelque chose d’imposant et de mystérieux, qui prépare admirablement l’entrée d’un Temple chrétien [...] Les voûtes et les parois de cet escalier, du moins la partie supérieure, étaient couvertes de fresques [...]. Ce sont des têtes de Saints ou d’anges, entourées de nimbes creusés dans la pierre cannelés et fortement dorés.* See Pèlerinage 1842, p. 51. The translation to English is mine. Prosper Mérimée spent some time in Le Puy-en-Velay in July 1837. See Mérimée 1838.
- 50 For a fundamental reflection on the activation of images in the premodern world, see, e.g., Bredekamp 2018, 322. For a crucial account on the relationship between images and texts, their complex interpretation and sensual attraction, see, e.g., Camille 1985, 27–49, esp. 32–3; Favreau 1991; Kessler 2000, 191; Kessler 2004; Debiais 2017, 86–97. For a better idea of visibility and perception in the Middle Ages see, e.g., Hamburger 2006, 8; Camille 2000, 197–223.

## Bibliography

Armi 2006

C. Edson Armi, First Romanesque Wall Systems and the Context of the Ambulatory with Radiating Chapels. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, lxxv/4 (2006), 494–519.

Ashley/Deegan 2009

Kathleen Ashley, Marilyn Deegan: *Being a Pilgrim: Art and Ritual on the Medieval Routes to Santiago*. Burlington 2009.

Ashley/Sheingorn 1999

Kathleen Ashley, Pamela Sheingorn: *Writing Faith. Text, Sign and History in the Miracles of Sainte Foy*. Chicago/London 1999.

Bacci 2013

Michele Bacci: Remarks on the Visual Experience of Holy Sites in the Middle Ages. In: David Ganz und Stefan Neuner (eds.): *Mobile Eyes: peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*. Paderborn 2013, 175–97.

Bacci 2017

Michele Bacci: Materiality and liminality. Nonmimetic evocations of Jerusalem along the Venetian sea routes to the Holy Land. In: Renana Bartal, Neta Bodner, Bianca Kühnel (eds.): *Natural Materials of the Holy Land and the Visual Translation of Place, 500–1500*. London/New York 2017, 127–53.

Badone/Roseman 2004

Ellen Badone and Sharon R. Roseman: *Approaches to the Anthropology of Pilgrimage and Tourism*. Ellen Badone, Sharon R. Roseman (eds.): *Intersecting Journeys. The Anthropology of Pilgrimage and Tourism*. Champaign 2004, 1–23.

Bagnoli et al. 2010

Martina Bagnoli et al. (eds): *Treasures of Heaven: Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*. New Haven 2010.

Bailey 2013

Anne E. Bailey: *Modern and Medieval Approaches to Pilgrimage, Gender and Sacred Space*. In: *History and Anthropology*, XXIV/ 4 (2013), 493–512.

Barral i Altet 2000

Xavier Barral i Altet: *La cathédrale du Puy-en-Velay*. Paris 2000.

Barral i Altet 2003

Xavier Barral i Altet: La porte-récit en bois dans la facade romane. In: *Medioevo: immagine e racconto, Atti del Convegno internazionale di studi Parma, 27–30 settembre 2000*, (2003), 278–86.

Barral i Altet 2005

Xavier Barral i Altet: Les images de la Porte Romane comme un Livre Ouvert a l’entrée de l’Église, *Reading Images and Texts: Medieval Images and Texts as Forms of Communication*, Mariëlle Hageman, Marco Mostert eds., *Papers from the Third Utrecht Symposium on Medieval Literacy, Utrecht, 7–9 December 2000*, (2005), 528–43.

Barral i Altet 2011

Xavier Barral i Altet: Riflessioni sull’elaborazione, la diffusione e le funzioni iconografiche delle porte lignee decorate negli edifici religiosi romanici. In: *Studi Medievali e Moderni*, XV (2011), 365–93.

- Bawden 2014  
Tina Bawden: *Die Schwelle im Mittelalter: Bildmotiv und Bildort*. Cologne/Weimar/Vienna 2014.
- Bettant 2017  
Audry Bettant: *La Vierge Marie au coeur des débats du XIIe siècle: la prédication d'Arnoul de Lisieux*. In: Paul Bretel, Michel Adroher, Aymat Catafau et al. (eds.): *La Vierge dans les arts et les littératures, Actes du colloque de Perpignan (Octobre 2013)* Paris 2017, 141–58.
- Boudon-Lashermes 1921  
Albert Boudon-Lashermes: *Le Grand Pardon de Notre Dame du Puy de 992 à 1921*. Le Puy 1921.
- Bouillet 1879  
Auguste Bouillet (ed.): *Liber Miraculorum Sancte Fidis*. Paris 1879.
- Bredekamp 2018  
Horst Bredekamp: *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*. Berlin/Boston 2018 [2010, 2015].
- Brenk 2002  
Beat Brenk: *Les églises de pèlerinage et le concept de préention*. In: Nicolas Bock et al. (eds.): *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge*. Rome 2002, 125–36.
- Bretel 2017  
Paul Bretel: *Les images de la Vierge dans les miracles narratifs de Notre Dame*. In: Michel Adroher and Aymat Catafau (eds.): *La Vierge dans les arts et les littératures, Actes du colloque de Perpignan (Octobre 2013)* Paris 2017, 297–319.
- Cahn 1974  
Walter Cahn: *The Romanesque Wooden Doors of Auvergne*. New York 1974.
- Camille 2000  
Michael Camille: *Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing*. In: Robert S. Nelson (ed.): *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*. Cambridge/New York 2000, 197–223.
- Camille 1985  
Michael Camille, *Seeing and reading: some visual implications of medieval literacy and illiteracy*. In: John Oninas (ed.): *Art History*, 8/1, 1985.
- Casiraghi/Sergi 2009  
Giampiero Casiraghi and Giuseppe Sergi (eds.): *Pellegrinaggi e santuari di San Michele nell'Occidente medievale*. Bari 2009.
- Coleman/Eade 2005  
Simon Coleman and John Eade (eds.): *Reframing Pilgrimage. Cultures in Motion*. London 2005.
- Coleman/Elsner 1995  
Simon Coleman, John Elsner: *Pilgrimage: Past and Present in the World Religions*. Cambridge 1995.
- D'Ovidio 2018  
Stefano d'Ovidio: *The Bronze Door of Monte Sant'Angelo on Mount Gargano. Use and Perception*. MAH 2018, 137–157.
- Damari/Mansfeld 2016  
Claudia Damari and Yoel Mansfeld: *Reflections on pilgrim identity, role and interplay with the pilgrimage environment*. In: *Current Issues in Tourism*, XIX/3 (2016), 199–222.
- de Blaauw 2011  
Sible de Blaauw: *The church atrium as a ritual space: the cathedral of Tyre and St Peter's in Rome*. Frances Andrews (ed.): *Ritual and space in the Middle Ages. Proceedings of the 2009 Harlaxton Symposium*. Donington 2011, 30–43.
- Debiais 2017  
Vincent A. Debiais: *Les croisées des signes: l'écritue et les images médiévales (800–1200)*, Paris 2017.
- Denise 2000  
Fabrice Denise: *Le marché des Grazes*. In: Barral i Altet 2000.
- Doležalová/Foletti 2019  
Klára Doležalová and Ivan Foletti (eds.): *The Notion of Liminality and the Medieval Sacred Space, Convivium Supplementum*. Brno/Rome 2019.
- Duret 1991  
Patricia Duret: *L'ancienne église abbatiale de Saint-Menoux*. In: *Bourbonnais. Société Française d'Archéologie, Congrès Archéologique de France. Société Française d'Archéologie*, 146/1988, (1991), 353–65.
- Durliat 1976a  
Marcel Durliat: *L'art dans le Velay*. In: *Congrès archéologique de France, 133 session Velay (1975)*, Paris 1976, 9–54.
- Durliat 1976b  
Marcel Durliat: *La cathédrale du Puy*. In: *Congrès archéologique de France, 133 session Velay (1975)*, Paris 1976, 55–163.
- Durliat 1977  
Marcel Durliat: *La Construction de la cathédrale du Puy*. In: *Les Monuments historiques de la France, I/5 (1977)*, 17–22.
- Faunieres/Gaborit 2009  
Dominique Faunieres, Jean-René Gaborit; *Une vierge en Majesté*. Paris 2009.
- Favreau 1991  
Robert Favreau: *Le thème épigraphique de la porte*. In: *La façade romane. Cahiers de civilisation médiévale, XXXIV/135–136*, (1991), Actes du Colloque international organisé par le Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, 26–29 septembre 1990, 267–79.
- Foletti 2018  
Ivan Foletti: *Liminality. Space and Imagination*. MAH 2018, 109–11.

- Foletti 2022  
Ivan Foletti: Experimenting the Present (and Past) Through the Body. Pilgrimage as a tool for transforming time, and the Migrating Art Historians Project, 2022
- Foletti 2020  
Ivan Foletti: The Space of Miracles: Bernardus from Angers and the Abbey Church of Conques. Sible de Blaauw, Elisabetta Scirocco (eds.): From Words to Space – Textual Sources for Reconstructing and Understanding Medieval Sacred Spaces. Rome 2020.
- Foletti K. 2018  
Karolina Foletti: New Paths for the Migrating Art Historians, MAH 2018. 399–421.
- Foletti/Gianandrea 2015  
Ivan Foletti, Manuela Gianandrea: Zona liminare. Il nartece di Santa Sabina a Roma, la sua porta e l'iniziazione cristiana. Rome 2015.
- Foletti/Kravčíková 2019  
Ivan Foletti, Katarína Kravčíková: Closed Doors as (Constructors of) Images. From Santa Sabina in Rome to Notre Dame du Puy. In: Klára Doležalová and Ivan Foletti (eds.): The Notion of Liminality and the Medieval Sacred Space, *Convivium Supplementum*, (2019), 24–45.
- Forestier 2000  
François-Hubert Forestier: Géologie et paléotopographie du site. In: Barral i Altet 2000.
- Forsyth 1972  
Ilene Haering Forsyth: The Throne of Wisdom: Wood Sculptures of Madonna in Romanesque France. Princeton 1972.
- Foster 2015  
Elisa A. Foster: Moveable Feasts: Processions as Multimedia Performance in Le Puy-en-Velay. In: *Peregrinations: Journal of Medieval Art & Architecture*, V/1 (2015), 37–67.
- Foster 2016  
Elisa A. Foster: Out of Egypt: Inventing the Black Madonna of Le Puy In Image and Text. In: *Studies in Iconography*, XXXVII (2016), 1–30.
- Foulquier/Nectoux 2011  
Laura Foulquier, Élise Nectoux: Les pratiques de récupération en Velay. In: *Hortus Artium Medievalium*, XVII (2011), 85–94.
- Frazer 1973  
Margaret E. Frazer: Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in Italy. In: *Dumbarton Oaks Papers*, XXVII (1973), 145–62.
- Frazer 1990  
Margaret E. Frazer: Church Doors and the Gates of Paradise Reopened. In: Salvatorino Salomi (ed.): *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*. Rome 1990, 271–77.
- Friedman/Figg 2000  
John Block Friedman and Kristen Mossler Figg (eds.): *Trade, Travel, and Exploration in the Middle Ages: An Encyclopedia*. New York 2000.
- Froidevaux 1977  
Yves-Marie Froidevaux: La ville du Puy. In: *Les monuments historiques de la France*, V (1977), 23–32.
- Gaussin 1951  
Pierre-Roger Gaussin: La ville du Puy-en-Velay et les pèlerinages. In: *Revue de géographie de Lyon*, XXVI/3 (1951), 243–71.
- Gerstel 2006  
Sharon E. J. Gerstel (ed.): *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*. Dumbarton Oaks 2006.
- Gertsman/Stevenson 2012  
Elina Gertsman and Jill Stevenson (eds.): *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces*. Woodbridge 2012.
- Gothóni 1993  
René Gothóni: Pilgrimage = Transformation Journey. In: *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, xv (1993), 101–16.
- Götz 1971  
Ute Götz: *Die Bildprogramme der Kirchentüren des 11. und 12. Jahrhunderts*, [Maschinenschriftliche Dissertation]. Tübingen 1971.
- Hamburger 2006  
Jeffrey F. Hamburger (ed.): *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton 2006.
- Iacobini 2009  
Antonio Iacobini: *Le porte del paradiso: arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo, XI – XII secolo; Convegno internazionale di studi Istituto Svizzero di Roma*, 6–7 dicembre 2006. Rome 2009.
- Kessler 2000  
Herbert L. Kessler: *Spiritual seeing: picturing God's invisibility in medieval art*. Philadelphia 2000.
- Kessler 2004  
Herbert L. Kessler: *Seeing Medieval Art*. Toronto 2004.
- Kravčíková 2018a  
Katarína Kravčíková: *Le Puy-en-Velay: The Meeting Place of Nature, Divine, and Human*. MAH 2018, Brno/Rome 2018, 89–105.
- Kravčíková 2018b  
Katarína Kravčíková: *The Western Porch of The Cathedral of Le Puy: Construction And Staging of a Liminal Space*. MAH 2018, Brno/Rome 2018, 119–35.

- Laurentin/Oursel 1988  
René Laurentin and Raymond Oursel: *Vierges Romanes: Les Vierges assises*. La Pierre-Qui-vire 1988.
- Le Rider 2000  
Paule Le Rider: *Le festival de l'Assomption au Puy au XIIe siècle*. In Barral i Altet 2000, 74–75.
- Lilley 2004  
Keith D. Lilley: *Cities of God? Medieval Urban Forms and Their Christian Symbolism*. In: *Transactions of the Institute of British Geographers*, XXIX/3, (2004), pp. 296–313.
- MAH 2018  
Ivan Foletti, Katarína Kravčíková, Adrien Palladino, Sabina Rosenbergová (eds.): *Migrating Art Historians on the Sacred Ways*, Brno/Rome 2018.
- Exh. Cat. Clermont-Ferrand 1980  
Marie en Basse-Auvergne. Deux mille ans d'images et d'imaginaire. Catalogue of exhibiton. Puy-du-Dôme, Clermont-Ferrand 1980.
- Mérimée 1838  
Prosper Mérimée: *Notes d'un voyage en Auvergne*, Paris 1838.
- Nectoux/Wittmann 2016  
Élise Nectoux and Alain Wittmann: *Le Puy-en-Velay (Haute-Loire) et la monumentalisation du Mont Anis: de l'agglomération secondaire à la 'civitas nuova'*. In: Alain Bouet (ed.): *Monumental! La monumentalisation des villes de l'Aquitaine et de l'Hispanie septentrionale Durant le Haut-Empire*, Conference proceedings, Villeneuve-sur-Lot, 10–12 September 2015, Bordeaux 2016, 723–48.
- Osterrieth 1989  
Anne Osterrieth: *Medieval Pilgrimage: Society and Individual Quest*. In: *Social Compass*, XXXVI (1989), 145–57.
- Palladino 2018  
Adrien Palladino: *Liminality and Encounter(s): The Case of Notre-Dame de Lausanne*, MAH 2018, Brno/Rome 2018, 189–202.
- Palladino 2019  
Adrien Palladino: *Captivated by Gaze. Sculpture as Witness at the Lausanne Cathedral's Porch*. In: Hans Belting, Ivan Foletti, Martin F. Lešák (eds.): *Movement, Images and Iconic Presence in the Medieval World*, *Convivium VI/I* (2019), 88–106.
- Payrard 1877–1878  
Jean-Baptiste Payrard: *Ancien cérémonial-coutumier de l'Eglise du Puy, Tablettes historiques du Velay*, Vol. 8, Le Puy/Paris/Saint-Etienne 1877–1878, 377–439.
- Pèlerinage 1842  
Pèlerinage à Notre-Dame du Puy: *recueil de prières et autres pratiques de dévotion*. Le Puy 1842.
- Picard 1989  
Jean-Charles Picard: *L'atrium dans les églises paléochrétiennes d'Occident*. In: *Actes du XIe congrès International d'archéologie chrétienne*. Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste (21–28 septembre 1986), vol. I, Rome 1989, 505–42.
- Picard 1994  
Jean-Charles Picard: *L'espace religieux dans la ville médiévale (VIIIe – XIIIe siècles) Rapport introductif*, in: *Archéologie des villes dans le Nord-Ouest de l'Europe (VIIe – XIIIe siècle)*, Actes du IVe Congrès International d'Archéologie Médiévale (1991), IV/1994, 115–24.
- Remensnyder 1990  
Amy G. Remensnyder: *Un probleme de cultures ou de culture? La statue-reliquaire et les joca de sainte Foy de Conques dans le Liber miraculorum de Bernard d'Angers*. In: *Cahiers de civilisation médiévale*, XXXIII/132 (1990), 351–79.
- Salomi 1990  
Salvatorino Salomi (ed.): *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*. Rome 1990.
- Sapin 2002  
Christian Sapin (ed.): *Avant-nefs & espaces d'accueil dans l'église entre le IVe et le XIIe siècle*. Actes du colloque international du CNRS, Auxerre, 17–20 juin 1999. Paris 2002.
- Sheingorn 1996  
Pamela Sheingorn (ed.): *The Book of Sainte Foy*. Philadelphia 1996 [1995].
- Spieser 1995  
Jean-Michel Spieser: *Portes, limites et organisation de l'espace dans les églises paléochrétiennes*. In: *Klio*, LXXVII (1995), 433–45.
- Spieser 2009  
Jean-Michel Spieser: *Réflexions sur le décor et les fonctions des portes monumentales*. Antonio Iacobini (ed.): *Le porte del paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*. Rome 2009, 65–79.
- Sumption 2003 [1975]  
Jonathan Sumption: *The Age of Pilgrimage: The Medieval Journey to God*, Mahwah 2003 [1975].
- Thiollier 1900  
Noël Thiollier: *L'architecture religieuse l'époque romane dans l'ancien diocèse du Puy*. Le Puy 1900.
- Torviso 1994  
Isidro Gonzalo Bango Torviso: *Las llamadas iglesias de peregrinación o el arquetipo de un estilo*. Isidro G. B. Torviso, Manuel Núñez Rodríguez (eds.): *El Camino del Santiago. Camino de las Estrellas*. Santiago de Compostela 1994, 11–75.
- Turner 1973  
Victor Turner: *The Center Out There: Pilgrim's Goal*. In: *History of Religions*, xii (1973).

Turner/Turner 1978

Edith Turner and Victor Turner: *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives*. New York 1978.

Van Gennep 1960 [1909]

Arnold van Gennep: *The Rites of Passage*. Chicago 1960 [1909].

Van Gennep 1969 [1909]

Arnold van Gennep: *Les rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté; de l'initiation, de l'ordination, du couronnement des fiançailles et du mariage; des funérailles, des saisons, etc.* Paris 1969 [1909].

Van Opstall 2018

Emilie M. van Opstall (ed.): *Sacred Tresholds. The Door to the Sanctuary in Late Antiquity*. Leiden/Boston 2018.

Vescovo 2017

Michele Luigi Vescovo: *An eschatological mirror. The Romanesque portal of Beulieu-sur-Dordogne*. In: *Gesta, International Center of Medieval Art, LVI/1* (2017), 53–80.

Vilatte 1996

Sylvie Vilatte: *Anicium: du sanctuaire païen a la christianisation des Vellaves*. In: *Revue belge de philologie et d'histoire, LXXIV* (1996), 143–63.

Voyer 2018a

Cécile Voyer: *The Tower Porch in Saint-Benoit-sur-Loire: The Liminal Zone*, MAH 2018, Brno/Rome 2018, 159–72.

Voyer 2018b

Cécile Voyer: *Relics, Pilgrimage, and Images in Saint-Benoit-sur-Loire*, MAH 2018, Brno/Rome 2018, 247–63.

Webb 2001 [1999]

Diana Webb: *Pilgrims and Pilgrimage in the Medieval West*. London 2001 [1999].

Zumwalt 1988

Rosemary Lévy Zumwalt: *The Enigma of Arnold van Gennep (1873–1957): Master of French Folklore and Hermit of Bourg-la-Reine*. Helsinki 1988.

### **Author:**

Katarína Kravčíková is a PhD student at the Department of Art History at Masaryk University (mu) in Brno and Department of Art History and Archeology at University of Fribourg; since 2015 an active member and as of 2020 a research and development assistant at the Centre for Early Medieval Studies (cems) at mu. Katarína is interested in issues related to the Early Christian church architecture, its materiality and temporality, means of communication, and its ritual use. Currently, she investigates a group of churches from the Subcaucasian area, exploring their architectural vocabulary's impact on the experience of "space and place" of their viewers. She collaborates on two international projects held in cems – "Conques in the Global World", and "Cultural Interactions in the Medieval Subcaucasian Region", and is involved in the executive editing of the journal *Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and Mediterranean*.

DANIEL TISCHLER

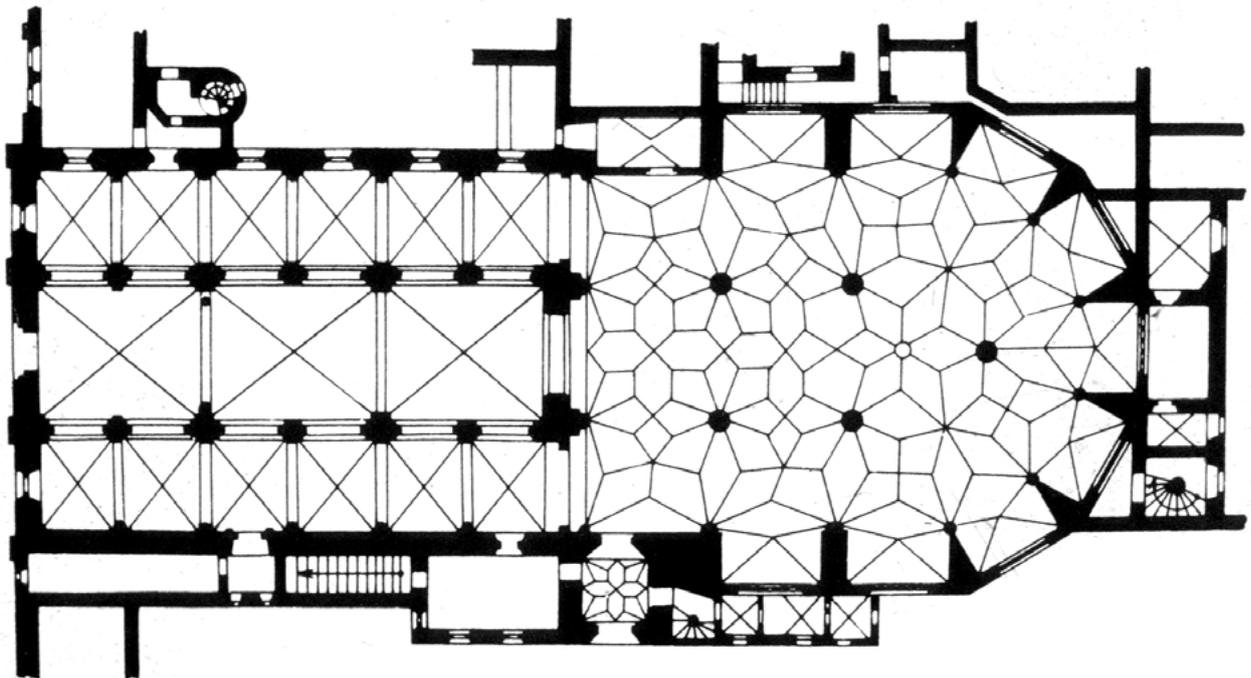
# Die Schwelle zwischen Langhaus und Chor in der Salzburger Franziskanerkirche. Eine wirkungsästhetische Fingerübung auf den Spuren von Johann Bernhard Fischers von Erlachs Gespür für Ortsspezifität<sup>1</sup>



Abb. 1

Alois Riegls Blick aus dem Langhaus in  
den Chor der Franziskanerkirche, 1904.  
(Bild: Riegl 1996, S. 114)

1. Schon Alois Riegl betonte, wie auffallend „unvermittelt und schroff“ Langhaus und Chor in der Salzburger Franziskanerkirche geradezu „aneinanderstoßen“ (**Abb. 1**).<sup>2</sup> Ihr Verhältnis scheint sich ganz wesentlich durch Gegensätze auszuzeichnen: Auf der einen Seite der dunkle und gedrungene Korridor des Langhauses, auf der anderen der lichterfüllte, weite Hallenraum des Chors. Hier der horizontal lagernde Tiefenzug, dort das vertikale Aufstreben entlang der fünf schlanken Freipfeiler. Im Langhaus: die tektonische Schwere des steinernen Mauerwerks. Im Chor: der Anschein von Materie- und Schwerelosigkeit, das Raumvolumen selbst als Körper der Architektur. Was im gebundenen System und basilikalen Querschnitt des Langhauses seine Form und Ordnung hat, scheint in der zentralisierenden Disposition und dem überspannenden Gewölbenetz des Chors entgrenzt und aufgelöst (**Abb. 2, 3**). Nach baukonstruktiver Klassifikation: Massivbauweise im Langhaus, Skelettbauweise im Chor. Oder übertragen in die einschlägigen kunsthistorischen Stichworte: romanische Architektur der Massen, Diaphanie der Spätgotik. Unversehens finden wir uns in stilgeschichtlichen Gemeinplätzen wieder.



**Abb. 2**  
Grundriss, Franziskanerkirche,  
Salzburg (Bild: Diasammlung, Institut  
für Kunstgeschichte, Universität Wien)

Auffallend ist aber in der Tat, wie außergewöhnlich scharf die Kontrastierung hier ausfällt.<sup>3</sup> Dieser Effekt scheint jedoch weniger auf baukünstlerische Konzeption als vielmehr auf bauhistorische Kontingenz zurückzuführen zu sein. Da ist zunächst das Langhaus, entstanden mit dem spätromanischen Kirchenbau zu Beginn des 13. Jahrhunderts, der an die Stelle eines nieder-

gebrannten Vorgängerbaus trat. Zwei Jahrhunderte später begann man von Osten abermals einen Neubau der damals noch nicht den Franziskanern, sondern den Petersfrauen zugewiesenen Kirche.<sup>4</sup> Dieses Neubauprojekt des 15. Jahrhunderts sollte jedoch auf die Realisierung eines neuen Chors beschränkt bleiben.<sup>5</sup> So stand jedenfalls um die Jahrhundertmitte der in seinem Entwurf Hans von Burghausen zugeschriebene Hallenchor mit seinen berühmten Gewölbekonfigurationen.<sup>6</sup> Die Schwelle zwischen diesem und dem Langhaus, kaum merklich markiert durch zwei in den massiven Chorbogen ein- oder eher vorgespannte Stufen, ist so etwas wie eine Nahtstelle, die von dem schwerwiegenden spätmittelalterlichen Eingriff zurückgeblieben ist. Sie hat sich nun einmal ergeben – als Folge bauhistorischer Vorgänge (diachron). Sie ergibt sich nun einmal – als strukturell notwendiges Dazwischen (synchron).

Diese bauhistorische Kontingenz ändert jedoch nichts daran, dass sich die daraus hervorgegangene räumliche Konfrontation als überaus ästhetisch produktiv erweist. Davon zeugen nicht erst die vielen stilanalytischen Auseinandersetzungen der modernen Kunstgeschichte, sondern, wie zu zeigen sein wird, auch schon historische künstlerische Bezugnahmen am Schauplatz selbst. „Die Architektur ist mehr, als sie von sich wissen kann“, münzte Wolfgang Kemp eine berühmte Wendung von Karl Jaspers um.<sup>7</sup> Hier in der Salzburger Franziskanerkirche, einem Ort außergewöhnlicher architekturhistorischer Verdichtung, lässt sich das besonders eindrücklich beobachten. Baugeschichtliche Momente der Konfrontation und des Übergangs fallen mit räumlichen Momenten der Konfrontation und des Übergangs in eins. Anhand von drei aufeinander beziehbaren Stationen – der spätmittelalterlichen Raumkonstellation als Ausgangs- und zentraler Bezugspunkt, dem barocken Kapellenkranz des 17. Jahrhunderts und Johann Bernhard Fischers von Erlach heutigem Hochaltar – sei im Folgenden eine kurze architektonische Schwellengeschichte erzählt, von der wir uns vorstellen können, dass sie sich hier so, oder so ähnlich, zugetragen hat.

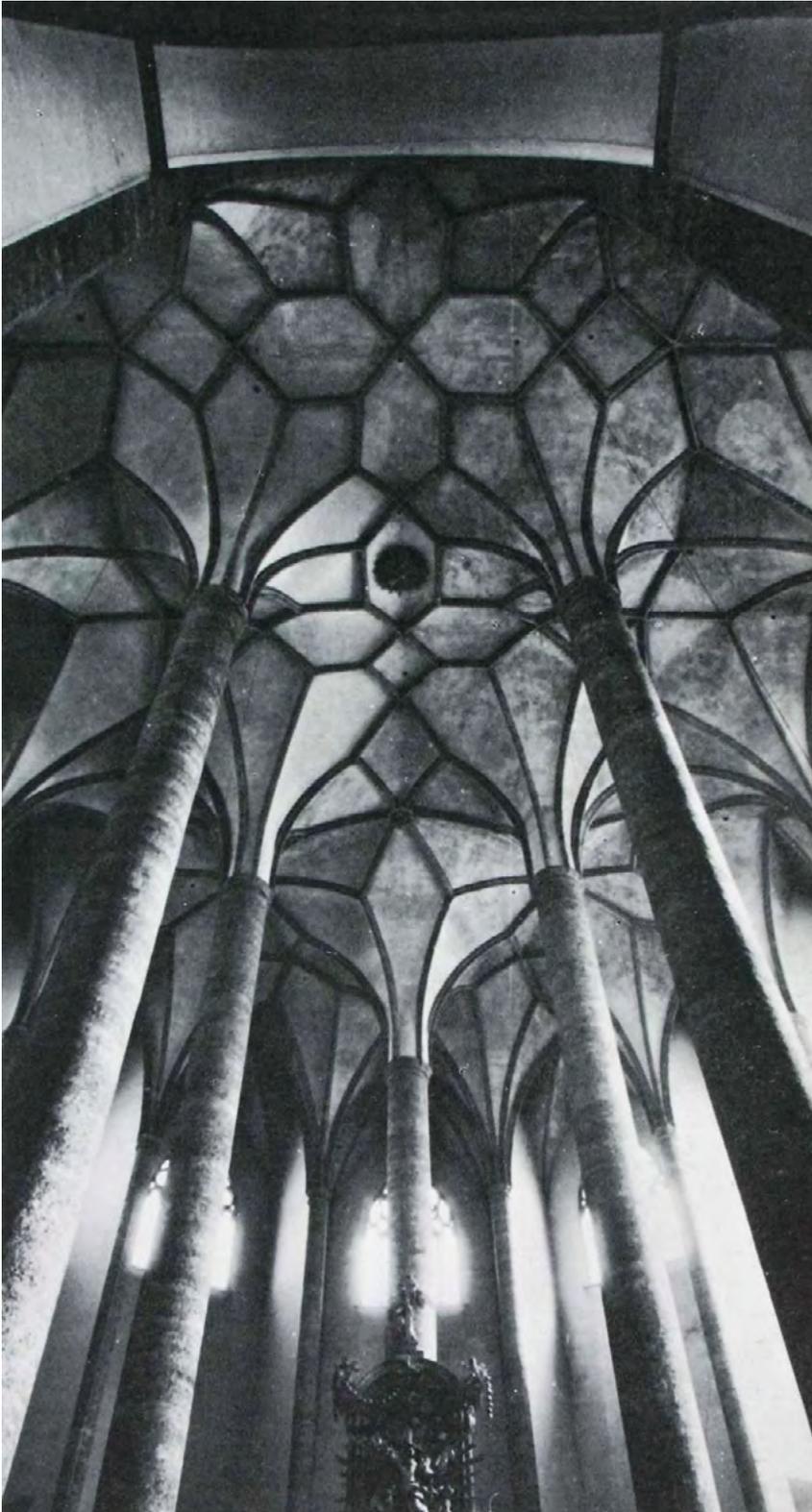
**2.** Einen aus kunsthistorischer Sicht geradezu kuriosen Effekt, der sich aus dieser Raumkonstellation ergibt, meinte Alois Riegl erkannt zu haben. Dieser war darum bemüht, seine hier eingangs zitierten Eindrücke in einen seiner Zeit und Schule entsprechenden theoretischen Apparat zu integrieren. Dass er dabei mit jenen einschlägigen Stil- und Geschichtsbegriffen operiert, an deren Essentialismen wir uns heute so selbstverständlich zu stören gewöhnt haben, sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die entscheidenden Beobachtungen, die seinen analytischen Schlüssen – gewissermaßen als phänomenale Protokollsätze – zugrunde liegen, deswegen nicht weniger zutreffend und aufschlussreich sein können. Riegl erläutert, wie dieses kontrastive Zusammenspiel von Langhaus und Chor einen „eminent malerisch[en]“<sup>8</sup> Effekt hervorbringe (**Abb. 1**): Der starke Kontrast von Licht und Schatten, die im steten Wandel begriffenen Ausschnitte, die sich in diesem

Hell-Dunkel-Spiel ergeben, ein Verdecken und Zur-Schau-Stellen, ein in Sequenzen organisiertes Sichtbarwerden – lauter Strukturmerkmale, die die klassische Stilanalyse als dezidiert barocke Prinzipien der Raumkonzeption anführt. Die kunsthistorische Gleichung, in welcher sich dieser Kirchenraum ausdrücken lässt, erfordert also lediglich die Beherrschung der Grundrechenarten, die eruierte Unbekannte ist aber doch erstaunlich: Gerade aus der Addition von *romanisch* und *gotisch* ergibt sich hier etwas offenkundig *Barockes*. Riegl versucht, sich diese „unerhörte Wirkung“ als anachronistische Vorwegnahme zu erklären, oszillierend zwischen „italienischen“ und „germanischen“ Geschmacksneigungen.<sup>9</sup> Nicht ganz ohne Ironie möchte man vielleicht hinzufügen: Als hätten die gotischen Baumeister des Franziskanerchors bereits geahnt, was der ganzen Stadt ab Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau noch blühen sollte. Eine solche Deutung als anachronistische künstlerische Vorwegnahme erscheint jedoch viel eher als anachronistischer kunsthistorischer Rückschluss, sobald man berücksichtigt, dass dieser auf Riegl so eindrücklich wirkende Kontrast nur bedingt in der Spätgotik gründet. Tatsächlich hängt er zu weiten Teilen mit erst späteren baulichen Maßnahmen zusammen, die auf die Lichtsituation des einst freistehenden und reich durchfensterten Kirchengebäudes bedeutend Einfluss genommen haben: Nachdem zunächst mit den An- und Umbauten unter Wolf Dietrich sämtliche Seitenschiffenster des Langhauses geschlossen wurden, kam es durch den darauf noch folgenden Einzug der linken Empore<sup>10</sup> zur endgültigen Schließung der Obergadenbeleuchtung – und erst mit all dem zur so effektvollen Dunkelheit des gesamten Langhauses. Zwar erfuhr auch der Chor durch das Vermauern der ursprünglichen Kapellenfenster<sup>11</sup> und durch die in unterschiedlichen Etappen und unterschiedlichem Ausmaß vollzogene Verkürzung der Lanzetten der Langfenster<sup>12</sup> eine graduelle Verdunkelung. Jedoch ist das insofern zu relativieren, als dass die hier anzunehmenden vormaligen Buntglasfenster wohl trübend auf den Lichteinfall eingewirkt haben werden.<sup>13</sup> Alles in allem jedenfalls muss der Hell-Dunkel-Kontrast zwischen Langhaus und Chor im 15. und 16. Jahrhundert noch erheblich schwächer ausgefallen sein, als es heute der Fall ist.

Wie dem auch sei, bei einer Analyse wie jener Riegls scheint es vorrangig um Werte der Anschauung, um das Anblicken zu gehen – ein Wahrnehmen und Denken in Bildern. Zwangsläufig werden sich die Dinge dafür in einer gewissen Weise verfestigen müssen. Der Schwellenerfahrung als integralem Faktor der räumlichen Struktur wird man damit nicht gerecht werden. Das kann erst geschehen, wenn der konstitutive Gegensatz der beiden Raumpartien nicht als eine statische Kontrast-Beziehung aufgefasst, sondern in seiner Räumlichkeit als dynamisch zu rezipierender Wert ernst genommen wird und damit eben das Moment des Übergangs und der Moment des Übergehens vom einen in das andere in den Fokus der räumlichen Erfahrung wie auch des analytischen Interesses rückt. Eben das scheint in jenen sequentiell organisierten Rezeptionsansätzen – sich sukzessive erschließende Ansichten, malerische Ausschnitthaftigkeit und dergleichen – bereits angelegt: Die

baulich definierten Sichtbarkeitsbedingungen verlangen einen entsprechenden Bewegungsablauf im Raum. Dieser führt an und über die Schwelle.<sup>14</sup> Nicht zufällig zeigt die mittelalterliche Sakralarchitektur im Generellen ein großes Interesse an solchen Schwellenzonen, um sie im Sinne theologischer Programme oder liturgischer Abläufe semantisch zu besetzen. Lettner und Chorschranken schienen sich dafür stets ganz besonders zu eignen. Man denke als prominente Beispiele an die liminale Situation unter dem Portal-Kruzifixus des Naumburger Westlettner<sup>15</sup> oder mit der Nürnberger Lorenzkirche an einen ganz anderen Fall in Form einer um die Chorschwelle arrangierten Altarlandschaft.<sup>16</sup> Auch hier in der Franziskanerkirche kommt der Schwelle ein hohes Semantisierungspotenzial zu. Sie ließe sich etwa im Zusammenhang einer Versinnbildlichung des zweiteiligen Kirchenraums nach der Dualität von irdischem Dasein und Himmelreich begreifen – der Kirchenraum als eine Art Modell für den christlichen Glauben und Lebensvollzug, die beide gleichermaßen auf die himmlische Erlösung ausgerichtet zu sein haben. Auch wenn solche ikonologischen Stoßrichtungen oftmals Gefahr laufen, ein wenig über das Ziel hinauszuschießen, so könnte die dahingehende Anlage in der Franziskanerkirche doch kaum unzweideutiger sein: Die Schwere des Steins, die dunkle und beengende Gedrungenheit des Langhauses kennzeichnen dieses als den Ort real-physischer Gebundenheit an die leidanfällige Materie. Einzig der ausschnitthafte Ausblick in den lichten und weiten Chor verspricht Erlösung. Alles strebt auf diesen zu. Und tatsächlich, beim schlussendlichen Überschreiten der Schwelle wird Weite, was Enge, wird Licht, was Dunkelheit war, und über uns wölbt sich das Himmelszelt (**Abb. 3**). Der Raumeindruck, der sich hier einstellt, ist ja in der Tat ein ‚überwältigender‘. Mehr noch mag sich zu seiner Charakterisierung möglicherweise ein Begriff aufdrängen, der die philosophische Ästhetik als eine ihrer zentralen Kategorien seit Jahrhunderten beschäftigt, nämlich jener des ‚Erhabenen‘. Dabei scheinen räumliche Semantik und ästhetische Erfahrung zusammenspielen: Wenn die bauliche Struktur für eine solche Versinnbildlichung von irdischem und himmlischem Reich nutzbar gemacht werden kann, kommt es doch gelegen, wenn der Moment, in dem man ihrer während des Durchschreitens des Raums gewahr wird, mit einer wie auch immer gelagerten Wirkung von Erhabenheit zusammenfällt. Erhält das Sinnbild für die gläubigen Besucher:innen so nicht eine starke Wirkkraft, oder gar ‚Glaubwürdigkeit‘?

Wie aber lässt sich das präzisieren? Wir könnten uns natürlich dazu bereit erklären, dieses Übergehen vom Gedrungenen zum Weiten, vom Dunkel zum Hellen, vom Gebundenen zum Offenen als ein Übergehen von einer Welt von Maß und Form in eine von Maß- und Formlosigkeit, vom empirischen Raum erkenntnisaffiner Ordnung in einen der Entgrenzung und Auflösung zu beschreiben – und schon hätten wir die großen kantischen Signalworte schnell bei der Hand: Die Vorstellung von *Formlosigkeit*, von *Unbegrenztheit* als Veranlassung der hier spezifischen ästhetischen Erfahrung.<sup>17</sup> Dann würde das vielleicht bedeuten, das Gefühl des Erhabenen synchronisierte auf der



**Abb. 3**  
Chorgewölbe, Franziskanerkirche,  
Salzburg. (Bild: Louis Grodecki,  
Architektur der Gotik, Stuttgart/  
Mailand 1976, S. 315)

Ebene der ästhetischen Erfahrung das, was im religiösen Erfahrungsregister dem Himmlischen und Göttlichen entspricht. Der kantischen „Bewegung des Gemüts“<sup>18</sup> korrespondierte dann so etwas wie religiöse Ergriffenheit, dem Erahnen der übersinnlichen „höhere[n] Zweckmäßigkeit“<sup>19</sup>, eine Schau der göttlichen Ordnung und so weiter. Dass das jedoch Unsinn wäre, darauf wies auch Immanuel Kant selbst schon hin, ist doch seine transzendente Konzeption des Erhabenen als ein Gewährwerden der Überlegenheit der

menschlichen Vermögen über alle äußere Größe und Macht völlig unvereinbar mit den Ideen der Größe und Macht Gottes.<sup>20</sup> Von vielen weiteren Ungereimtheiten ist dabei noch gar nicht gesprochen.<sup>21</sup> Eine Einbettung der hier wahrgenommenen Wirkungen in die kantische Ästhetik wird also nicht in Frage kommen können, „solcherlei – ‚idealistische‘ – Klimmzüge stehen hier nicht zur Debatte“<sup>22</sup>, könnten wir uns von Werner Oechslin mit gutem Recht ermahnen lassen. Der Versuch einer Konkretisierung der hier an der Schwelle vermuteten erhabenen Wirkungsweisen müsste sich wohl anderen Referenzmodellen zuwenden. Vielleicht besteht dieses es ja eher in Theodor W. Adornos Inversion des kantischen Modells. Durchaus könnte man gewisse Affinitäten zwischen der immanent-formalen Begründung von Adornos Konzeption<sup>23</sup> und der gleichermaßen formalen, nämlich in den räumlichen Strukturgegebenheiten gründenden Konstitution der räumlichen Erfahrung in der Franziskanerkirche erkennen. Um aber Adornos „Selbstbewußtsein des Menschen von seiner Naturhaftigkeit“<sup>24</sup> konkret mit Entsprechungen christlicher Semantik kurzzuschließen, müssten letztlich ebenso unhaltbare kategoriale Verrenkungen vollzogen werden. Ist es also doch am ehesten Jean-François Lyotards im Rahmenwerk von Präsenz und Repräsentation verhandelte Motivik des Undarstellbaren,<sup>25</sup> die hier ein Pendant in Konzepten negativer Theologie finden kann? Oder muss man sich letztendlich einfach mit einer etwas losen sensualistischen Lesart nach Edmund Burke vertrösten, mit der sich solcherart architektonische Wirkungen und Illusionismen stets recht schnell und ohne größeren Aufwand als ‚erhaben‘ deklarieren lassen? Wir sehen, die Herausforderung besteht nicht darin, solche Parallelisierungen aufzustellen. Wie wir es aber drehen und wenden werden, bei all diesen verschiedenen Konzeptionen des Erhabenen, die die Geschichte der Philosophie in ihrer langen Mühsal mit dieser Kategorie hervorgebracht hat, wird es schwierig sein, diese hier ohne unüberwindliche Widersprüche einzugliedern. Zumal birgt doch das Erhabene – insbesondere infolge seiner wirkmächtigen postmodernen Rekonzeptualisierungen, allen voran unter der Wortführerschaft Lyotards – ganz generell die Gefahr, für ästhetische Bestimmungen von über sich selbst hinausweisenden Phänomenen beinahe zu praktikabel zu sein, sodass es analytisch wenig brauchbar zu werden droht. Ganz wesentlich liegt das wohl auch daran, dass es als theoretisches Konzept selbst jenen Eindruck zu erwecken vermag, den es an seinen Gegenständen zu bezeichnen vorgibt.<sup>26</sup> Eine der vielleicht schärfsten und zugleich treffendsten Polemiken gegen das Erhabene als pseudo-analytisches Instrument hat James Elkins formuliert.<sup>27</sup> Elkins pocht zum einen – entgegen einer willkürlichen Transhistorizität – auf die historische Spezifität des Konzepts und kritisiert zum anderen dessen Gebrauch als zeitgenössisches und vorgeblich säkulares Substitut für all das, was zuvor als religiöse Erfahrung gelten durfte. Wollten wir hier aber nicht gerade diesen zweiten Punkt entgegen seiner kritischen Intention affirmativ aufnehmen und eine genau solche Deckung von ästhetischen und religiösen Werten behaupten?

Gewisse Anknüpfungspunkte dürften sehr wohl gegeben sein, dennoch erscheinen Bemühungen um konkrete Analogsetzungen zwischen den Wirkungsweisen der Schwellenerfahrung in der Franziskanerkirche und historischen Konzeptionen des Erhabenen als eher aussichtslose Kraftakte, die mehr verunklären, als sie erhellen. Verbleiben wir daher mit dem kleinsten gemeinsamen Nenner, von dem dafür aber mit umso größerer Sicherheit gesprochen werden kann, nämlich der Feststellung eines Zusammenhangs – eines Zusammenhangs zwischen einer potenziellen theologischen Semantisierung auf der einen und ästhetischen Mechanismen auf der anderen Seite. Es scheint, letztere arbeiten hier ersterer zu.

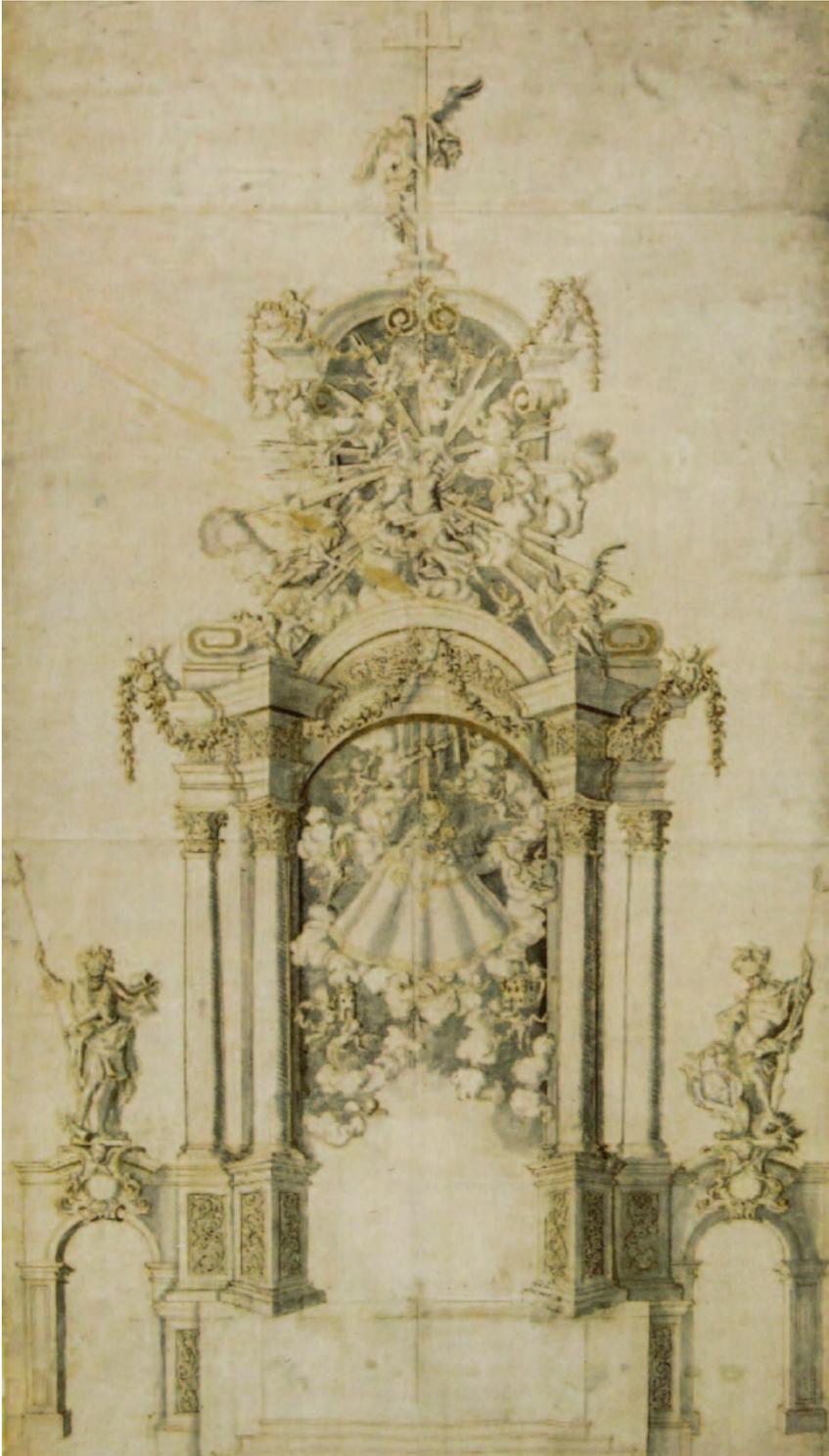


**Abb. 4**  
Johann Bernhard Fischer von Erlach,  
Hochaltar, Franziskanerkirche,  
Salzburg  
(Bild: Wikimedia Commons)

**3.** Das Problem der historischen Angemessenheit ist ein gutes Stichwort. Zur Frage, ob dem hier vorgeschlagenen Verständnis nicht zumindest im frühneuzeitlichen Horizont Plausibilität zugesprochen werden kann, lässt sich ein stiller, aber umso vertrauenswürdigerer historischer Zeuge heranziehen. Die Rede ist von dem frei am zentralen Chorpfeiler platzierten Hochaltar, auf den der gesamte Tiefenzug der Langhausachse zuläuft (**Abb. 4**).<sup>28</sup> Auch dessen Architekt, Johann Bernhard Fischer von Erlach, registrierte ganz offenkundig eben jene geschilderten Strukturen des Kirchenraums. Auf vielfältige Weise greift er diese in seinem Altarentwurf auf und scheint darum bemüht, seinen Beitrag hier möglichst konstruktiv in den Dienst des Aufstellungsortes zu stellen.

Auf viele formale Aspekte, die Fischers Altar als einen herausragenden Fall barocker Ortsspezifität erscheinen lassen, wurde bereits mehrfach hingewiesen.<sup>29</sup> Diese betreffen sowohl dessen kompositorische Konzeption, sie lassen sich aber auch bis in Details nachverfolgen, die als Bezugnahmen auf das vorhandene architektonische Umfeld gelesen werden können. So ist beispielsweise auffällig, wie sich die für barocke Maßstäbe überaus schlanke Proportionierung des Altars dem Vertikalzug des Chorraums angleicht. Ganz wesentlich wird das mittels der Säulenstellung bewerkstelligt. Insbesondere die Übereckstellung der leicht zurückversetzten äußeren Ordnung mitsamt der darüber befindlichen Voluten führt dazu, den Altargrundriss und damit sein aufstrebendes Volumen an den dahinterliegenden spätgotischen Rundpfeiler anzuschmiegen und so gleichsam dessen Streckung in die eigene Komposition aufzunehmen. Dass dieses Arrangement auf eine absichtsvolle Entwurfsentscheidung zurückzuführen sein dürfte, deutet ein Abgleich mit einer in der Sammlung des Klosters erhaltenen Entwurfszeichnung an, in der diese alternierende Übereck- und Frontalanordnung der Säulen noch genau gegenläufig organisiert ist (**Abb. 5**). Auch der Altaraufsatz weist in diesem Entwurfsstadium noch nicht seine beachtliche, an ein gotisches Gesprenge erinnernde Schlankheit auf, die in der Ausführung ebenso wesentlich zu dem markanten Höhenzug beiträgt. Es ist anzunehmen, dass sich auch der zerstörte Vorgängeraltar von Michael Pacher – welcher mit der Begründung, zu Beginn des 18. Jahrhunderts doch schon allzu sehr in die Jahre gekommen zu sein, durch eine zeitgemäße Variante ersetzt werden sollte – durch einen ebensolchen Vertikalzug ausgezeichnet hatte. Dieser mittelalterliche Vorgänger erfährt hier gleichermaßen ein manifestes – die Pacher'sche Madonna hat die Zerstörung überlebt und ist als Gnadenbild in den neuen Altar übernommen worden – wie auch ein latentes Nachleben: Sind nicht auch die beiden flankierenden Figuren des Heiligen Florian und Georg von Simeon Fries späte Nachbilder der gotischen Schreinwächter, die hier vormals an ihrer Stelle gestanden sein werden?<sup>30</sup>

Viel tiefgreifender aber erscheinen die Bezugnahmen auf jenes zentrale Motiv des Übergangs, des Eintretens, das in der Schwelle zum Chor seinen Ort hat. Fischers Altar ist als typologische Kippfigur konzipiert: Mittels verschiedener gestalterischer Kunstgriffe ist ihm eine Vieldeutigkeit eingeschrieben, die darauf abzielt, ihn abseits seiner ‚wörtlichen‘ Funktion als *Altar* ebenso gut auch als kleinen *Rundtempel* wie auch, und das ist hier unser Schlagwort, als *Portal* zu verstehen.<sup>31</sup> Dieses Changieren zwischen verschiedenen Lesarten wird verständlich, wenn man es im Zusammenhang des barocken Rezeptionsprinzips eines ‚verwandelnden Sehens‘ betrachtet. Für Hans Sedlmayr ist



**Abb. 5**  
Johann Bernhard Fischer von Erlach, Aufriss des Hochaltars der Franziskanerkirche, 1708, Sammlung des Franziskanerklosters, Dommuseum, Salzburg. (Bild: Kreul 2006, S. 245)



Abb. 6  
Heranschreiten vom Westportal  
(Foto: Daniel Tischler)

eben dieser Altar ein paradigmatisches Beispiel dafür.<sup>32</sup> Sedlmayr demonstriert das anhand des typischen Fischer-Motivs des Diadembogens, das etwa zur gleichen Zeit auch am Portal des ehemaligen Palais Dietrichstein in Wien Verwendung findet. Hier am Franziskaneraltar passiert nun Folgendes: Man beachte den Gebälkstreifen in der Rückwand der Altarnische. Nicht zufällig ist dieser wie der konvex hervortretende Bogen profiliert und dabei genau gegenläufig nach unten durchgebogen – ein kleiner, aber effektiver gestaltungspsychologischer Trick. Dadurch ergibt sich in Fernsicht, beim Eintreten in den Kirchenraum vom Westportal, der Eindruck eines geschlossenen, schwebenden Reifs (**Abb. 6a**). Aufgrund der Entfernung scheinen Bogen und Rückwandprofil nicht nur ein zusammengehöriges Element zu sein, sondern auch wesentlich horizontaler gelagert, als sie es de facto sind. Die Folge ist eine illusionierte Erweiterung der Tiefenausdehnung; fast hat es den Anschein, als ob sich der dahinterliegende Pfeiler an seiner Kontaktstelle mit dem Altar in die von Gottvater ausgehenden goldenen Strahlen dematerialisiert. Von hier aus betrachtet erscheint das Ganze als beachtlich raumhaltiges Gebilde, das die zentralisierenden Anleihen des Chorraums in seiner eigenen Disposition reflektiert. Der Altar erscheint in Gestalt eines Tempietto, in dem die Gottesmutter mit dem Christuskind thront. Mit dem Heranschreiten aber ändern sich die Betrachtungswinkel (**Abb. 6b–d**). Sukzessive kippt die scheinbar horizontal lagernde Tiefendimension des Reifs in eine mehr vertikale Ausrichtung, der Diadembogen wölbt sich nach oben, die zuvor rundplastisch wahrgenommene Ausdehnung schiebt sich zusammen zu ihrer mehr frontalen Schichtung, und mit dem Überschreiten der Schwelle schließlich, mit dem Eintreten in den Chor durch den großen Triumphbogen, wird die Metamorphose vollzogen sein – der kleine Rundtempel hat sich in ein prunkvolles Portal verwandelt (**Abb. 4**). Nun, in unmittelbarer Nähe davorstehend, bemerken wir auch die beiden flankierenden kleinen Bögen,

die den evozierten architektonischen Typus erweitern: Es handelt sich also um nichts Geringeres als einen dreitorigen Triumphbogen, das einzig folgerichtige, dem ikonographischen Zusammenhang angemessene Hoheitsmotiv. Denn in dieser Auffassung ist nun klar: Das typologisch zur Darstellung gebrachte Portal bezeichnet nichts anderes als die himmlische Pforte.<sup>33</sup> Die ursprüngliche, noch reichere Vergoldung<sup>34</sup> wird zu diesem Eindruck ihr Übriges getan haben. Auf diese Weise spiegelt Fischers Altar den großen Triumphbogen zwischen Langhaus und Chor sowohl in formaler Hinsicht als auch in einem Akt einer ikonographischen Fixierung: Die räumlich erfahrbare Schwellensituation erhält ihr Bildnis einer dargestellten Schwellensituation. Indem der gesamträumlichen Semantik so ihr nur konsequenter Schlussakzent verliehen wird, wird ihr erst in vollem Umfang zur Evidenz verholfen.



Abb. 7  
Chor, Franziskanerkirche, Salzburg  
(Bild: Wikimedia Commons)

Warum diese produktive Ortsspezifität von Fischers Beitrag aber überhaupt mit solch Nachdruck hervorhebenswert erscheint, wird erst verständlich, wenn wir uns vergegenwärtigen, was dem hier baugeschichtlich vorgegangen war. Sein Altar ist keineswegs die erste neuzeitliche Neugestaltung in der Franziskanerkirche. Zuvor noch war der barocke Kapellenkranz entstanden, der den gesamten Chorraum mit seinen rundbögigen, mit toskanischer Ordnung instrumentierten und mit üppigem bauplastischen Dekor versehenen Stuckarkaden umläuft (**Abb. 7**). Seinen Ausgang nahm dieser kurz nach 1600 auf Initiative Fürsterzbischof Wolf Dietrichs im Verbund mit dem logistischen Einbezug der Kirche in die Residenz und einer provisorischen Funktion als Dom zwischen 1598 und 1628.<sup>35</sup> Ausgehend von der nördlichsten Kapelle – hier entstand die so überraschend aus dem Raum fallende ‚Palastfassade‘ des fürsterzbischöflichen Oratoriums – wuchsen die Stuckgebilde mehr oder weniger sukzessive gen Süden, ehe kurz nach 1700 auch die letzte vormals gotische Kapelle barockisiert war.<sup>36</sup> Die an der Südostschräge des

Außenbaus noch sichtbare ehemalige Zweigeschoßigkeit der Chorfenster lässt zwar darauf schließen, dass auch die früheren gotischen Chorkapellen einen horizontalen Umgang getragen haben. Aber ganz anders als seine barocken Nachfolger, für die dieser horizontale Akzent als ein wesentlicher Faktor der ‚klassischen‘ Konzeption in Korrespondenz mit der Säulenordnung und den Rundbögen fungiert und dementsprechend als Formwert ausgestellt ist, wird der spätgotische Kapellenkranz mit seiner anzunehmenden Abfolge von spitzbödig abgeschlossenen Stirnseiten wohl viel mehr dem generellen Vertikalzug des Raums entsprochen haben.<sup>37</sup> Von einer Fischers Gestaltung vergleichbaren Rücksichtnahme auf vorhandene Gegebenheiten kann im Kapellenarrangement des 17. Jahrhunderts jedenfalls kaum die Rede sein. Im Gegenteil: Dieses zeichnet sich durch ein bemerkenswertes Desinteresse an seinem architektonischen Kontext aus.<sup>38</sup> Freilich liegt das nicht am zeitgenössisch-barocken Formenvokabular selbst, sondern am überwiegenden Unterlassen, dessen Anwendung sinnfällig auf die baulichen und ästhetischen Strukturen der vorhandenen Umgebung abzustimmen: Die so wirkungsvollen Qualitäten des mittelalterlichen Raums finden in den Planungen des Kapellenkranzes augenscheinlich keine Berücksichtigung. Die „Stuckorgien“<sup>39</sup> gipserner Marmorimitate überziehen die in ihrer Rustikalität noch an das Bergmassiv gemahnende Salzburger Nagelfluh. Die architektonische Struktur des Kapellenkranzes scheint gänzlich isoliert konzipiert und als solche in einen räumlichen Zusammenhang integriert, der sich doch durch Wirkungen auszeichnet, die all den (mehr oder weniger) klassischen Form- und Gestaltungsprinzipien des barocken Ensembles diametral entgegenstehen: Entgrenzung, Aufhebung, Transzendierung. Oder: Das Schöne ist in einen Ort des Erhabenen eingedrungen – um die großen Kategorien doch noch einmal für eine Zuspitzung zu bemühen.

**4.** Als Fischer von Erlach 1708 seinen Altar zu planen begann, fand er den Aufstellungsort in eben diesem Zustand vor. Offenkundig war ihm nicht entgangen, wie wenig sensibel die unmittelbar vorangegangenen Eingriffe ausgefallen waren. Man könnte die Bezugnahmen seines Altars auf das Vorhandene so auch als gewissermaßen korrigierende Geste verstehen. Auf jeden Fall scheint der Altar Zeugnis von der ästhetischen Sensibilität seines Architekten abzulegen.<sup>40</sup> Geradezu synthetisierend bezieht sich der Franziskaneraltar auf die ihm vorangegangenen bauhistorischen Einschnitte. Die durch diese Einschnitte konstituierte Geschichte des Kirchenraums, eine Geschichte der Konfrontationen und Übergänge, lässt sich als beinahe dialektisch organisierter Dreischritt zusammenfassen:

Der erste Schritt besteht im räumlichen Schnitt des 15. Jahrhunderts, jener grundlegenden Konfrontation zwischen romanischem Langhaus und spätgotischem Chor. Diese Konstellation mit ihrem Kulminationspunkt an der Chorschwelle ist konstitutiv für die gesamte raumästhetische Struktur. Ihr qualitatives Prädikat kann also ‚produktiv‘ lauten. Die Art der Beziehung der Teile zueinander – sozusagen ihr relationales Prädikat – ist dabei jene eines Kontrastes. Markieren wir diesen ersten Schritt also als *produktiv-kontrastiv*.

Der zweite Schritt wurde durch den Einbau des barocken Kapellenkranzes im Verlauf des 17. Jahrhunderts gesetzt. Dessen Beziehung zu den anderen Teilen ist in keiner Weise weniger kontrastiv, jedoch ohne in wirkungs-ästhetischer Hinsicht einen vergleichbar konstruktiven Beitrag zu leisten, sondern eher im Gegenteil ‚destruktiv‘ – im qualitativen, nicht wertenden Sinne – in das architektonische Gefüge einzugreifen. Um das konsequent durchzubuchstabieren, sei dieser zweite Schritt also als *destruktiv-kontrastiv* bezeichnet. Vielleicht könnte man auch sagen: Er erzeugt eine Spannung. Auf diese Spannung reagiert Fischers Hochaltar als dritter Schritt. Dieser ist also ein *synthetischer* oder zumindest *reflexiver* – und zwar reflexiv in Bezug auf beide vorangegangenen Schritte: Als formale wie semantische Affirmation des ersten und damit zugleich in gewissem Maße als Rehabilitation des zweiten.

- 1 Die Idee für den Vortrag, der dem vorliegenden Aufsatz zugrunde liegt, entwickelte sich aus einem Gespräch mit Wolfram Pichler nach einem Besuch der Franziskanerkirche in Salzburg. Ihm sei hier herzlich gedankt.
- 2 Riegl 1996, S. 114f, erstmals publiziert 1904.
- 3 Das zeigt sich in Gegenüberstellungen mit vergleichbaren Fällen eines Zusammenschlusses von romanischem Langhaus und gotischem Chor, die sich trotz dieser Strukturparallele nicht durch eine derart scharfe Kontrastwirkung auszeichnen. Man denke etwa an das prominente Beispiel der Stiftskirche in Heiligenkreuz, an den zeitnahen Chor Neubau der Marienkirche in Bad Deutsch-Altenburg oder möglicherweise auch an den Zustand von St. Stephan in Wien vor dem Neubau des Langhauses, als der dortige Albertinische Chor noch an das vormalige spätromanische Langhaus angeschlossen war.
- 4 Erst 1592 wies Erzbischof Wolf Dietrich den Bau den kurz zuvor in Salzburg eingeführten Franziskanern zu, nachdem das Kloster der Petersfrauen einige Jahre zuvor aufgehoben worden war, siehe Fuhrmann 1982, S. 3f.
- 5 Dass dieses räumliche Aufeinandertreffen nicht von vornherein so geplant war, legen unter anderem die mehrfachen einander überlagernden axialen Verschiebungen nahe, die am ehesten als Korrekturen infolge entsprechender Planänderung und der daraus erwachsenen Herausforderung des Anschlusses des neuen Chors an das alte Langhaus zu lesen sind, siehe van der Meulen 1959, S. 54–57. Vgl. dagegen Fuhrmann 1994, S. 204.
- 6 Siehe die quellenkundlichen Anhaltspunkte zusammengefasst bei Brucher 1990, S. 144.
- 7 Kemp 2009, S. 16.
- 8 Riegl 1996, S. 115.
- 9 Ebda., S. 115f.

- 10 Über dem rechten Seitenschiff wurde bereits im 15. Jahrhundert eine Empore als Betchor für die Peterfrauen  
eingezogen. An dieser südlichen Lichtgadenwand sind die romanischen Fenster noch erhalten, siehe Fuhrmann 1982, S. 11.
- 11 Fuhrmann 1994, S. 206.
- 12 Bei den nordseitigen Chorfenstern dürfte es sich auch zuvor schon um die hochsitzenden Kurzfenster gehandelt  
haben, siehe Fuhrmann 1994, S.195f.
- 13 van der Meulen 1959, S. 59; Fuhrmann 1982, S. 7.
- 14 Auch dieser Aspekt dürfte in der Franziskanerkirche maßgeblich durch die späteren barocken Baumaßnahmen  
reguliert worden sein und nur bedingt für die spätmittelalterlichen Besucher:innen gegolten haben, befand sich doch  
zunächst, wie aus einer Beschreibung aus dem Jahr 1594 hervorgeht, zusätzlich zum Westportal auch im  
gegenüberliegenden Chorscheitel ein weiterer Haupteingang, siehe Fuhrmann 1994, S. 207.
- 15 Siehe Schwarz 2002, S. 25–64.
- 16 Juckes 2020. Ich danke Tim Juckes sehr herzlich, dass ich in sein Manuskript Einsicht nehmen durfte.
- 17 Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, erstmals publiziert 1790. Kant 2015, S. 164–167.
- 18 Ebda., S. 168.
- 19 Ebda., S. 166.
- 20 Ebda., S. 187–189.
- 21 Eine der offenkundigsten Ungereimtheiten besteht freilich in Kants generellem Ausschluss aller von einem  
menschlichen Zweck bestimmten Artefakte als mögliche Veranlassungen des Erhabenen, siehe ebda., S. 174f.
- 22 Oechslin 2011, S. 144.
- 23 Siehe dazu Welsch 1989, S. 187f.
- 24 Adorno 1970, S. 295.
- 25 Lyotard 1988, S. 199f.
- 26 Siehe die Unterscheidung zwischen dem Diskurs über das Erhabene und dem Diskurs des Erhabenen bei De Bolla 1989.
- 27 Elkins 2010.
- 28 Aufgrund des bauhistorischen Achsenknicks zwischen Langhaus und Chor ist dieser Chorpfeiler jedoch zart nach  
links verschoben.
- 29 Aurenhammer 1973, S. 118–120; Fuhrmann 1982, S. 18; Brucher 1983, S. 175.
- 30 Aurenhammer 1973, S. 120; Fuhrmann 1982, S. 19.
- 31 Sedlmayr 1956, S. 86f.; Brucher 1983, S. 175.
- 32 Sedlmayr 1985, S. 127f.
- 33 Kreul 2006, S. 244.
- 34 Sedlmayr 1956, S. 200.
- 35 Fuhrmann 1982, S. 5.
- 36 Ebda., S. 14–18.
- 37 Ebda., S. 14; ausführlicher zum spätgotischen Kapellenkranz Fuhrmann 1994, S. 206–208.
- 38 Zwar müsste auch hier auf einige baupraktische Faktoren hingewiesen werden, an denen sich die Konzeption  
des Kapellenkranzes zu orientieren hatte. Ein Beispiel dafür stellt etwa die zwangsweise Erhöhung des Chorumgangs  
in Abstimmung mit der Geschoßhöhe des Residenzneubaus dar (Fuhrmann 1982, S. 16). Solche ebenso bedeutsamen  
Aspekte der Produktion wurden hier aber einer nicht ganz unwillentlich polemischen Prägnanz  
der wirkungsästhetischen Analyse geopfert. Für eine differenzierte Auseinandersetzung mit den komplexen  
Produktionsbedingungen von Barockisierungsprojekten siehe beispielhaft die umfassende Studie von Meinrad von  
Engelberg, Engelberg 2005.
- 39 Martin 1941, S. 12.
- 40 Dass wir es bei Fischer von Erlach zugleich mit dem späteren Verfasser des *Entwurffs Einer Historischen Architectur*  
zu tun haben, ergibt in diesem Zusammenhang eine bezeichnende Randbemerkung.

# Literaturverzeichnis

Adorno 1970

Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 1970.

Aurenhammer 1973

Hans Aurenhammer: J. B. Fischer von Erlach. London 1973.

Brucher 1983

Günter Brucher: Barockarchitektur in Österreich. Köln 1983.

Brucher 1990

Günter Brucher: Gotische Baukunst in Österreich. Salzburg/Wien 1990.

De Bolla 1989

Peter de Bolla: The Discourse of the Sublime. Readings in History, Aesthetics, and the Subject. Oxford 1989.

Elkins 2010

James Elkins: Gegen das Erhabene. In: Ronald Hoffmann und Iain Boyd Whyte (Hrsg.): Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst. Über Vernunft und Einbildungskraft. Aus dem Englischen von Friedrich Griese, Berlin 2010, S. 97–113.

Engelberg 2005

Meinrad von Engelberg: Renovatio Ecclesiae. Die ‚Barockisierung‘ mittelalterlicher Kirchen. Petersberg 2005.

Fuhrmann 1982

Franz Fuhrmann: Die Franziskanerkirche in Salzburg. Alte Stadtpfarrkirche zu Unserer Lieben Frau. 8. Aufl., Salzburg 1982.

Fuhrmann 1994

Franz Fuhrmann: Der Chor der Franziskanerkirche in Salzburg und sein ‚Massgrund‘. Eine Nachlese. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Wien/Köln/Weimar 46–47, 1 (1994), S. 195–209.

Juckes 2020

Tim Juckes: Visuelle Strategien an der Schwelle zum Chor. Neue Forschungen zur Gestaltung und Nutzung der Lorenzkirche in Nürnberg. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 107 (2020), S. 57–96.

Kant 2015

Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. In: Wilhelm Weischedel (Hrsg.): Immanuel Kant. Werkausgabe. Bd. X. 22. Aufl., Frankfurt am Main 2015.

Kemp 2009

Wolfgang Kemp: Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln. München 2009.

Kreul 2006

Andreas Kreul: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Regie der Relation. Mit einem Verzeichnis der plastischen und architektonischen Werke, einer umfangreichen Bibliographie sowie neuen Farbphotographien der Bauwerke von Georg Parthen. Salzburg 2006.

Liotard 1988

Jean-François Lyotard: Beantwortung der Frage: Was ist post-modern? In: Wolfgang Iser (Hrsg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim 1988, S. 193–203.

Martin 1941

Franz Martin: Die Franziskanerkirche in Salzburg (Alte Stadtpfarrkirche). München 1941.

Oechsli 2011

Werner Oechsli: Architekturmodell. ‚Idea materialis.‘ In: Wolfgang Iser (Hrsg.): Die Medien der Architektur. Berlin/München 2011, S. 131–155.

Riegl 1996

Alois Riegl: Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte. (1904) In: Artur Rosenauer (Hrsg.): Alois Riegl. Gesammelte Aufsätze. Mit einer Einleitung von Hans Sedlmayr. Wien 1996, S. 109–128.

Schwarz 2002

Michael Viktor Schwarz: Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert. Wien/Köln/Weimar 2002.

Sedlmayr 1956

Hans Sedlmayr: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Wien/München 1956.

Sedlmayr 1985

Hans Sedlmayr: Zum Sehen barocker Architekturen. In: Hans Sedlmayr: Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Bd. 2., Nachdruck der Erstausgabe von Wien 1959, München 1985.

van der Meulen 1959

Jan van der Meulen: Die baukünstlerische Problematik der Salzburger Franziskanerkirche. Baukünstlerische Systematik als Hilfsmittel für die baugeschichtliche Analyse. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege. Wien 13 (1959), S. 52–59.

Welsch 1989

Wolfgang Iser: Adornos Ästhetik. Eine implizite Ästhetik des Erhabenen. In: Christine Pries (Hrsg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989, S. 185–213.

**Autor:**

Daniel Tischler ist PhD-Fellow am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich und am Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut. Er studierte Kunstgeschichte, Vergleichende Literaturwissenschaft und Deutsche Philologie in Wien, inklusive eines dreimonatigen Forschungsaufenthalts an der Bibliotheca Hertziana in Rom. Seine Forschungsinteressen umfassen spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Architekturzeichnungen, Geschichte und Theorie der Zeichnung, Bildtheorie, Ästhetiken des Erhabenen und Selbstverletzung in Performance und Body Art.

# Zu einer jesuitischen Ästhetik des Liminalen

Das Postulat einer jesuitischen Ästhetik des Liminalen mag angesichts der Kunsthistoriografie des Ordens Unbehagen bereiten, erinnert es doch allzu sehr an die Diskussion um den sogenannten Jesuitenstil. Diesem zufolge wurden die sinnlich-visuellen Gebetspraktiken des Ordens im 19. Jahrhundert für die Entstehung eines künstlerischen Stils geltend gemacht, der negativ, als überbordend, manipulativ, trügerisch, oder propagandistisch beschrieben wurde.<sup>1</sup> Wenngleich die Vorstellung eines solchen Stils inzwischen überholt ist, hat die Suche nach ordensspezifischen Charakteristika keineswegs an Attraktivität verloren. Sie vollzieht sich nun aber innerhalb rhetorischer, funktionaler oder theologischer Sinnzusammenhänge, etwa im Dienst einer „subject formation“, in der Ausformung einer „Lebenskunst“ oder in einem durch Praktiken des Gebets geformten Wahrnehmungshabitus, den ich an anderer Stelle als ‚Sehstil‘ bezeichnet habe.<sup>2</sup> Im Anschluss an diese Überlegungen möchte ich nachfolgend die Bedeutung des Liminalen innerhalb der jesuitischen Spiritualität aufzeigen. Anhand dreier römischer Fallstudien wird sodann skizziert, wie die Kircheninnenräume des Ordens aufgrund ihrer künstlerischen Gestaltung eine liminale Erfahrung begünstigen, stimulieren und fördern.

Der Begriff der Liminalität wurde vom Ethnologen Victor Turner unter Rekurs auf die Arbeiten Arnold van Genneps geprägt.<sup>3</sup> Er bezeichnet in nuce eine temporäre Zwischenphase, die das Individuum aus seinen Alltagsvollzügen herauslöst und mit einer Veränderung seines sozialen Status oder seiner Identität einhergeht. In diesem Sinne erzeugen die *Geistlichen Übungen*, der spirituelle Grundtext der Jesuiten, und die darauf aufbauende Gebetspraxis (*orazione mentale*) einen Zustand der Liminalität, in dem die alltägliche Wahrnehmung vorübergehend destabilisiert wird und eine Innwendung des Blicks erfolgt. Diese Zwischenphase ist eine Phase der Transition, die auf eine Erneuerung des inneren Menschen abzielt, die im jesuitischen Kontext eine Christusverähnlichung bezeichnet. Der erste deutsche Ordensprovinzial der Jesuiten, Petrus Canisius (1521–1597), beschreibt eindrücklich die Veränderung, die die *Geistlichen Übungen* in seiner Seele bewirkt haben: „Ich selbst aber kann kaum ausdrücken, wie Herz und Sinn in mir durch diese geistlichen Übungen umgewandelt, mein Geist von Himmelslicht durchleuchtet ist und ich selbst mit wahrhaft neuer Kraft mich ausgerüstet fühle, so daß selbst mein Körper gekräftigt, und ich in einen durch und durch andern Menschen umgewandelt zu sein scheine.“<sup>4</sup>

Die jesuitische Gebetspraxis wurde durch zwei Techniken geprägt, die der Gründer des Ordens, Ignatius von Loyola (1491–1556), in den *Geistlichen Übungen* systematisiert hat. Diese gaben die Parameter einer jesuitischen Ästhetik des Liminalen vor, die in der künstlerischen Ausgestaltung der Sakralräume produktiv verarbeitet wurden: Zunächst wurden in der obligatorischen Zusammenstellung des Raumes (*compositio loci*) der biblische Schauplatz und die szenische Konfiguration mittels der Einbildungskraft als mentale Repräsentation vergegenwärtigt. Im Anschluss wurden die mentalen Bilder durch die Anwendung der Sinne (*applicatio sensuum*) belebt und durch ein inneres Sehen, Hören, Fühlen, Tasten und Schmecken zu einem imaginären Erlebnis verlebendigt.<sup>5</sup> Der Übende war nicht mehr nur ein distanzierter Betrachter, sondern projizierte sich als handelndes Subjekt in das Geschehen hinein. Als Instrument der Präsenzerzeugung überwindet die Anwendung der Sinne die zeitliche und räumliche Distanz der biblischen Ereignisse und macht den Meditierenden zu einem Ko-Akteur des Geschehens. Steht bei der Zusammenstellung des Raumes die diskursive Durchdringung des Glaubensgeheimnisses im Vordergrund, so verschiebt sich der Fokus bei der Anwendung der Sinne auf die affektive Selbststimulierung. Diese Entwicklung des Darstellungs- und Rezeptionsmodus kann als eine Verschiebung von der *re-praesent-atio* eines Ereignisses zu seiner *praesentia* charakterisiert werden.<sup>6</sup> Die imaginierte Darstellung verliert ihren Zeichencharakter, sie wird zum Dargestellten und gewinnt eine lebensähnliche Präsenz. Im Anschluss an Erika Fischer-Lichte ordne ich die Zusammenstellung des Raumes einer semiotischen Ästhetik zu, bei der das Verstehen und die Interpretation der Darstellung im Vordergrund stehen. Die Anwendung der Sinne dagegen ist einer Ästhetik des Performativen verpflichtet, die eine eigene, neue Wirklichkeit schafft, in der die Konstitution von Bedeutung in den Hintergrund rückt und das Geschehen in ihrer affektiven Wirkung, wie Mitleid, Trauer, Abscheu, etc. erfahren wird.<sup>7</sup>

Diese Ambiguität von Präsenz und Repräsentation ist für eine jesuitische Ästhetik des Liminalen konstitutiv und schlägt sich, so die These, auch in der Ausstattung der Sakralräume des Ordens nieder. Insbesondere Präsenzeffekte können sich im räumlichen Kontext entfalten, da der Raum die leibliche Erfahrung des Betrachters stärker berücksichtigt als ein das Gebet assistierender Kupferstich. Die Jesuiten nutzten die sich daraus ergebenden künstlerischen Möglichkeiten systematisch, um das Verhältnis von Bildraum und Betrachterwirklichkeit zu verunklären. Insbesondere über das Spiel mit der ästhetischen Grenze evozierten jesuitische wie nicht-jesuitische Künstler eine Erfahrung von Präsenz, wobei immer auf die Artifizialität des Werkes zurückverwiesen wird.

## Die Cappella della Natività in Il Gesù



Abb. 1

Niccolò Circignani, *Engel feiern die Geburt Christi*, 1584, Fresko, Cappella della Natività (heute: Cappella della Sacra Famiglia), Il Gesù, Rom (Foto: Steffen Zierholz)

Die Cappella della Natività in Il Gesù, der Mutterkirche der Jesuiten in Rom, wurde als erste Kapelle in Auftrag gegeben und 1584 fertiggestellt.<sup>8</sup> Darin verdichteten sich Niccolò Circignanis *Engelsglorie* im Gewölbe und Hans von Aachens Altarbild, eine heute verlorene *Geburt Christi*, durch eine narrative Verräumlichung des Handlungsgeschehens auf einen einzigen Handlungsmoment (**Abb. 1, 2**). Zur selben Zeit stellte die Praxis der *Geistlichen Übungen* zur Vergegenwärtigung eines Mysteriums einen Bezug zum Realraum her. Diego Miró schreibt in seinem Direktoriumsentswurf von 1581: „In der Zusammenstellung des Raumes vergegenwärtigt man sich gleichsam den Ort, wo das Geschehen stattfand, oder einen anderen Ort. [...] Man kann sich auch vorstellen, dass all jene Dinge auf ähnliche Weise an dem Ort präsent sind, an dem man sich gerade aufhält. Diese letzte Weise ist zu bevorzugen.“<sup>9</sup> Die Verwendung von Rückenfiguren, die von Aachen am äußersten Vordergrund seines Altarbildes platzierte, sind daher Affektbrücken, die im Zusammenhang einer vergegenwärtigenden Bildpraxis verstanden werden müssen. Die anonyme Rückansicht stimulierte die Anteilnahme des Betrachtenden am Geschehen. Indem die Rückenfiguren die Aufmerksamkeit durch Blicke und Gesten auf die dargestellte Handlung der Anbetung lenkten, nahmen sie eine Mittlerfunktion ein, die bereits von Leon Battista Alberti reflektiert wurde. Die auffällige Betonung von Gestik und Mimik der Rückenfiguren

weist sie der *actio* zu. Sie ist das letzte Stadium im rhetorischen Entwurfsprozess, das die eigentliche Rede umfasst und, wie Christine Göttler gezeigt hat, ab 1600 Gegenstand intensiver theoretischer Überlegungen war. Sie bezeichnet das Repertoire an Körperhaltungen, Gestiken und Mimiken des Redners, durch das er affektiv auf das Publikum einwirkt.<sup>10</sup> Norbert Michels hat auf den zentralen Unterschied zwischen Quintilians Redner und Albertis Mittlerfigur hingewiesen. Während der Redner auf eine Vielfalt an mimischen und gestischen Ausdrucksmöglichkeiten zurückgreifen kann, um dem Publikum das vergangene Geschehen wirksam vor Augen zu stellen, werde der Nachteil einer ruhenden Bildfigur dadurch kompensiert, dass sie in einen unmittelbaren visuellen Bezug zur Bildhandlung gesetzt wird.<sup>11</sup> Sie müsse das Geschehen nicht durch innere Bilder evozieren, sondern führe es dem Betrachter – in den Worten Leonardos – „in un’ subito“ vor Augen.



**Abb. 2**  
Aegidius Sadeler nach Hans von Aachen, *Geburt Christi*, 1588, Radierung und Kupferstich, 42,2 x 35,3 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-1905-6634 (Foto: Rijksmuseum Amsterdam)

Wie der Rekurs auf die *Geistlichen Übungen* verdeutlicht, waren die Rückenfiguren inhaltlich motiviert („Ich werde mir vorstellen, bei ihnen dabei zu sein“).<sup>12</sup> Sie stellten dem Betrachtenden ein Angebot zur Partizipation bereit und stimulierten eine imaginative Aktualisierung der dargestellten Heilsgeschichte im Gebet. Dies manifestierte sich auch in ihrer zeitgenössischen Gewandung, die mit der antikisch gekleideten Gruppe um Maria, Josef und die Engel kontrastierte und sie als Teil der Betrachterwirklichkeit auswies. Als Augenzeugen übernahmen von Aachens Rückenfiguren die rhetorische Funktion des Vor-Augen-Stellens und involvierten den Betrachter affektiv in das Geschehen. Der Zugang zum Bild war durch die tief eingeschnittene Bodennische bestimmt. Sie unterstrich die vermittelnde Funktion der Rückenfiguren, indem sie die Bildgrenze zum Kapellenraum von unten her – auf Augenhöhe des Betrachters – destabilisierte und öffnete. Dass dieses Element nicht erst von Sadeler hinzugefügt wurde, sondern Teil der ursprünglichen *invenzione* von Aachens war, verdeutlicht das 1591 datierte Ölgemälde mit der Anbetung der Hirten desselben Künstlers (**Abb. 3**).<sup>13</sup>



**Abb. 3**

Hans von Aachen, *Anbetung der Hirten*, 1591, Öl auf Kupfer, 24,7 x 19,2 cm, München Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Bild: Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa. Thomas Fusenig (Hrsg.), Ausst.Kat. Aachen Suermond-Ludwig-Museum, u.a., München 2010, S. 160)

Die hochovale Darstellung weist in den Details große Ähnlichkeiten mit dem Altarbild auf, so zum Beispiel in der blockförmigen Krippe, in der im Hintergrund angedeuteten verfallenen Stallarchitektur mit vorgeblendeter kannelierter Säule und in den drei Puttenengeln auf der Wolke im oberen Bild Drittel. Wie bereits in *Il Gesù* befindet sich im unmittelbaren Vordergrund eine weibliche Rückenfigur in zeitgenössischer Kleidung, die nun ein Kind auf den Armen trägt. Sie ist in einen schwer definierbaren, von den Bildrändern

beschnittenen Raum eingestellt, von wo aus sie das bühnenartig inszenierte Geschehen verfolgt. Das Motiv war keine genuine Bilderfindung von Aachens, sondern wurde bereits von Albrecht Dürer in der Kupferstichpassion von 1512 verwendet. Im Stich *Christus vor Pontius Pilatus* ist die Bildgrenze ebenfalls durch eine Vertiefung geöffnet, woraus ein Soldat in Rückansicht emporsteigt (**Abb. 4**).<sup>14</sup> Wie Dürer stellte von Aachen das Geschehen erst auf Höhe der Säule dar. Diese markierte eine innerbildliche Grenze, die einen Zwischenbereich zwischen Bildwelt und Betrachterwirklichkeit konstituierte. Die Bodennische war nach links abgeschnitten bzw. verdeckt, so dass der Betrachtende hinsichtlich ihrer Dimension und Ausdehnung im Ungewissen verblieb. Die räumliche Entgrenzung im Bild, ihr Charakter des Unbestimmten und Undefinierten, weitete die ästhetische Grenze zu einer Schwelle, in der unvermittelt Bild- und Realraumsegmente zusammenfielen, sich überlagerten und miteinander zu verschwimmen schienen. Der Schwellenzustand



**Abb. 4**  
Albrecht Dürer, *Christus vor Pontius Pilatus*, 1512, Kupferstich, 11,7 x 7,5 cm, Metropolitan Museum, New York, Inv.-Nr. 19.73.7 (Foto: Fletcher Fund, 1919, Metropolitan Museum, New York)

der Rückenfiguren erklärt auch ihr eigentümliches Verhältnis zur Bildhandlung: Sie wohnten ihm als Augenzeugen bei, waren aber nicht direkt an der Handlung beteiligt. Sie befanden sich in unmittelbarer Nähe des Ereignisses, doch wahrten sie eine spürbare physische Distanz. Sie waren ein fester materieller Bestandteil des Bildes, doch wurden sie so an die vordere Bildebene gesetzt und vom Rahmen beschnitten, dass sie zwischen Bild- und Realraum zu oszillieren schienen. Sie waren in Victor Turners Worten „betwixt and between“<sup>15</sup>. Der Schwellenraum bewirkte eine zunehmende Verschränkung von Bildwelt und Betrachterwirklichkeit, die den jesuitischen Betrachter dazu animierte, beide Raumsegmente – und damit sich selbst – in Beziehung zur Bildhandlung zu setzen. Die motivische Öffnung forderte ihn dazu auf, die Grenze zum Bild zu überschreiten und transformierte ihn, analog zur Anwendung der Sinne, zu einem Akteur des dargestellten Geschehens.

### Die Cappella maggiore in Sant’Andrea al Quirinale



Abb. 5  
Giovanni Rinaldi nach Entwürfen Gian Lorenzo Berninis, *Rahmenengel* rechts

Abb. 6  
Giovanni Rinaldi nach Entwürfen Gian Lorenzo Berninis, *Rahmenengel* links

(Bilder: Charles Avery: Bernini. Genius of the Baroque. London 1997, S. 222)

Eine Ambiguität von Präsenz und Repräsentation liegt auch in Gian Lorenzo Berninis (1598–1680) Cappella maggiore in der Noviziatskirche der Jesuiten Sant’Andrea al Quirinale vor.<sup>16</sup> Entsprechende Rezeptionsangebote wurden durch die zwei vergoldeten, prominent an den oberen Ecken des Bildrahmens platzierten Stuckengeln bereitgestellt. Während der Engel rechts den Charakter der Darstellung als ‚Bild‘ unterstreicht – er blickt seitlich auf bzw. hinter den Rahmen und erweckt so den Eindruck, als hänge und justiere er gerade sorgfältig ein ‚Bild‘ der Kreuzigung des Heiligen Andreas an die Wand – schaut der linke Engel in das Bild hinein und reagiert mit einem affektiven Gestus des Erstaunens auf das Martyrium (**Abb. 5, 6**). Er unterläuft den Charakter der Repräsentation und evoziert die Präsenz des Martyriums im Hier und Jetzt.



**Abb. 7**  
Cappella maggiore mit Blick auf den  
Oculus, Sant'Andrea al Quirinale, Rom,  
(Bild: Tod A. Marder; Gian Lorenzo  
Bernini, Mailand 1998, S. 191)

Der Repräsentationscharakter des Altarbildes wird dem Betrachtenden zusätzlich durch die Rahmeninszenierung verdeutlicht (**Abb. 7**). Die Altartafel geht keine direkte physische Verbindung mit einer Altarädikula ein. Ebenso wenig ist sie in die Architektur des Kirchenbaus integriert, sondern so vor die Altarrückwand gehängt, dass ihre Materialität augenscheinlich zur Geltung kommt. Während die obere Bildhälfte von vergoldeten Lichtstrahlen hinterfangen wird, liegt die untere Hälfte unvermittelt auf der Wandfläche auf. Dieser Kontrast trat vor der Aufstellung des Bronzetaбернаkels 1697 besonders eindrücklich in Erscheinung, doch ist die mediale Bruchstelle noch immer deutlich nachvollziehbar. Der breite und massive Rahmen aus *diaspro di sicilia*, dessen ausgeprägte Profilierung Bernini in mehreren Studien erprobt hat, schwillt zur Rahmeninnenseite an und scheint als formgebende Kraft auf Courtois' Bildkomposition eingewirkt zu haben. Der Rahmen ordnet den überwältigenden Sinneseindruck, der durch Berninis gattungsübergreifendem Einsatz von Malerei, Skulptur und Architektur entsteht. Er betont den ästhetischen Eigenwert des Bildes und bietet dem Blick des Betrachtenden einen Fixpunkt, wo er zur Ruhe kommt. Nicht die schützende oder schmückende Funktion des Rahmens ist hier relevant, sondern seine Fähigkeit ein visuelles Feld zu definieren, eine abgeschlossene innere

Einheit zu erzeugen und diese vom Betrachter und seiner Umgebung abzugrenzen. Diese Fähigkeit ist, wie die klassischen Arbeiten von Georg Simmel, Louis Marin oder Hilde Zaloscer gezeigt haben, wesentlich für den Rahmen.<sup>17</sup> Er unterstreicht die Differenz des Bildgeschehens zur Betrachterwirklichkeit und sensibilisiert den Betrachter für den Status des Dargestellten als ‚Bild‘, als Repräsentation. Mit Rekurs auf Jacques Derrida spricht Johannes Grave in einem ähnlichen Zusammenhang von einer parergonalen Ästhetik.<sup>18</sup> Der Bildrahmen konstituiert hierbei eine ordnungsstiftende Grenze, die zwischen innen und außen trennt, zugleich aber als Drittes weder ganz dem Bild noch dem Umfeld zugehörig ist. Er besitzt einen Schwellencharakter, der die Ordnung destabilisiert und den Betrachter dazu auffordert, das dynamische Verhältnis zwischen innen und außen, Bild und Umfeld, Präsenz und Repräsentation immer wieder neu auszuhandeln.

Die Verschränkung von Bild- und Realraum wird durch die Darstellung der beiden Stuckengel mit der Märtyrerkrone und Märtyrerpalme oberhalb des Rahmens forciert. Sie sind durch ihre plastische Gestaltung ebenfalls Teil der Betrachterwirklichkeit, doch narrativ auf das Martyrium im Bild bezogen. Die Dynamik des Hereinströmens suggeriert, dass sie die ästhetische Grenze im nächsten Moment durchstoßen und damit ebenfalls den Charakter der Repräsentation unterlaufen. Zugleich sind ‚Ausstiegsmöglichkeiten‘ vorhanden, welche den Blick zurück auf den Rahmen führen und die Bindung des Bildes an einen materiellen Träger, und damit seine Artifizialität, augenscheinlich macht. In diesem Sinne kommt dem mehrdeutigen Zeigegestus des Engels eine entscheidende Bedeutung zu. Vom Hauptraum aus betrachtet, verweist der Zeigefinger seiner rechten Hand auf Raggis Stuckfigur im Giebel und antizipiert die Auffahrt der Seele des Apostels. Dem zelebrierenden Priester vor dem Altar offenbart er Gottvater im Oculus als Ursprung des himmlischen Lichts. Berücksichtigt man aber seine planimetrische Position auf der Bildfläche, dann zeigt der Engel auf die obere Rahmenleiste. Sein Finger berührt den Marmorrahmen, wobei die Fingerkuppe von einem vermutlich später hinzugefügten Messingstreifen an der Rahmeninnenseite beschnitten wird. Der Fingerzeig lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters am Ende der Bildnarration auf eine Stelle, die den Repräsentationscharakter des Martyriums verdeutlicht.

## Das Langhaus in Sant’Ignazio

Andrea Pozzos berühmtes Langhausfresko in der Kollegkirche Sant’Ignazio zeigt die Aussendung Ignatius von Loyolas durch Gottvater in alle Teile der Welt (**Abb. 8**).<sup>19</sup> Hierfür löste Pozzo das Gewölbe als architektonischen Träger malerisch auf und erweiterte – mittels eines Verfahrens, das er in seinem Traktat zur Perspektivmalerei illustriert – das Langhaus zentralperspektivisch um ein weiteres fiktives Geschoss. Die gemalte Scheinarchitektur ist für einen idealen Betrachterstandpunkt konzipiert, den Pozzo als *punto*

*stabile* bezeichnet und der noch heute von einer runden Marmorplatte in der Mitte des Langhauses markiert wird. Von dort aus verbinden sich Bild- und Betrachtterraum zu einer Einheit, bei der die Gliederung des Kirchenraums fließend in die fingierte Arkadenarchitektur übergeht und die Darstellung scheinbar in den Realraum hineinbricht.



**Abb. 8**  
Andrea Pozzo, *Ausbreitung des Glaubens durch Ignatius von Loyola und den Jesuitenorden*, 1694, Fresko, Langhausgewölbe, Sant'Ignazio, Rom (Bild: Andrea Pozzo. Alberta Battisti (Hrsg.), Mailand 1996, S. 32)

Wohl aufgrund des vollendeten Illusionismus wurde erstmals von Heinrich Pfeiffer ein unmittelbarer Zusammenhang von Raumgestaltung und Gebetspraxis hergestellt, bei der die *Geistlichen Übungen* nicht mehr als ein

Narrativ einer geistigen Pilgerschaft verstanden werden, sondern als ein Impetus, der dem Raum per se konkrete Form verleiht.<sup>20</sup> Für die Aufhebung der ästhetischen Distanz im *punto stabile*, welche die Vergegenwärtigung der dargestellten Handlung forciert, machte Pfeiffer den Einfluss der *Geistlichen Übungen* geltend, vor allem hinsichtlich der Zusammenstellung des Raumes. Indem sie den Betenden imaginativ in die biblische Episode hineinstellten und ihn an seiner eigenen Heilsgeschichte partizipieren ließen, funktionierten sie wirkungsästhetisch analog zu Pozzos ‚Verwandlung‘ des Betrachtenden im *punto stabile*. Herbert Karner erkannte in Pfeiffers Ansatz eine Möglichkeit, „eine unverkennbar ‚jesuitische‘ Konzeption von so manchen jesuitischen Räumen abseits jeglicher Stilfragen zu skizzieren“.<sup>21</sup> Dieser Anspruch ist bislang nur bedingt eingelöst worden, da die Forschung sich ausschließlich auf spätbarocke illusionistische Räume konzentriert hat. Ein Einwand gegenüber dieser zeitlichen Einschränkung besteht darin, dass eine Verflechtung realer und imaginativer Räume bereits während der 1580er Jahre in Il Gesù nachweisbar war – warum also sollten die *Geistlichen Übungen* erst mit Pozzo künstlerisch wirksam werden?

Kontrovers diskutiert wird nach wie vor die Tatsache, wie sich die zahlreichen exzentrischen Blickpunkte mit Pozzos erklärtem Ziel vereinbaren lassen, mit den Mitteln der Malerei das Auge als den wichtigsten aller Sinne zu täuschen. Dass die Täuschung im Langhaus von Sant’Ignazio nur von einem einzigen Punkt aus gelingt, wird seit jeher als Widerspruch empfunden. So hat Wolfgang Schöne 1961 als Erster die Verbindlichkeit einer „zentrischen Untersicht“ in Frage gestellt und einen exzentrischen Standpunkt postuliert.<sup>22</sup> Die im Vergleich zur gemalten Scheinarchitektur geringere perspektivische Verkürzung der Bildfiguren erfordert nach Schöne eine Schrägsicht vom Kircheneingang aus. Dass Pozzo exzentrische Blickpunkte zuließ, impliziert sein Brief an den Fürsten von Liechtenstein. Darin betont er, dass sich das Werk von keiner anderen Stelle als der Mitte des Langhauses besser betrachten ließe. Als erfahrener Künstler und Theoretiker war er sich sehr wohl über die unvermeidbaren Verzerrungen bewusst, die er aber nicht als Schwäche, sondern als Lob der Malerei verstand. Wenngleich Schönes Deutung, auch aufgrund der Quellenlage, nicht überzeugt, liegt ihr Verdienst darin, dass sie die Forschung für einen sich bewegenden Betrachter sensibilisiert hat. Die Frage, in welchem Verhältnis die exzentrischen Standpunkte zum *punto stabile* stehen, wurde dabei unterschiedlich beantwortet. So erzeuge das Zusammenspiel von richtigen und falschen Standpunkten – von *inganno* und *disinganno* – ein Wissen um die künstlerische Täuschung und damit ästhetischen Genuss. Oftmals geht es um die Erkenntnis eines jesuitischen Standpunktes, von dem aus sich die Welt als ‚richtig‘ erweist. In diesem Sinne hat Jasmin Mersmann die erkenntnistheoretischen Implikationen des „Einen Blicks von Einem Punkt“ herausgearbeitet, die optisch, theologisch und philosophisch relevant waren.<sup>23</sup>



**Abb. 9**  
 Andrea Pozzo, *Ausbreitung des Glaubens durch Ignatius von Loyola und den Jesuitenorden*, 1694, Fresko, Langhausgewölbe, Sant' Ignazio, Rom, Ansicht von der Vierungskuppel (Bild: Andrea Pozzo. Alberta Battisti (Hrsg.), Mailand 1996, S. 45)

Die Problematik vom einen ‚richtigen‘ und den vielen ‚falschen‘ Standpunkten, so möchte ich vorschlagen, lässt sich auflösen, wenn Pozzos Werk im Rahmen einer jesuitischen Ästhetik des Liminalen verstanden wird. *Inganno* und *disinganno* können dann als integraler konzeptioneller Bestandteil verstanden werden, wodurch die Darstellung zwischen Präsenz und Repräsentation changiert. Ähnlich zu Berninis Rahmeninszenierung in Sant'Andrea al Quirinale, welche die Artifizialität des Werks vor Augen stellt, ist es hier die perspektivische Konstruktion der Scheinarchitektur, die unmittelbar beim Betreten des Kircheninterieurs verdeutlicht, dass es sich um eine gemalte Illusion handelt (**Abb. 9**). Zugleich gewinnen einige Bildfiguren, wie Ignatius oder Franz Xaver, durch ihre perspektivische Ausrichtung auf den Kircheneingang an Präsenz. Erst in der Mitte des Langhauses realisiert sich die vollständige Auflösung der ästhetischen Grenze, die den distanzierten Betrachter in einen unmittelbar am Geschehen involvierten Teilnehmer transformiert. Die fingierte und reale Architektur gleichen sich einander an, wobei die Übergänge nur schwer zu identifizieren sind, so dass sich die Bildpräsenz der Architektur auf die figürliche Darstellung überträgt.

Eine jesuitische Ästhetik des Liminalen bietet nicht nur einen alternativen Lösungsvorschlag zu einem der meistdiskutierten Probleme der Pozzo-Forschung, sie erlaubt darüber hinaus auch, die zu verschiedenen Zeitpunkten entstandenen und medial unterschiedlich konzipierten Räume zu einer vergleichenden Untersuchung zusammenzufassen und adäquat zu beschreiben. Aus der Perspektive einer jesuitischen Ästhetik des Liminalen markiert Pozzos illusionistische Scheinarchitektur lediglich den End- und Höhepunkt einer künstlerischen Entwicklung, die in intermedialer Form auch in Berninis Sant'Andrea al Quirinale wirksam war und die bereits die spätmanieristische Kapellenausstattung von Il Gesù bestimmt hatte. Im Unterschied dazu zeichnet sich Pozzos Ausmalung in Sant'Ignazio durch eine intensiviertere Erfahrung einer lebensähnlichen Bildpräsenz aus, das heißt, in der dynamischeren Relation von Körper und Raum, in der Steigerung der Körperlichkeit sowie in der gestischen und mimischen Ausdruckskraft des Bildpersonals.<sup>24</sup> Gemeinsam ist allen, dass die dargestellte Bildhandlung stets zwischen den Modi der Repräsentation und Präsenz changiert und sich damit wesentlich von jesuitischen Gebetspraktiken beeinflusst zeigt. Wenngleich die *Geistlichen Übungen* in der Frühneuzeit, zumal unter den Eliten Roms, zu einer allgemein bekannten Kulturtechnik avancierte, musste es den Jesuiten ein besonderes Anliegen gewesen sein, ihren eigenen Mitgliedern entsprechende meditative Sehangebote bereitzustellen. Die behandelten Räume waren ausnahmslos in Wohn- und Ausbildungskomplexe eingegliedert, in denen Novizen, Kollegiaten und Professoren jahrelang residierten. Sie fungierten damit nicht allein als liturgische oder repräsentative Räume, sondern als liminale Räume jesuitischer Subjektivierung.

- 1 Zusammenfassend zum Jesuitenstil siehe Bailey 1999 und Levy 2004, S. 15–42. Dieser Aufsatz präsentiert erste Überlegungen zu einer jesuitischen Liminalität in Kunst, Spiritualität und Ausbildung. Eine umfangreichere Studie ist in Vorbereitung.
- 2 Levy 2004, S. 110; Zierholz 2019; Zierholz 2022; siehe auch Polleroß 2000.
- 3 Turner 1964; van Gennep 2005, erstmals erschienen 1909.
- 4 Zitiert nach Duhr 1907, S. 68.
- 5 Einen Überblick bei Zierholz 2019, S. 23–34.
- 6 Van Eck 2007, S. 19. Während Krüger 2018 eine grundlegende medientheoretische, zwischen Transzendenz und Immanenz fluktuierende Ästhetik des Liminalen entwirft, die ich als ‚vertikales‘ Modell bezeichnen möchte, verstehe ich die hier vorgelegte Skizze einer praxeologisch begründeten Ästhetik des Liminalen als ein ‚horizontales‘ Modell, das stärker die auf die moralische *reformatio* bezogenen transformativen Kräfte in den Blick nimmt, siehe auch Krüger/Saviello 2017.
- 7 Fischer-Lichte 2004, S. 255–262.
- 8 Hibbard 1972.
- 9 Miró 1955, Doc. 22–23, S. 66 [394]; zu den Direktorien Valentinos und Mirós siehe Fabre 1992, bes. S. 136–142, siehe ausführlich Zierholz 2016.
- 10 Vgl. Göttler 1999, hier S. 21–22.
- 11 Vgl. Michels 1988, S. 25.
- 12 Von Loyola 1998, §114.
- 13 Vgl. Ausst.-Kat. München 2005, S. 225; siehe auch die genaue Umsetzung der malerischen Vorlage unter Beibehaltung der Seitengleichheit durch Jan Sadeler, ebda., S. 226f.
- 14 Zu diesem Stich siehe Schoch/Mende/Scherbaum 2001, S. 136; Bartsch, Nr. .007; Hollstein VII, Nr. 10.
- 15 Turner 1964.
- 16 Zur Baugeschichte siehe Frommel 1983 und Connors 1982; Marder 1998, bes. S. 187–209.
- 17 Vgl. Simmel 1998, erstmals erschienen 1902; Zaloscer 1974; Marin 2016, erstmals erschienen 1988; besonders in jüngerer Zeit wird dem Rahmen wieder vermehrt Beachtung geschenkt, siehe Beyer 2008; Augart 2018.

- 18 Grave 2015, bes. S. 193–217.  
 19 In diesem Sinne bei Zierholz 2019, S. 168–221; zu Pozzo siehe unter anderem Kerber 1971; Burda-Stengel 2001.  
 20 Pfeiffer 1996, S. 13–32.  
 21 Karner 2002, hier S. 35.  
 22 Schöne 1961; eine kritische Auseinandersetzung und Widerlegung seiner Thesen bei Kerber 1971, S. 95–98; David Ganz 2003, S. 64 spricht vom „Mythos vom bewegungslosen Betrachter“; zur Notwendigkeit eines sich bewegenden Betrachters für die szenische Erschließung des Freskos, ebda., 63–73; siehe auch Burda-Stengel 2001, S. 97–101; siehe auch die verschiedenen Beiträge in Ganz/Neuner 2013.  
 23 Mersmann 2011.  
 24 Bättschmann 1989, hier S. 37f.

## Literaturverzeichnis

Augart 2018

Isabella Augart: Rahmenbilder. Konfigurationen der Verehrung im frühneuzeitlichen Italien. Berlin/München 2018 (I Mandorli, 25).

Ausst. Kat. München 2005

In Europa zu Hause. Niederländer in München um 1600. Hrsg. von Thea Vignau-Wilberg, Ausst.-Kat. München, Neue Pinakothek, 12.10.2005–8.1.2006. München 2005.

Bailey 1999

Gauvin A. Bailey: ‚Le style jésuite n’existe pas‘. Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts. In: John O’Malley (Hrsg.): The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts 1540–1773. Bd. 1. Toronto u.a. 1999, S. 38–89.

Bartsch

Walter L. Strauss (Hrsg.): The Illustrated Bartsch, 10 (Commentary). Sixteenth Century German Artists: Albrecht Dürer. New York 1981.

Bättschmann 1989

Oskar Bättschmann: Bild – Text: Problematische Beziehungen. In: Clemens Fruh und Raphael Rosenberg (Hrsg.): Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele. Berlin 1989, S. 29–46.

Beyer 2008

Vera Beyer: Rahmenbestimmungen. Funktionen von Rahmen bei Goya, Velázquez, van Eyck und Degas. Paderborn 2008.

Burda-Stengel 2001

Felix Burda-Stengel: Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus. Berlin 2001.

Connors 1982

Joseph Connors: Bernini’s S. Andrea al Quirinale. Payments and Planning. In: Journal of the Society of Architectural Historians. Oakland 41 (1982), S. 15–37.

Duhr 1907

Bernhard Duhr: Geschichte der Jesuiten in den Ländern Deutscher Zunge. Bd. 1, Freiburg im Breisgau 1907.

Fabre 1992

Pierre-Antoine Fabre: Ignace de Loyola. Le lieu de l’image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistique jésuites de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Paris u.a. 1992.

Fischer-Lichte 2004

Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004.

Frommel 1983

Christoph Luitpold Frommel: S. Andrea al Quirinale. Genesi e struttura. In: Marcello Fagiolo und Gianfranco Spagnesi (Hrsg.): Gian Lorenzo Bernini architetto e l’architettura europea del Sei-Settecento. Bd. 1. Rom 1983, S. 211–253.

Ganz 2003

David Ganz: Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700. Petersberg 2003.

Ganz/Neuner 2013

David Ganz und Stefan Neuner (Hrsg.): Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne. Paderborn u.a. 2013.

Göttler 1999

Christine Göttler: ‚Actio‘ in Peter Paul Rubens’ Hochaltarbildern für die Jesuitenkirche in Antwerpen. In: Joseph Imorde, Fritz Neumeyer und Tristan Weddigen (Hrsg.): Barocke Inszenierung. Emsdetten/Zürich 1999, S. 10–32.

Grave 2015

Johannes Grave: Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento. Paderborn 2015.

Hibbard 1972

Howard Hibbard: Ut picturae sermones. The First Painted Decorations of the Gesù. In: Rudolf Wittkower und Irma B. Jaffe (Hrsg.): Baroque Art – the Jesuit Contribution. New York 1972, S. 29–49.

Hollstein

Karel G. Boon und Robert W. Scheller (Hrsg.): Hollstein. Bd. VII: Albrecht und Hans Dürer. Amsterdam 1962.

- Karner 2002  
Herbert Karner: Jesuitische Sakralräume und ignatianische Spiritualität. In: *Acta Historiae Artis Slovenica*. Laibach 7 (2002), S. 31–42.
- Kerber 1971  
Bernhard Kerber: *Andrea Pozzo*. Berlin u.a. 1971.
- Krüger/Saviello 2017  
Klaus Krüger/Alberto Saviello (Hrsg.): *Ästhetiken der Liminalität. Die transformative Kraft von Werken der bildenden Kunst in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Themenheft von kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. Marburg 45, 3 (2017).
- Krüger 2018  
Klaus Krüger: *Bildpräsenz als Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität*. Göttingen 2018 (FIGURA. Ästhetik, Geschichte, Literatur 6).
- Levy 2004  
Evonne A. Levy: *Propaganda and the Jesuit Baroque*. Berkeley u.a. 2004.
- Marder 1998  
Tod Marder: *Bernini and the Art of Architecture*. New York u.a. 1998.
- Marin 2016  
Louis Marin: *Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren [Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures. 1988]*. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Hamburg 1 (2016), S. 75–97.
- Mersmann 2011  
Jasmin Mersmann: *In una occhiata. Das Ideal des Einen Blickes vom Einen Punkt*. In: Matthias Bleyl und Pascal Dubourg Glatigny (Hrsg.): *Quadratura. Geschichte, Theorien, Techniken*. Berlin/München 2011, S. 223–236.
- Michels 1988  
Norbert Michels: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*. Münster 1988.
- Miró 1955  
Diego Miró: *Directoria P. Iacobi Miró*. In: Ignacio Iparraguirre (Hrsg.): *Directoria Exercitiorum Spiritualium (1540–1599)*. Rom 1955 (Monumenta Historica Societatis Iesu 76).
- Pfeiffer 1996  
Heinrich Pfeiffer: *Pozzo e la spiritualità della Compagnia di Gesù*. In: Alberta Battisti (Hrsg.): *Andrea Pozzo*. Milano u.a. 1996, S. 13–32.
- Polleroß 2020  
Friedrich Polleroß: *„Nuestro modo de proceder“*. Betrachtungen aus Anlaß der Tagung *„Die Jesuiten in Wien“* vom 19. bis 21. Oktober 2000. In: *Frühneuzeit-Info*. Wien 12 (2001), S. 93–128.
- Schoch/Mende/Scherbaum 2001  
Rainer Schoch/Matthias Mende/Anna Scherbaum (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelstiche*. München u.a. 2001.
- Schöne 1961  
Wolfgang Schöne: *Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock*. In: Martin Gosebruch (Hrsg.): *Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstage. Beiträge aus Kunst- und Geistesgeschichte*. Berlin 1961, S. 144–172.
- Simmel 1998  
Georg Simmel: *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch [1902]*. In: Georg Simmel: *Soziologische Ästhetik*. Hrsg. von Klaus Lichtblau. Darmstadt 1998, S. 97–102.
- Turner 1964  
Victor W. Turner: *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*. In: Melford E. Spiro (Hrsg.): *Symposium on New Approaches to the Study of Religion. Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Association*. Seattle 1964, S. 4–20.
- van Eck 2007  
Caroline van Eck: *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe*. Cambridge u.a. 2007.
- van Gennep 2005  
Arnold van Gennep: *Übergangsriten. (Les rites de passage. 1909)*. Aus dem Französischen übersetzt von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg Scherff, mit einem Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt am Main 2005.
- von Loyola 1998  
Ignatius von Loyola: *Geistliche Übungen*. In: Ignatius von Loyola, *Gründungstexte der Gesellschaft Jesu*. Hrsg. von Peter Knauer. Würzburg 1998, S. 85–269.
- Zaloscer 1974  
Hilde Zaloscer: *Versuch einer Phänomenologie des Rahmens*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg 19 (1974), S. 189–224.
- Zierholz 2016  
Steffen Zierholz: *„To Make Yourself Present“*. *Jesuit Sacred Space as Energetic Space*. In: Wietse de Boer, Karl A.E. Enenkel und Walter S. Melion (Hrsg.): *Jesuit Image Theory*. Leiden/Boston 2016 (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture 45), S. 419–461.
- Zierholz 2019  
Steffen Zierholz: *Räume der Reform. Kunst und Lebenskunst der Jesuiten in Rom, 1580–1700*. Berlin 2019.
- Zierholz 2022  
Steffen Zierholz: *Zwischen Präsenz und Repräsentation. Zur Rekonstruktion eines jesuitischen Sehstils*. In: Robert Eberhardt, Johannes Grave, Joris C. Heyder und Britta Hochkirchen (Hrsg.): *Vor dem Blick. Materiale, mediale und diskursive Zurichtungen des Bildersehens*. Bielefeld 2022, S. 305–332.

**Autor:**

Steffen Zierholz ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunsthistorischen Institut an der Eberhard Karls Universität Tübingen. Er forscht zur Kunst und Lebenskunst der Jesuiten, zur Materialität in der Frühen Neuzeit sowie zur Kunst- und Wissensgeschichte des Dämonischen. Seine Forschungen wurden durch Fellowships der Bibliotheca Hertziana, dem KHI in Florenz und der Getty Foundation/ACLS ausgezeichnet. Seine Dissertation *Räume der Reform. Kunst und Lebenskunst der Jesuiten in Rom, 1580–1700* erschien 2019 im Gebr. Mann Verlag, weitere Arbeiten unter anderem in *21: Inquiries into Art, History, and the Visual* – Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur, im *Archivum Historicum Societatis Iesu*, *The Art Bulletin*, *Journal of Jesuit Studies*, und *Res: Anthropology and Aesthetics*.

# Beyond the Threshold? Artistic Performances in Contemporary Art Museums:

## Anne Imhof's *Sex*

As contemporary art museums increasingly combine live performances with the exhibitions of static images and objects, this essay analyses the extent to which the structural and popular inclusion of the artistic genre of performance poses a challenge to the disciplinary separations between the performing arts and visual art performances.<sup>1</sup> Over time, the operations of museums have transformed, from owning and exhibiting their own collections, towards functioning as liminal sites in the twentieth-first century in which not only contemporary performances, but also non-artistic events, such as public engagement events, workshops, and academic talks are offered. Almost twenty years ago, Rosalind Krauss observed that “the industrialised museum” is consumed because of its space and no longer because of its history.<sup>2</sup> More recently, Claire Bishop remarked that the proximity of contemporary art museums to big business has resulted in the production of new “populist temples of leisure and entertainment”.<sup>3</sup> Taking as its premise that art museums, as Sven Lütticken describes it, are a product of late capitalist expansion and operate “as a post-Fordist factory” in which physical “demaaterialised” labour is increasingly put on show, this essay argues that museums operate as liminal sites, rites of passage, offering contemporary artists a physical space to showcase their performance work.<sup>4</sup> Given that the performing and visual arts have, since the early-twentieth-century, informed each other’s artistic methodology, I suggest that live performances, staged inside museums in the early twentieth-first century, illustrate the increasing move *beyond* disciplinary and institutional thresholds. Anne Imhof’s latest performance *Sex* (2019–2021) serves as a prime example to investigate how *what* is actually performed inside a museological space is as pivotal as examining performance’s economic embeddedness.

## Liminal Rituals: Popular Performance Practices

Live performances staged in museums of contemporary art draw on methods from the performing arts but explore alternative performance formats. Some are narrative-based (such as the work of Peter Stamer, Jonathan Burrows, Tim Etchells); some more abstractly present a specific dance choreography and music score (such as Simone Forti, Joan Jonas, Pablo Bronstein, Brendan Fernandes, Faustin Linyekula); while others build their performances around the museum visitors (such as Tania Bruguera, Boris Charmatz). What such diverse artistic performance forms, staged inside museums, have in common is that they put human bodies, labouring subjects, temporarily into an institutional and spatial spotlight, like ‘art objects’.

The concept of liminality, the anchor point of performance theory, is helpful to shed some light onto the ‘liminal’ character of body-based and commercialised artistic performance practices that are incorporated into the institutional operations of museums. Christoph Menke argues that the liminal state of transforming nature (an anti-structure) into culture (a structural practice) generates “a third” (*ein Drittes*). This “third”, he suggests, operates as a dialectical “transitional state” that it is neither “nature” or “culture”.<sup>5</sup> At first a third (a particular practice) is situated outside of a particular system of orders, and after overcoming its threshold, it starts to operate as second nature, or put differently, gains currency as culture. Menke draws here on Arnold van Gennep’s concept of “rite of passage”, describing a liminal state that comprises of a separation, a liminal, and an incorporation phase, as well as on Victor Turner’s analysis of how social rituals are transformed into cultural practices.<sup>6</sup> If performances staged in art museums demonstrate the liminal character of museums, then the popular consumption of performances inside art museums implicitly begs the question: have artistic performance forms, presented inside museum spaces, moved beyond disciplinary thresholds; or, rather, have institutions merged their economic performance necessities with ‘new’ performance aesthetics?

To illustrate the infrastructural trend of staging ticketed, immersive, live performances inside art museums, alongside temporarily installed, object-based exhibitions and digitally available entertainment formats, this essay focuses on Anne Imhof’s group performance *Sex* (2019), first staged at the Tanks at Tate Modern. *Sex* feeds on its climaxless and durational performance style and was consecutively presented at the Art Institute of Chicago (2019) and at Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea in Rivoli-Turin (2021). Merging with the museum architecture, her site-specific performance dramaturgy comprises specific scores but unfolds as an immersive performance event in response to its social environment. Prior to realising her ‘sexless’ performance spectacle, *Sex*, Imhof’s distinct dramaturgical performance style came to international fame with her performance *Faust*, staged at the Venice Biennial and for which she won the Golden Lion in 2017.<sup>7</sup> One

year before inflaming the global hype around artistic performance formats, she staged her performative artistic practice as the touring opera-like show *Angst* (2016) at the Hamburger Bahnhof, at the Kunsthalle Basel, and as part of La Biennale de Montréal. Her performance *DEAL* was on show at MoMA for two consecutive days in 2015; the performance *Rage* was presented at Galerie Deborah Schamoni in Munich in 2014; and in 2013, Imhof had her first solo exhibition, *Parade*, at Frankfurt's Portikus, where a group of human and animal performers staged her *Aqua Leo, 1<sup>st</sup> of at least two*, tackling issues of social conditioning and economic alienation.

## Anne Imhof's Sex: Incorporating Liminality

Over ten days at the end of March 2019, the concrete Tanks of Tate Modern could be visited during daytime to see Imhof's temporarily installed art objects. She exhibited 'abstract paintings' (metallic car paint applied onto aluminium plates or printed onto canvases); manufactured metal bed-like pedestals; and, in the evenings, her four-hour-long performance took place across the same rooms of the Tanks, surrounded by full and empty beer cans, glass walls, Imhof's Golden Lion prize trophy, and the remains of burned roses. Her performers realised pre-set scores and gestures but also improvised according to the instructions that Imhof, who mingled with the viewers, sent to their mobile phones, to keep the energy relation between the viewers and the performers in constant motion.



**Fig. 1**  
Anne Imhof, *Sex*,  
viewing platform,  
opening score,  
performance at  
the Tanks, Tate  
Modern, London,  
March 2019.

**Fig. 2**  
Anne Imhof,  
*Sex*, performer  
Elizabeth Douglas,  
performance at  
the Tanks, Tate  
Modern, London,  
March 2019.

(Photos:  
Lisa Moravec)



**Fig. 3**  
 Anne Imhof, *Sex*,  
 Imhof's per-  
 formers, per-  
 formance at  
 the Tanks, Tate  
 Modern, London,  
 March 2019.  
 (Photo:  
 Lisa Moravec)

Despite the performance's pre-choreographed elements, each evening event turns out slightly different, primarily depending on the room you are in at any given moment. Each show commences in the largest viewing space of the Tanks with the museum visitors standing on a large viewing platform looking down to Eliza Douglas (Imhof's partner, muse, and the face of her performance works, **figs. 1 and 2**). At first, she sits on a small white pedestal and sings, but her solo quickly transforms into a group performance, in which she and the other performers move statically, like zombies, to melodramatic music and spectacular light effects (**fig. 3**). Over the course of the evening, fifteen performers, comprising Imhof's core team and others, present a series of scenes to thunderous rock music. The choreographic scores are broken up when the performers, individually as well as collectively, move across to the other two smaller rooms. Sometimes 'action scenes' happen simultaneously in the rooms, and from time to time, one of them is left empty of performers, operating as a 'breakout room' from the show for the viewers.

The parts in between pre-choreographed actions and the ones that are performed less actively, mostly without music, are most revealing about Imhof's dramaturgical craft. She channels the tensions between action and fatigue with such precision that the performance gains its own durational flow. In such liminal moments, when no particular action seems to happen, the viewers literally 'hang out' with each other and the performers. Imhof's performers sit mutely on mattresses that are put on the floor and vape, surrounded by several empty beer cans, the manufactured art objects, and a small pile of



**Fig. 4**  
*Untitled (Imagine)*,  
 paintings on the  
 left wall: alu-  
 minum, acrylic,  
 paintings on the  
 right wall: *Sunset,*  
*030* (2019), oil  
 on canvas, tape,  
 Gallery Buchholz,  
 Berlin, 13 Septem-  
 ber - 26 October  
 2019, Courtesy  
 Galerie Buchholz,  
 Berlin/Cologne/  
 New York.



**Fig. 5**  
*Untitled (Imagine)*,  
 sculptural object:  
 powder coated  
 steel, foam mat-  
 tress, dartboard,  
 dart pins, E-pipes,  
 Gallery Buchholz,  
 Berlin, 13 Septem-  
 ber - 26 October  
 2019, Courtesy  
 Galerie Buchholz,  
 Berlin/Cologne/  
 New York.

sugar. In such a quiet moment, her spectacularly immersive choreography comes almost to a halt and generates an organic living exhibit, strongly contrasting with the entertaining performance actions that now seem gimmicky by comparison. As the performers remain almost as still as her sculptural objects that temporarily decorate the rooms of the museum's performance space — with these same objects being destined to be sold through her Berlin gallery, Buchholz (**fig. 4 and 5**) — I suggest that the moments that Imhof's *Sex* incorporates into her museum show expose the liminal character of artistic performances: they operate, despite their commercial character, in between life and work, human subject and art object, performance and visual art.

### **Inside the Museum: Crossing Disciplinary Thresholds**

For Susan Bennett, the transformation of museums and their increased production of live and assembly-like experiences provokes the idea that live experiences offered in museums are “choreographed surrogating experiences”.<sup>8</sup> Her comment points towards an economic transformation, from individually encountering objects in museum spaces towards the shared experiences of watching live performances. The reorganisation of museums and their programming of live performance work has shaped new viewing modes and new consumer needs. They are less based on the production of new objects, but stage physical labour as performance events. The hype around live performances in museums illustrates what Luc Boltanski and Arnaud Esquerre name “the enrichment economy”, which is an economy based on attention and ephemeral events rather than on possession and objects “to enrich what already exists”.<sup>9</sup>

The expansion of what museums offer to their visitors in the twenty-first century, and the consumer needs that they produce, intersects with Claire Bishop's observation that museums staging performances operate as “grey spaces”. Bishop claims a “dance exhibition model” has emerged as a new museological strategy of displaying live works.<sup>10</sup> For her, the blurring of “visual art performances”, produced by visual artists who often hire professional performers, and the “performing arts” (music, dance, theatre) has led to the erasure of transgressive and institutionally critical performance works.<sup>11</sup> The problem with her argument is that the case studies that she refers to are not explicitly ‘dance’ as she mainly bases her argument on Anne Imhof's *Faust* and Maria Hassabi's *PLASTIC* performances. Notably, although these performances have been produced in collaboration with museums, the artists to which she refers have had a performance practice *before* they started to present their work inside art museums. Conceiving of the incorporation of artistic performances inside museums as a general critique of the fact that contemporary artists today have to perform inside museums to economically sustain and artistically innovate their artistic practice, I would suggest that museums provide contemporary artists working in the genre of

performance with a physical space where they can, productively in economic and artistic terms, stage a critique of existing art forms and the institutionalisation of their work by showcasing their distinct performance method.

While Bishop appears to be disinterested in developing an understanding for emerging performance work and dismisses the critical potential of new artistic performance modes — echoing McKenzie’s Foucauldian biopolitical dictum ‘Perform or Else’<sup>12</sup> — Tate’s senior curator of international art Catherine Wood conceives of artistic performances not as limited to specific spaces or artistic disciplines but in a wider social sense, as performed collaborative practices that provide and facilitate modes of exchange and social networks.<sup>13</sup> Wood was one of the first (pre-Brexit) European museum curators to house Tino Sehgal’s performative interventions and Boris Charmatz’s dancerly performances inside museum spaces, at a time when some contemporary choreographers started to render dance conceptual. They not only distanced themselves from existing dance and performance forms but also from the illusionary stage/audience split. Against this backdrop of how artistic performance practices become slowly incorporated into the Tate, it is necessary to draw attention to the fact that theatrical live performances of traditionally ‘disciplined’ performance practices, staged inside museums, illustrate the increasing move beyond disciplinary and spatial thresholds.

The crux about transcending disciplinary boundaries is that when national museums operate as a “rite of passage”, visually blurring the differences between a white cube gallery and black theatre box aesthetics, then they come to play — rather than art galleries in the second-half of the twentieth century — a crucial role in the production and staging of ‘new’ artistic performance work. Artistic performances have increasingly become structurally embedded into the operations of some popular museums, such as at MoMA, the Whitney, Tate, Guggenheim, and at the Walker Art Museum, to name a few neoliberal museums. The staging of artistic performances inside museum spaces demonstrates that artists have been ‘radically’ consenting to being institutionally branded to economically materialise their performance work. The increasing financial possibilities to produce performances illustrates, I suggest, the transformation of museums from being cultural sites, conserving art objects and staging the ‘histories of art’, towards operating as cultural event sites, producing ‘histories of artistic performance’.

The processual transformation of Imhof’s artistic performative work into a popular celebrity performance ensemble illustrates that artistic performances in art museums mirror the Janus-faced corporate operations of museums: on the one hand, museums have increasingly provided emerging artistic performances with a structurally ingrained stage by economically supporting them, without however being able to ‘collect’ them, and on the other hand, they put the labouring performance artists on display as commercialised ‘live(s)’.

## **Economic Appearances: Performing as Dressaged Subjects**

Coinciding with the transformation of national state museums into partly state- and partly privately-funded cultural institutions, museums have been increasingly producing their own site-specific live performances. The hype around performance in the museum since the 2010s lays bare that performance is indeed, as Lütticken notes, “the vanguard of commodification—not of objects but of subjects”.<sup>14</sup> Following his observation that alludes to George Lukács’ concept of “second nature”, entangling the subjective and objective, the Tanks at Tate operate as a space in which the subject/object status of labouring bodies shapes artistic subjectivities and performance practices.<sup>15</sup> Imhof’s simultaneous exhibit of manufactured objects that she commissioned, instead of objects that she made herself, and professional performing artists in *Sex* underpin that contemporary artistic subjectivities are produced in the transition from a first-order, socially immersed form of subjectivity into a second-order, institutionally economic one.

Over the past years Imhof has worked with the musician Billy Bultheel, the fashion model Eliza Douglas, the photographer Nadine Fraczkowski, and other performing artists, while exhibiting unisex ‘ready-to-wear’ fashion styles and self-composed dramatic music, alongside everyday consumer objects. Imhof has repeatedly reasserted in interviews that the bodily materials of her collaborating performers are important to her. “There is a strong tendency to copy certain gestures and elements that one person brings in”, she notes and stresses that she “like[s] how [they] put a lot of their world and aesthetics in the work”.<sup>16</sup> Also taking into account that Imhof reminds us that her first performance was a boxing match, staged at a local nightclub in Frankfurt am Main, before she started to make institutionalised performance spectacles with a group of other artists, it becomes obvious that she appropriates culturally ‘self-dressaged’ performers, individually practicing artists, in her dramaturgical work. The bodily characteristics of Imhof’s performers have therefore collaboratively shaped Imhof’s distinct performances. The first order of dressage, which is societal dressage, that Imhof’s performers underwent becomes elevated into a second order of dressage when they are incorporated into her museum work. In this sense, her performers are not only subjected to their own artistic self-dressage, but also to Imhof’s institutionally productive performance framework. Accepting the economic cultural mechanism and Imhof’s dramaturgy, her performers realise themselves performatively and economically.

As Imhof’s show stages other performers as a collective group and makes them the subjects of her show (especially her partner and muse Elizabeth Douglas), her performers are required to partially alienate themselves from their individual artistic subjectivities. She applies the performers’ artistic practices and body languages, and brings them together in such a way that

they collectively incorporate themselves seamlessly into the logic of the neoliberal cultural industry, Susanne Pfeffer, the curator of Imhof's German pavilion presentation at the Venice Biennial, conceives of the bodily materials that stage Imhof's choreographic work stages as "dressaged (dressiert) and fragile"; for her, they are "subjects that are permanently reluctant to become objects although they already embody their mediation".<sup>17</sup> The reluctance that Pfeffer describes performatively manifests in *Sex*, as a fraction of a self-critical bitter taste becomes visible in the zombie-like appearances and movements of her performers at the beginning of her Tate show. They have overcome their individual behavioural patterns to stage Imhof's collectively standardised zombie movements and their self-alienated acting showcases their cultural dressage performatively. This is the allegorical crux that makes Imhof's dramaturgical approach particularly reminiscent of German post-war performance work. Imhof, similar to Joseph Beuys, stages self-mystified and charismatic artistic figures. It is their corporal appearance that poses, I would suggest, a challenge to the artificial line drawn between stage acting and social life, artistic expression and socio-economic (re)production inside a museum space. Having trained and rehearsed not to intuitively smile or interact with the audience during Imhof's show, they perform (self-)alienated zombie-like roles while showcasing themselves in economic performance structures. Imhof's performers, like Imhof herself, allegorically exemplify Sabeth Buchmann's description of Faust. For her, *Faust* operates as "an archetypal parable of the tensions between ambitious self-realisation and the modern desire for self-improvement and self-optimisation".<sup>18</sup>

The willing incorporation of several performers into Imhof's choreographic work reinforces the comment Herbert Marcuse makes in *Eros and Civilization*: It is the 'performance principle' that rides capitalist civilisation, which is configured according to the competitive economic performances of its members. Marcuse addresses here the social issue that capitalist production generates. People do not live, he argues, their own lives but perform pre-established roles that "do not fulfil their own needs and faculties but work in alienation".<sup>19</sup> If people's desires are sublimated due to society's "performance principle" in spheres of work and the everyday but also desublimated in leisure activities, following Marcuse, then Imhof's performers, who perform themselves and simultaneously perform specific roles in her shows, pose a challenge to the logic that artists' (self-)performances are simply narcissistic.

Considering Benjamin H.D. Buchloh's simplified claim that Imhof stages "collective narcissistic personality disorders", it is especially necessary to stress that Imhof's performance productions and the performances of her team are productive, and therefore partially self-alienated artistic practices.<sup>20</sup> Contemporary performances, other than theatre, often end up being conceived of as either spectacularly or narcissistically allegorical because

the performers, in contrast to theatre actors, do not personify a specific stage character but perform specific roles and tasks that are related to their embodied histories and bodily materials. Despite this conceptual difference between what Bishop calls ‘visual art performances’ and ‘performing arts’, performers from both disciplines use their bodies productively as an economic useful instrument—and this requires them to alienate themselves from their selves. Marcel Mauss describes the process of self-alienation on a more technical level than Lukács and Lütticken. He considers the body “the first and most natural instrument”, or to put it differently, “the first and most natural object” that is of “technical means”.<sup>21</sup>

Although Imhof’s dramaturgical live work incorporates the dressaged bodies of other artists, like her live work is housed in art museums, her group performances showcase what Slavoj Žižek calls today’s ‘radical self-objectification’.<sup>22</sup> In contrast to the 1960s, when artists ‘performed radically’ to performatively scrutinise their suppression in the system—a moment in history when artists turned to making ‘dematerialised’ performance-based work, countering the object-based logics of artistic and economic production—Imhof’s dramaturgical work produced inside and for museums reinforces that the productive use of the self implies both self-alienation and self-affirmation.

As immersive performance shows can only temporarily commercialise the bodies of her performers, Imhof also disposes manufactured paintings, exhibited in the performances, and performance props used through her Berlin-based gallery Buchholz. Contemporary art museums that programme performance events make such subject/object reciprocities possible through the production of new time-based performance formats. The increasing display of artistic performances in art museums poses therefore not only a challenge to existing understandings of what ‘works of art’ are, but also to the ‘art’ histories that museums (re)produce and represent. The mutual production of live performance and object-based exhibits of museums underpins that these cultural institutions are liminal sites, in which artistic subjectivities are first site-specifically shaped and then reduced to objectified ‘lives’. The translation of corporeal performances into photographic images goes hand in hand with the instrumentalisation and institutionalisation of the artistic performance genre.

A cued scene towards the end of *Sex* reinforces the body-object-image triangular condition of artistic performances. Imhof’s dressaged performers march extremely powerfully and aggressively, and almost run, up and down in a straight line without looking left or right, with the viewers standing around their imaginary catwalk. Imhof’s ‘house’ photographer, Nadine Fraczkowski, shoots several photos during this scene. The inclusion of Fraczkowski’s photographic practice, not only in Imhof’s artistic marketing strategy, but also in the live show reinforces that, regardless of whether Im-

hof's dramaturgical performance practice moves beyond disciplinary visual art and performance thresholds, it is reducible to a commercial 'image'. Performance, in this sense is, as Denis Diderot notes, 'a picture; but it is a moving picture whose details one has not the time to examine'.<sup>23</sup>

During the evening performance of *Sex* that I attended, some people left Tate's performance space before Imhof's cat-and-mouse event was officially finished. What they have missed of her immersive showing of *Sex* is that there was a collective relief amongst the viewers when the show ended with the performers bowing, standing in a straight line next to each other, including Imhof, who emerged from the crowd of the audience. In this choreographed moment, Imhof's melancholic performance exposes its artificial liminal condition. Perhaps this is what the early leavers did not want to collectively realise when crossing from the artistic performance event back to the cultural realm on their own. If live performances staged in art museums, such as Imhof's, are perceived as already too institutionalised to be considered as liminal artistic practices, then they demonstrate that they ride on an already instrumentalised (self-)performance strategy. Falling short of seriously generating additional financial incomes for museums, such artistic performances are left with an activating potential to spark a critique of how artists can realise their 'radically' (self-)dressaged subjects in a performance-based neoliberal economy.

1 Compare this to Eckersall 2016 and Guy 2016.  
 2 Krauss 1990, 3-17, here 17..  
 3 Bishop 2013, 5.  
 4 Lütticken 2015, 90-7, here 96.  
 5 Menke 2014, 14.  
 6 Van Gennep 2004 (1960) and Turner 1991, viii.  
 7 Exh. Cat. Cologne 2017.  
 8 Bennett 2013.  
 9 Boltanski/Esquerre 2020, esp. 3.  
 10 Bishop 2018, 22-42, esp. 26.  
 11 Ibid., 40.  
 12 McKenzie 2001.

13 Wood 2018.  
 14 Lütticken 2019, 86-111, esp. 87.  
 15 Lukács 1971.  
 16 Performance booklet of *Sex*.  
 17 Press release of *Faust*, my own translation.  
 18 Buchmann 2019, 59-60.  
 19 Marcuse 1961, 41.  
 20 Buchloh 2017.  
 21 Mauss 1973.  
 22 Žižek 2005, 11-12.  
 23 Diderot 1758.

# Bibliography

Bennett 2013

Susan Bennett: *Theatre & Museums*. London 2013.

Bishop 2013

Claire Bishop: *Radical Museology, Or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London 2013.

Bishop 2018

Claire Bishop: *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*. In: *TDR*, Vol. 62, No. 2. (Summer 2018), 22-42.

Boltanski/Esquerre 2020

Luc Boltanski and Arnaud Esquerre: *Enrichment: A Critique of Commodities*. Catherine Porter, (trans.). Cambridge 2020.

Buchloh 2017

Benjamin H.D. Buchloh: *Rock, paper, scissors*. In: *Artforum International*. Vol. 56, no. 1 (September 2017), 278-289.

Buchmann 2019

Sabeth Buchmann: *FeedBack! Performance in the Evaluation Society*. In: *Platform. Journal of Theatre and Performing Arts: On Criticism*. Vol. 13, no. 1 (Autumn 2019), 52 - 63.

Diderot 1758

Denis Diderot: *Letter to Madame Riccoboni*. 1758.

Eckersall 2020

Peter Eckersall: *Between Contemporary Art and Performance: Dramaturgy and Flow*. In: *The Methuen Drama Companion to Performance Art*, London 2020.

Guy 2016

Georgina Guy: *Theatre, Exhibition, and Curation: Displayed & Performed*. New York/Abingdon 2016.

Exh. Cat. Cologne 2017

Anne Imhof. Faust. Ed.:Susanne Pfeffer. *Exh. cat. German pavilion of the 57th Biennale di Venezia*. Cologne 2017.

Krauss 1990

Rosalind Krauss: *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*. In: *October*. Vol. 54 (Autumn 1990), 3-17.

Lukács 1971

Georg Lukács: *History and Class Consciousness. Studies in Marxist Dialectics*. Trans.: Rodney Liverstone. London, 1971.

Lütticken 2015

Sven Lütticken: *Dance Factory*, in: *Mousse Magazine*. No. 50 (October 2015), 97-103.

Lütticken 2019

Sven Lütticken: *Gestural study*. In: *Grey Room*. No. 74 (Winter 2019), 86-111.

Mauss 1973

Marcel Mauss: *Techniques of the Body*. Trans: B. Brewster. In: *Economy and Society*. Vol. 2, no. 1 (1973), 70-88.

Marcuse 1961

Herbert Marcuse: *Eros and Civilisation: A Philosophical Inquiry into Freud*. New York 1961.

McKenzie 2001

Jon McKenzie: *Perform or Else: From Discipline to Performance*. New York 2001.

Menke 2014

Christoph Menke: *Die Lücke in der Natur: Die Lehre der Anthropologie*. In: *Merkur*. Vo. 68 (December 2014), 1091-1095.

Turner 1991

Victor W. Turner: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Ithaca/New York 1991 (7th printing).

Van Gennep 2004 (1960)

Arnold Van Gennep: *The Rites of Passage*. New York 2004 (1960).

Wood 2018

Catherine Wood: *Performance in Contemporary Art*. London 2018.

Žižek 2005

Slavoj Žižek: *Die politische Suspension des Ethischen*. Frankfurt am Main 2005.

## **Author:**

Dr. Lisa Moravec is a writer, lecturer, art critic, and curator. She works at the intersections of the performing and visual arts. Her research focuses on contemporary performance, technology (AI), political economy, posthumanism, and intersectional gender studies. She is currently a lecturer at the Academy of Fine Arts Vienna and University of Vienna, and was recently a fellow at steirischer herbst. She has led editing projects, scholarships, curatorial projects, as well as academic and art criticism publication. She holds a PhD in Drama, Theatre, Dance from Royal Holloway, University of London, and MAs in Art History from UCL and the Bavarian programme Aisthesis. Forthcoming: “Dressaged Animality: Human and Animal Actors in Contemporary Performance” (Routledge, 2024); “Memory Theatre: The Performance Work of Rose English” (exhibition, performance program, catalog, Museum der Moderne Salzburg, July 2024–Feb 2025); “Post-humanist Approaches to a Critique of Political Economy: Dissident Practices” (ed. vol. Bloomsbury, 2025).

# Art and Feminism in Italy: Tomaso Binga's Liminal Actions

The concept of liminality, developed at the beginning of the twentieth century by the anthropologist Arnold van Gennep in his studies on rites of passage, and re-elaborated starting in the 1960s by Victor Turner, who broadened it to include civilisations from tribal to advanced capitalist ones (through the notion of *liminoid*), is still a valid hermeneutical key to understanding different aspects of contemporary art. With this contribution I will attempt to reread, starting from the idea of liminality, the performances and activities carried out in the 1970s by the Italian visual artist and poet Tomaso Binga, director of the cultural centre *Lavatoio Contumaciale*. Liminality is indeed a useful paradigm to focus on the ambiguous status and the transformative quality of her work. With her performances Binga challenged the barriers and the limits that separate male and female, dominant and subaltern practices, the conventionality of verbal writing and the subjectivity of the body, with the purpose of transforming symbolic and social structures, which historically follow a masculine inflection. The “in between” quality and the liminal phase’s ability to redefine the *status quo* – liminality is conceived by Turner<sup>1</sup> as a moment of transformation with a highly creative potential – are elements that characterise the work of Tomaso Binga from the start: on the occasion of her first solo exhibition in Caserta in 1971, the artist chose a masculine pseudonym, abandoning her real name, Bianca Pucciarelli, and creating a fictitious identity used only in the artistic field. This gesture, which greatly determined her future career, created a sort of breach between the personal sphere (in which she continued to use the name Bianca) and the professional one: by using another name, an homage to the father of futurism Filippo Tommaso Marinetti (missing an *m*, because, as the artist said, in the transition from man to woman Tommaso “has lost a rib”), Binga intended to highlight how entry into the art world is itself a performative act that implies a change of status, and the differences in gender this involves. In 1977 this doubling of character was celebrated in the work *Bianca Menna e Tomaso Binga Oggi Spose* (‘Bianca Menna and Tomaso Binga just married’, where the word “married” is feminine in Italian), a fictitious marriage in which Bianca married her *alter ego*: for the occasion, friends and relatives were invited to the Roman gallery Campo D, where two small black and white photos were hanging on the wall. One showing Bianca, dressed in white – the picture was actually taken on the day she married Filiberto Menna, an important Italian art historian and critic – while the other one de-

picted Tomaso Binga, appropriately wearing a dark suit. The work ironically reiterated the stereotypes linked to gender difference: the woman is represented in a romantic pose and garment, while the man, a serious expression on his face, is portrayed together with his working tools. The grammatically incorrect substitution of the Italian masculine with the feminine “married” (*sposa*) also highlights the sexism implicit in linguistic conventions, according to which in Italian the feminine is tacitly implied by the masculine, disappearing in it.

Initially the choice to adopt a pseudonym was badly interpreted by Italian critics, who saw it as the whimsical act of a young and attractive lady – indeed at the time several critics were more interested in the physical appearance of the artist and in her being married to a well-known critic and less in the reasons motivating her choice.<sup>2</sup> Binga, however, explained her choice clearly: “My male name”, the artist said in an interview in 1976, “plays on irony and displacement; it wants to uncover male privilege that dominates also in the art field, it is a convention due to the paradox of a superstructure that we have inherited and that as women we want to destroy”.<sup>3</sup> The staging of a fictitious identity – situated along the border between the polarities of man/woman, true/false, real/virtual – was above all a political stance. In Binga’s view it was a response to the urgent need to denounce the ongoing male domination in the art system. The immediate effects on the circulation of her work were, as one can easily imagine, negative. In a recent interview, Tomaso Binga tells, for instance, of how a collector intending to buy one of her works changed his mind as soon as he was informed by the dealer about the real identity of the artist (Tomaso Binga, 2019). When Binga began to exhibit, in the early 1970s, collectors, critics, and gallery owners in Italy were still rather hostile to female artists. The subordination of women in the field of art must be viewed in the context of a more general condition of disparity that affected all spheres of life, from domestic work to paid work, from personal relationships to the legal system. Until the reform of the family law in 1975, the Italian state did not grant women equal rights within the family institution and still foresaw rules of “parental authority” and “marital authority”. The abrogative referendum that brought into effect a law on divorce was held as late as 1974, while another four years passed before a law regulating termination of pregnancy was introduced, and the law on violence against women came into force only in the 1990s.<sup>4</sup> The revolt led by the Italian feminist movements in the 1970s against laws and cultural legacies of the past – carried out with multiple and sometimes conflicting strategies, street demonstrations, self-reporting to the police for abortion, theoretical manifestos, consciousness raising groups, etc. – can be viewed, using a concept developed by Turner, as a “social drama”: as a phase of rupture and crisis – which according to Turner is a moment of intense creativity – during which a social group (in this case women) struggles to change the current balance of power. It is in this context of opposition to patriarchal culture that Binga – embracing the ideas developed by feminism – ideated her performances,

in which body and writing are used to transform the canonical representations of women and to bring out conflicts in the relationship between sexes.

### **The *Lavatoio Contumaciale* (1974)**

The artist's decision to open *Il Lavatoio Contumaciale* in Rome matured in this phase, an alternative space to test human and professional relationships outside the official institutions of the art world, to create what, to use a term that is central in Turner, borrowed from Paul Goodman, can be defined as a "communitas": that is, a group of individuals who "are not placed side by side (and, one might add, on top or under each other) (...) but one *with* another", in an anti-hierarchical relationship, where "a flow from the I to the You"<sup>5</sup> becomes visible. Located in a 1920s building in Piazza Perin del Vaga, the *Lavatoio Contumaciale* was inaugurated by Binga in 1974, with the collaboration of her husband, and is still today directed by the artist. The name of the venue – difficult to translate, it means a "quarantine lavatory", so to speak – attests its original function: it was once a wash house used to boil and disinfect the clothes and linen of people suffering from infectious diseases. Binga decided to keep this obsolete expression to underline the marginality – or perhaps the liminality – of this space and the regenerative nature of the activities she would carry out there. In 1978, four years after the opening of the space, Binga commented on the experience, recalling how "the place had been closed for about thirty years, we had to unhinge the door, there was 40cm of water on the ground, the wash houses were overflowing, there were cobwebs, mice: restoration seemed impossible. I really liked the place, the vaulted ceiling and especially its name, the old plate on the door, the large wash house to disinfect clothes I wanted to keep. It seemed to me a sign, certainly not of destiny, but an indication of what I wanted to do: wash infected thoughts, heal, to the best of my capacities, illness. All this was to be done with joy, with cheerfulness, as one would do in a large family. A space where people could meet happily to talk about things other than daily matters."<sup>6</sup> The "Lavatoio" was in fact conceived by the artist as a space at the limits of official art, as a very inclusive self-managed lab, with no physical barriers separating the public from performers and speakers, designed to accommodate a rich schedule of various artistic and cultural types of expression: cinema, experimental theatre, musical evenings, sound performances, poetry readings, book presentations, meetings and debates on juridical and medical issues, architectural projects, and television programs. Also the information regarding the events circulated spontaneously, by telephone and word of mouth. It is not possible here to chronicle the decades-long activity of this space, and for this reason I will focus on the performance that Binga gave on the occasion of the inauguration of the centre, *Parole da conservare / parole da distruggere* (Words to be kept / words to be destroyed): using different colours the artist wrote some words on two rolls of paper hanging on the wall, words she intended to keep or destroy, as

indicated in the title. As Binga continued to write, her writing became less and less readable, the words, now dismembered, turned into illegible graphic signs that preserved the memory of writing, but no longer meant anything. With this writing, which the artist calls “desemantised”, Binga was testing the boundary between verbal communication and gestural expression, between alphabetic writing and drawing. In a second phase of the performance the artist invited the audience to imitate her adding new words; a lively discussion started in the room, because many terms, such as ‘mother’ or ‘father’, cannot be ascribed to an oppositional and binary logic: also in a relatively socially homogeneous community such as the one that frequented the *Lavatoio Contumaciale*, people value the same words differently, depending on individual experiences and beliefs. Binga’s performance therefore acted not only on the limits between the verbal sign and graphic sign, but also on the limit between the conventionality of words and their subjective value, between the universal and the personal character of language. For this reason, “desemantised writing”, although different from a formal point of view, can be considered the direct antecedent of the more famous *Scritture viventi* (Living writing), created by Binga in 1976, in which the artist is portrayed naked while using her own body to reproduce the letters of the alphabet, so also in this case working on the limits between linguistic signs and images, between the universality of verbal language and the singularity of the body which, photographed, maintains the unique features of a person.

### **To be like wallpaper (1976)**

“Desemantised writing” appeared for the first time in 1972–73, in works such as *Rebus per un critico* (Rebus for a critic) or *La mano del poeta* (The poet’s hand). A tribute to the Italian poet Ungaretti, the latter belongs to the series *Polistirolo* (Polystyrene): small white packaging boxes transformed into theatres, inside which the artist glued *found* images taken from advertising and the media. With the approach of a *bricoleuse*, similar to that of other colleagues active in the field of Italian visual poetry such as Ketty La Rocca and Lucia Marcucci, both exponents of the *Gruppo 70*, Binga demystified the way the female body is fetishized and eroticized with an ironic and playful gaze. With her “desemantised writing”, Binga carried out one of her most significant works, *Carta da parato*<sup>7</sup> (Wallpaper): May 17, 1976, from 7pm to midnight, the public was invited into a private house, Casa Malangone, in Via dei Monti Parioli, a wealthy part of Rome. The walls of the apartment were entirely covered with wallpaper, on which the artist had previously traced her unreadable signs. The following year Binga recreated the Roman installation for a group exhibition in Riolo Terme titled *Distratti dall’ambiente* (Distracted by the environment):<sup>8</sup> wearing a dress made with the same wallpaper, Binga leaned against the walls of the room, becoming one with the traditionally female domestic environment, in a gesture that referred to women’s oppression and their being excluded from the public sphere. In *Carta da*

*parato* the limits between the artist's body and the space become uncertain, and Binga seems about to be swallowed up by the house. In 1977 the photographs of the work were collected in an artist's book, the title of which, ... *È non uscire di casa* (... and don't leave the house), reaffirms the conception of the house as a place of seclusion for women, a theme at the heart of the practice of many Italian women artists of the time, such as Libera Mazzoleni, Paola Mattioli, or the Varese-based *Gruppo Immagine*, closely connected to women's unpaid domestic work, which at the time was the battleground of the struggles waged by feminist movements.<sup>9</sup> In *Carta da parato* Binga literally embodies the Italian expression "fare carta da parati" (to be like wallpaper), used to refer to women considered unattractive who were never invited to dance at parties, who stood in the corner glued to the walls like wallpaper. This still happened in the post-war period when Binga was a teenager, and was re-enacted by the artist. <sup>10</sup>

The "magic mirror" with which Binga constructs her social criticism, also in this performance, is the deforming use of language: the artist, at first silent, suddenly begins to emphatically recite the Futurist style poem *Io sono una carta* (I am paper). Like a mantra, she repeats the phrase that gives the title to the poem fifteen times, followed by an adjective or an expression that describes the type of paper: *Io sono una carta a quadrettini; Io sono una carta velina; Io sono una carta strappata; Io sono una carta assorbente; (...); Io sono una carta perforata; Io sono una carta da baratto... Io sono una carta, un cartone, un cartoncino, una cartuccia. E va sparata Boom!*<sup>11</sup> While reciting the poem, therefore, the artist identifies with paper and plays on the double meaning of the word cartridge (in Italian both "a small piece of paper"/"poor quality paper", and cartridge as in "containing a bullet"), to represent a transformation: from the initial identification with the condition of impotence and passivity of paper, defined in turn as "torn", "blotting", "transparent", "with holes", etc., all metaphors indicating the subaltern condition of women, in the epilogue Binga goes on to identify with the violent gesture of shooting, a metaphor for rebellion and social change, in the name of which women, in those years, were struggling. Binga embraced the objectives and the intentions of the feminist rebellion, and, as we have seen, she contributed to the field of aesthetics, probing the limits between verbal language and the body, between representations of masculinity and of femininity: "A work of excavation awaits us" – to quote Binga – "an archaeology necessary to unearth the female potential of language. To work on words, on linguistic signs and their conjugation, on bodies becoming signs to speak in the first person: I believe this is what it means to excavate, this is what the archaeological operation consists of, one capable of bringing to light the ideologies of repression."<sup>12</sup>

- 1 Turner 1986, 81.
- 2 Lorenza Trucchi, for example, wrote that “behind the male name there is a young, smiling, blonde woman, who brings to mind the verses by Ungaretti ‘tonda quel tanto che dà tormento’ (round as the torment she causes), happily married to a well-known art critic: this whimsical, amused camouflage is the basis of a art no less whimsical and amused”. See: Trucchi 1974.
- 3 Binga 1976.
- 4 Lussana 2012.
- 5 Goodman 1960.
- 6 Binga 1978, 7.
- 7 The exhibition was promoted by the gallery Lo spazio, in Viale Rossini 68, directed by Kari Stuen.
- 8 The exhibition, curated by Bruno D’Amore and Alberta De Flora, was the first edition of the Biennial Exhibition of Contemporary Art organised by the Riolo Terme Tourist Board and was held in July 1977.
- 9 Dalla Costa 1972.
- 10 Turner 1986, 76.
- 11 I am graph paper / I am a tissue / I am torn paper / I am blotting paper / I am paper with holes / I am a barter card / I am paper, a cardboard, a card, a cartridge. To be shot. Boom!. Excerpt from the poem *Io sono una carta*. See: Binga 1977.
- 12 Binga 1977 (b).

## Bibliography

- Binga 1976  
Tomaso Binga: Dall’Oggetto all’Immagine alle Lettere Libertarie. Interview by I. Mussa. In: *Capitolium* (January 1976).
- Binga 1977  
Tomaso Binga: ... & non uscire di casa. Macerata 1977.
- Binga 1977 (b)  
Tomaso Binga: Verbo essere. In: *Spazio Arte*. Special issue *Donna & Arte: Un altro problema da consumare?* no. 9 (April-May 1977).
- Binga 1978  
Tomaso Binga: Intervista / Il Lavatoio Contumaciale in piena libertà espressiva. In: *L’Umanità*, 18 (June 1978).
- Binga 2019  
Tomaso Binga: Filmed interview by Raffaella Perna as part of the research project *Vocisullarte*. Per un archivio di storia orale dell’arte contemporanea, Università di Roma La Sapienza, 25 (March 2019).
- Della Costa 1972  
Marianrosa Dalla Costa: *Potere femminile e sovversione sociale*. Padova 1972.
- Goodman 1960  
Paul Goodman: *Growing up Absurd. Problems of Youth in the Organized System*. New York 1960.
- Lussana 2012  
Fiamma Lussana: *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*. Rome 2012.
- Lux/Zeuli 2004  
Simonetta Lux and Maria Francesca Zeuli (ed.): *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*. Rome 2004.
- Massari 1971  
Nino Massari (ed.): *L’oggetto reattivo*. Leaflet for the exhibition *Tomaso Binga*. Caserta: *Studio di arti visive ‘oggetto’*. 19 (December 1971).
- Perna 2020  
Raffaella Perna: *Another Measure: Photography and Feminist Art in Italy*. In: *Photography and Culture* 13:1 (2020), 107-128.
- Trucchi 1974  
Lorenza Trucchi: *Binga*. In: *Momento sera*. 25 (April 1974).
- Turner 1982  
William Turner: *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York 1982.
- Turner 1986  
William Turner: *The Anthropology of performance*. New York 1986.

### **Author:**

Raffaella Perna is Assistant Professor of 19th–21st Art History at the Sapienza University of Rome. She has authored the following books: *Piero Manzoni e Roma* (Piero Manzoni and Rome, 2017), *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta* (Art, Photography and Feminism in Italy in the 1970s, 2013), *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970* (Photographic form. Artistic researches in Italy from 1960 to 1970, 2009). She has curated and co-curated the exhibitions: *Ketty La Rocca. Se io fotovivo* (Camera, Turin 2022), *The Unexpected Subject 1978 Art and Feminism in Italy* (Frigoriferi Milanesi, Milan 2019), *L'altro sguardo. Fotografe italiane 1965–2018* (Triennale, Milan and Palazzo delle Esposizioni, Rome), and *Ketty La Rocca 80*, 17th Biennale Donna, Ferrara (2018).

# An den Rändern des Seins: Das Bewusstwerden der eigenen Vergänglichkeit

Die Begrenztheit unserer Existenz ist eine mehrfache: sie betrifft einerseits unseren Körper und, sofern dessen physische Außengrenzen nicht respektiert werden, infolgedessen auch unser Dasein. Wird dem Körper letale Gewalt zugemutet, so überschreitet der Mensch diese Grenzen seines Seins und fällt der Vergangenheit anheim. Dieser Vorgang scheint ein logischer, doch wird ihn ein Individuum erst begreifen, sofern der finale Akt eintritt oder unmittelbar bevorsteht. Einen derartigen Schwellenzustand am Rande des Seins willentlich herbeizuführen und dennoch unversehrt an Körper und Leib daraus hervorzugehen, gelingt zuweilen den bildenden Künsten.<sup>1</sup>

Von immenser Wichtigkeit für eine solche Erfahrung ist die Existenz des musealen Raumes als Ort der Entgrenzung. Die Institution Museum bereitet den geschützten Nährboden für eine Kunst, die jenseits gängiger Wertesysteme und gesellschaftlichen Vorstellungen von Normen und Moral operiert. Der museale Raum bietet so Platz für das theoretische Konstrukt einer Grenzerfahrung, die im Einzelnen an existentielle Fragen rührt und dabei in den Betrachter:innen zuweilen schmerzhaft Reflexe auslöst. Ein Einverständnis zu diesem Zwiegespräch mit der Kunst setzt deshalb voraus, dass es ohne Schaden zu verursachen stattzufinden verspricht.

Sofern Künstler:innen mit ihren Werken Bilder der Gewalt kreieren, so unterschätzen sie mitnichten die Gewalt, welche die Bilder auf ihre Betrachter:innen auszuüben vermögen. Ganz im Gegenteil setzen sie in die Tat um, was Antonin Artaud bereits im Jahr 1936 zur Grundlage eines Erkenntnisgewinns über unser zeitlich begrenztes Körper-Haben und Leib-Sein empfohlen hat: „Und deshalb schlage ich das Theater der Grausamkeit vor. [...] Und auf der Ebene der Vorführung handelt es sich nicht um jene Grausamkeit, die wir uns gegenseitig antun können, [...] sondern um die sehr viel schrecklichere und notwendigere Grausamkeit, welche die Dinge uns gegenüber üben können. Wir sind nicht frei. Und noch kann uns der Himmel auf den Kopf fallen. Und das Theater ist dazu da, uns zunächst einmal dies beizubringen.“<sup>2</sup>

Der humane Erkenntniswert, den Artaud sich in Folge einer derartigen Einsichtnahme verspricht, lässt sich bis auf die aristotelische Katharsislehre zurückverfolgen<sup>3</sup> und wird aus neurobiologischer Sicht und durch die Aktivierung der Spiegelneurone bestätigt:<sup>4</sup> Das Leiden der Anderen zu betrachten, verspricht nach griechischer Erkenntnis des Altertums befreiende Abre-

aktion, denn die Dramen des Lebens auf der Bühne nachgespielt zu sehen, setzt gemäß des Tätigwerdens unserer Spiegelneurone ein mitfühlendes Nachempfinden in den Zuschauer:innen in Gang.

Was aber, wenn ein solches Schauspiel der Wirklichkeit entspricht? Wenn sich die französische Multimedialkünstlerin ORLAN selbst in den operativ geöffneten Leib blickt und blicken lässt, oder wenn der deutsche Bildhauer und Installationskünstler Gregor Schneider uns mit realen Leichnamen konfrontiert? Die schockhafte Wirkung der hier angedeuteten Bilder überfordert die empathischen Gefühle der Betrachter:innen und es setzt ein schockhafter Affekt ein. Jill Bennett und Gilles Deleuze bezeichnen derartige Bilder als „encountered signs“, welche ein „more effective trigger for profound thought“<sup>5</sup> darstellen. „Profunde Überlegungen“ angesichts von Werken, die ein Wiedererkennen des Selbst im Anderen erwirken können. Den Rezipient:innen diese Schwellenerfahrung zu ermöglichen, heißt, sie in einem kurzen Moment der „Abständigkeit von sich selbst“<sup>6</sup> die eigene Sterblichkeit erkennen zu lassen und zu der Gewissheit zu gelangen: Es sind eben nicht immer nur die anderen, die sterben.

### **D’AILLEURS C’EST TOUJOURS LES AUTRES QUI MEURENT<sup>7</sup>**

Während Leo Tolstoi den in seinem Sterbebett dahinsiechenden Iwan Iljitsch darüber sinnieren lässt, dass der ihm noch aus dem Religionsunterricht erinnerliche Syllogismus, Kain sei ein Mensch, alle Menschen seien sterblich und folglich sei auch Kain sterblich, auf ihn selbst schlichtweg nicht anwendbar sei,<sup>8</sup> können sich die nach dem *Tod des Iwan Iljitsch* Hinterbliebenen nicht einer gewissen Freude erwehren, „weil *jener* gestorben war und nicht *sie*“.<sup>9</sup> Nichts anderes kommt damit zum Ausdruck, als dasjenige, was Marcel Duchamp noch zu Lebzeiten als Inschrift für seinen Grabstein in Auftrag gab: *Es sind im Übrigen immer die anderen, die sterben*. Wenn Damien Hirst gut einhundert Jahre später seinen skandalumwitterten, in Formaldehyd eingelegten Hai präsentiert, so bestätigt dessen Titel die Unfassbarkeit der Endlichkeit der eigenen Existenz: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. Selbst der längst tote Hai erwies sich als ein auf Dauer nicht konservierbarer Leib in Form des Kunstwerkes. Diese heute so oft postulierte Skandalkunst und das damit einhergehende, wiederholt marktschreierisch ausgeführte und als solches rezipierte transgressive Schaffen etwa eines Damien Hirst, unterscheidet sich von einer existentiellen Grenzerfahrung in der Kunst ganz grundsätzlich. Denn nebst des klug formulierten Titels vermag Hirsts Hai jenseits eines ersten Schreckmomentes keinen liminalen Zustand im Betrachter auszulösen.

Dahingegen vergegenwärtigen die im Folgenden vorgestellten Kunstwerke von ORLAN und Gregor Schneider das Unvorstellbare unserer eigenen Zeitlichkeit. Beider Werk verdient nicht das Etikett einer bloßen Skandalkunst, da die Künstler:innen tiefer greifen. Sie ermöglichen eine bewusstsenserweiternde und die Betrachter:innen direkt miteinbeziehende liminale Erfahrung. Hierfür bebildern sie in einer strategischen und wohl überlegten Manier die Grenzen unseres Körpers, konfrontieren uns mit Verfall und dem

Tod und bewirken so ein schockartiges Erlebnis in den Rezipient:innen – und das noch zu ihren Lebzeiten, nicht erst im Falle der unweigerlich einst eintretenden tatsächlichen Grenzerfahrung.

Die fiktionale Ebene, wie sie die Kunst darstellt, lässt *par excellence* ein Durchspielen existentiell bedrohlicher Szenarien des menschlichen Körper-Habens wie Leib-Seins zu, wie sie laut Michel Foucault der Grenzübertretung innewohnen. In seiner Schrift „Zum Begriff der Übertretung“<sup>10</sup> von 1974 beschreibt Foucault das Überschreiten von Grenzen als eine von Gefahren begleitete Erfahrung, da sich in der als Trennungslinie bezeichneten Zone der Exzess und zugleich die Aufrichtigkeit verorten ließen. Und es bedarf eben dieser Aufrichtigkeit, welche von der Grabinschrift des Marcel Duchamp konterkariert zu werden scheint, um eine Bewusstseins-erfahrung zuzulassen: Dasjenige zu bedenken, was uns so unvorstellbar erscheint, unsere eigene Vergänglichkeit, ist neben der kruden Wahrheit des Fakts an sich zugleich *das* Foucaultsche Spiel mit der exzessiven Grenze, an die uns ORLAN und auch Gregor Schneider heranführen.

Diese Grenze wirft zunächst lediglich Licht auf sich selbst,<sup>11</sup> denn wir werden auf ihrer dünnen Trennungslinie diese eine Schwellenphase erleben, die zu kathartischen Erkenntnissen zu führen vermag.

## ORLAN: Das Überschreiten der Körpergrenzen

Eben *weil* eine Grenzüberschreitung alleine auf sich selbst fokussiert sein kann, wird in diesem Beitrag den Arbeiten ORLANs keinerlei motivisch-ästhetisch-ethische Einführung erteilt.<sup>12</sup> Es werden auch keine – wenngleich existenten – kunsthistorischen Schlussfolgerungen gezogen, um das so unnatürliche Zustandekommen ihrer eigenwilligen Optik zu rechtfertigen. Während man in der Kunstgeschichte ganz grundsätzlich dazu neigt, nach der *Bedeutung* von Kunstwerken zu fragen, um sich eine Deutungshoheit aneignen zu können, muss im Falle grenzüberschreitender Kunstwerke einen Schritt weiter gegangen werden mit der Frage: Was *macht* Kunst mit uns? Frei nach Deleuze kann dabei nicht immer der intellektuellen Erfassung von Kunst Vorrang gewährt werden. Er schreibt in *Proust and Signs*: „More important than thought here is, ‘what leads to thought’ [...] impressions which force us to look, encounters which force us to interpret, expressions which force us to think.“<sup>13</sup> Hier dem emotionalen Begreifen von Kunst das Primat zu erteilen, geschieht ganz bewusst, um eine mögliche emphatische hin zu einer affektiven Reaktion zu wandeln, wie es einer Schwellenerfahrung gebührt.

Ausgangspunkt der Überlegungen soll aber das *Wie* dieses Zustandekommens des weit vom griechischen Ideal oder der Kallistik des 18. und 19. Jahrhunderts entfernten makellosen und geschlossenen Körpers sein. Denn ORLAN erlaubt uns einen Blick *in* ihren Körper.

Angelehnt an die Idee des „Theaters der Grausamkeiten“<sup>14</sup>, wie es bereits Antonin Artaud nachvollzogen wissen wollte, um nicht mehr nur den Makrokosmos unseres Daseins, sondern den sich in unseren Körpern befindlichen

individuellen Mikrokosmos zu sichten, rückt ORLAN in den Jahren 1990–1993 das Drama um den Körper in den Mittelpunkt ihres Schaffens und zeigt uns darin das Groteske unseres Körpers. Innerhalb von drei Jahren unterzieht sich die Künstlerin in ihrer *Carnal Art*, der Kunst des Fleisches, wie sie es nennt, operativer Manipulationen: ORLAN lässt sich ihre eigene Haut verpflanzen, Fett absaugen, ihrem Gesicht eine neue Gestalt verleihen. Die chirurgischen Eingriffe dieser Performance-Reihe *La Reincarnation de Sainte ORLAN* bleiben nicht ohne Zeugenschaft: Da ORLAN während der per Satellit live auf TV und in einige Museen übertragenen chirurgischen Eingriffe lediglich durch eine Lokalanästhesie betäubt ist, blicken nicht nur *wir* ihr, sondern auch die Künstlerin *sich selbst* bei vollem Bewusstsein in das Körperinnere. Solange es ihr die operativen Maßnahmen erlauben, liest sie Texte, empfängt und beantwortet Telefonate wie Faxe und sie kommuniziert über Video mit ihren Zuschauern. Der Blick auf das von uns als schmerzhaft und abjekt empfundene Geschehen sowie die Möglichkeit des Blickkontaktes aller Beteiligten untereinander, vollendet die von Erika Fischer-Lichte beschriebene „feedback“-Schleife: die Künstlerin agiert nicht wie in der Body Art üblich selbst-zentriert, sondern macht die Zuschauer:innen zum Mittelpunkt ihres seelischen wie körperlichen Empfindens.<sup>15</sup>

Eugénie Lemoine-Luccioni schreibt: „Une fois pelées, il n’y a plus de corps.“<sup>16</sup> Die von ORLANs Gesicht gelösten Hautlappen gewähren uns Einblicke auf den rohen Menschen darunter. Dieser pathologisierte Blickwinkel auf die vorübergehende Gesichtslosigkeit der Künstlerin, sorgt für eine kurzfristige Duplizität ihrer Person. Die Identitäten verschwimmen. Auch unsere Haut verbirgt dieselben Organe, dasselbe Fleisch, dieselben Funktionen. Wir sind ihr gleich. Die De-Konstruktion des Künstlerinnenkörpers fällt in-eins mit der De-Kontextualisierung der Person ORLANs.

Ebenfalls dem Körper-Kontext entnommen und als Reliquien aufbewahrt werden die Überreste aus den Operationen, wenn ORLANs fleischliche Fragmente in eigens dafür vorgesehenen Schreinen gesammelt und auf den Kunstmarkt gebracht werden. Jedes Reliquiar enthält zehn Gramm von ORLANs Fleisch und trägt die Inschrift: „This is my body... This is my software.“ Die Biowissenschaften heute pflegen Umgang mit eben dieser Software unserer Körper. Das körpereigene Material beginnt austauschbar, manipulierbar zu werden. Auch ORLAN nutzt ihr Fleisch in den Folgejahren für wissenschaftliche Zwecke und zwar aus dem folgenden Grund: “My work and its ideas, incarnated in my flesh, interrogate the status of the body in our society and its evolution in future generations via new technologies and upcoming genetic manipulations. My body has become a site of public debate that poses crucial questions for our time.”<sup>17</sup>

So entsteht 2007 der *Harlequin’s Coat*, für den die Künstlerin ihre eigenen Haut- und Gewebezellen mit jenen anderer menschlicher und animalischer Spender:innen vermischt. Die nach seiner Reise zum Mond multikulturell gescheckte Haut des Harlekins wird bekanntermaßen unter mehreren Schichten der ebenfalls aus bunt aneinandergereihten Rauten gebildeten Mänteln verborgen. Einmal gänzlich entkleidet stellt Harlekin seine Bles-

suren zur Schau, die sich im Verlaufe seines Lebens auf dessen Haut eingeschrieben haben. Das Patchwork dieser multiplen Identitäten, wie es von Michel Serres beschrieben wird,<sup>18</sup> eignet sich die Künstlerin nicht mehr nur in einer fiktionalen Übernahme an, sondern verweist in der Kreation ihres Mantels auf die genetische Historie des Menschen, die nunmehr übertragbar geworden ist und anhand derer sowohl die Soft- als auch die Hardware neuen Gestaltungsmöglichkeiten unterliegen. Das flickenübersäte, buntscheckige Kostüm von ORLANs *Harlequin's Coat* schmücken daher auf Kopfhöhe angebrachte und in rotierenden Petrischalen am Leben gehaltene Zellkulturen.

ORLANs Oeuvre bekräftigt ein Körperdrama, das bereits in Rabelais' Welt Gültigkeit besitzt: der Körper ist nie fertig, er ist ein werdender und wandelbar. Es handelt sich um einen offenen Körper, der sich in seinem Entstehungsprozess Materie einverleibt und sie erneut gebiert, also nach außen tritt. Dieser Veräußerlichung des Körpers wird zu einem haptisch-fassbaren Ereignis, wenn die Künstlerin 2016 während eines *Tangible Striptease en Nanoséquences* dazu einlädt, die aus ihrem Körper gewonnenen Substanzen in Schläuchen durch ihr Publikum zu lenken. Die abgeführten Zellstrukturen werden derzeit als Material für neue Arbeiten im *Institut Pasteur* in Paris aufbewahrt.

ORLANs Körper parodiert die Vergänglichkeit. Nicht umsonst findet sich auf ihrer Homepage seit dem Jahr 2011 eine Petition gegen den Tod, die zum Unterzeichnen aufruft.<sup>19</sup> Freilich ist diese Aufforderung zum Zeitpunkt wenig erfolgversprechend. Und auch die Künstlerin weiß, dass damit der Ausweglosigkeit unserer eigenen Sterblichkeit wenig entgegenzuhalten ist: "[...] [I]ts sometimes not signed, as if the petition would reciprocate, as if it had a power, an effect, as if it had a power that I haven't given to it. It's a playful and poetic petition like flashmobs, a strike that doesn't have a concrete demand, that is not aimed at succeeding."<sup>20</sup>

Der von ORLAN demonstrativ als prozesshaft und grotesk offenbarte Körper ist uns allen zu eigen. Diesen Körper zu haben heißt, Schranken akzeptieren zu müssen, Grenzen, die sich erst existenzgefährdend in Auflösung befinden, wenn wir uns einem letzten, liminalen Stadium nähern. Um diesen unausweichlichen Fakt tolerieren zu helfen, überschreitet ORLAN in ihren als *rite de passage* zelebrierten Übergangsritualen die Ränder des Körpers. Jedoch nicht diejenigen des Seins.

## **Gregor Schneider: Das Überschreiten der Seinsgrenzen**

Nach dieser Bestätigung der eigenen Sterblichkeit wird der/die Leser:in nun auf eine imaginative Exkursion begleitet, die auch diese letzte Schwelle erfahrbar macht. Gregor Schneider wagt damit den Versuch, das Wissen *um* den Tod in ein Bewusstsein *für* diesen münden zu lassen. Sich der zeitlichen wie inhaltlichen Zusammenhänge von Leben und Tod bisweilen zu

versichern, sich der Ränder des Seins zu vergewissern, sich der Grenze des Lebens gedanklich zu nähern, kann auch helfen, die Grenze des Todes zu tolerieren und damit die Würde des Menschen zu respektieren. Schneider führt die Betrachter:innen so nahe wie nur irgend möglich an diese Schwelle heran. Zu diesem Zweck baut der Künstler Räume, rekonstruiert ganze Häuser, die es zu ergründen gilt. Entweder in Begleitung des Künstlers oder gänzlich auf sich allein gestellt. So wie in Rom im Jahr 2010.

Diese folgenden Zeilen wollen die Leser:innen nun durch den *Töten Raum, Rom 2010* begleiten, wie er in der Fondazione VOLUME! vom Künstler vorübergehend eingerichtet worden war.<sup>21</sup> Um sich diese Installation zu erarbeiten, betritt man über die kleine kopfsteingepflasterte Gasse, Via di S. Francesco di Sales Nummer 86/88, die Ausstellungsräume. Hinter einer breiten Glastüre findet sich ein erster, äußerst frugal eingerichteter Raum. Darin steht eine hüfthohe, mit braunem Leder bezogene Holzpritsche. Die Atmosphäre wird von einer fluoreszierenden Leuchtstoffröhre weiter heruntergekühlt. Nach einer knappen Rechtsdrehung erkennt man hinter sich am Boden einen weiß vergitterten Lüftungsschacht. Das Gitter lässt sich öffnen und bildet den Eingang in den weißen Tunnel. Um hineinzugelangen, muss man sich auf die Knie begeben. Der Tunnel misst neunzig mal neunzig Zentimeter im Quadrat, genug, um hineinzuschlüpfen. Nach zehn Metern, auf denen man vorankriecht, ist eine Abbiegung zu erkennen. Insgesamt ändert der Tunnel auf weiteren circa zehn Metern dreimal scharf die Richtung. Das Ende des Tunnels bildet ein zweiter, horizontal vergitterter Auslass. Auch dieses Gitter lässt sich öffnen und führt in einen weiß getünchten, kapellenartigen Raum. Dort kann man sich wieder aufrecht bewegen und überblickt einen großen Raum von zweieinhalb Metern in der Breite und sieben Metern in der Länge. Am unmittelbaren Standpunkt wird die Umgebung von künstlichem Licht erhellt. Ein Oberlicht im hinteren Teil des Raumes lässt unter sich einen mächtigen Metallcontainer erglänzen. Noch stehen die Betrachter:innen diesem von Weitem gegenüber und sehen zur Rechten neben sich ein Podest, auf dem Gregor Schneider seine Plastik *Bauch* platziert, die das Körperfragment einer schwangeren Frau zeigt. Dem hüfthohen Sockel gegenüber hängt an der Wand zur Linken Malewitsch' *Schwarzes Quadrat auf schwarzem Grund*. Es ist nicht das Original aus dem Jahr 1915, sondern eine von Schneider angefertigte Kopie von 2001. Er nennt es *Das schwarze Fenster* und verweist damit ganz bewusst auf das suprematistische Ideengut des russischen Wegbereiters hin zu einer besseren, uns noch bevorstehenden Welt. Am Ende des kapellenähnlichen Raumes befindet sich der Tank. Es handelt sich um einen luftdichten Container, wie er den Transhumanisten als Aufbewahrungsort bis zu deren Wiederbelebung dient. Schenkt man dem Kryonik-Institut Glauben, sind wir in einer nahen Zukunft nicht mehr dem Tode geweiht, sondern werden ewig leben.<sup>22</sup> Bis es soweit ist, lassen sich Transhumanisten nach dem Tod „vom Leben suspendieren“. Ihr Leichnam wird in Flüssigstickstoff auf -196°C heruntergekühlt und in einem Kryonik-Tank aufbewahrt, wie er auch von Gregor Schneider für seine Installationen das ein oder andere Mal genutzt wird. Es ist das Ansinnen der Transhuma-

nisten, so lange eingefroren zu bleiben, bis es der Medizin gelingt, sie wiederzuerwecken und es eine Möglichkeit der Heilung ihrer jeweiligen Todesursache gibt. Rechts neben dem Tank ist knapp über dem Fußboden eine Öffnung erkennbar: Es ist der Eingang zum schwarzen Tunnel. Wieder muss man sich auf die Knie begeben. Wieder kriecht man vorwärts in eine immer gründlicher werdende Dunkelheit. Das komplett mit schwarzer Farbe ausgemalte Innere des schwarzen Tunnels schluckt jegliches Licht. Auch dieser Tunnel misst quadratische neunzig mal neunzig Zentimeter und dennoch fühlt man sich ob der Dunkelheit beengter als in seinem weißen Vorgänger. Ein klaustrophobisches Gefühl mag die Besucher:innen überkommen. Und Existenzangst. Schließlich kriecht man auf einen schwach beleuchteten gläsernen Schneewittchensarg zu, in dem ein Leichnam liegt. Gregor Schneider nutzt in seiner Installation einen für medizinische Zwecke präparierten toten Körper aus einem forensischen Institut. Der Tunnel macht am Sarg eine Biegung nach links und lenkt die Kriechenden dicht am Toten vorbei. Es ist sehr deutlich, dass der Verfall des Leichnams bereits weit fortgeschritten ist. Anblick und Geruch vermischen sich zum „optisch-taktil-olfaktorisch Ekelhaft-Grauslichen“.<sup>23</sup>

Unsere Sinne machen uns begreiflich, was wir selbst sind und was wir einst sein werden: ungeordnete und keinesfalls geruchsfreie Materie. Der Ekel wird zum Grauen. Ekel hat die Funktion, unserem Körper Warnsignale zukommen zu lassen. Das passiert auch jetzt. Es setzen Abwehrreaktionen ein: Wir müssen hier raus. Da der schwarze Tunnel weitergeht, treten wir die Flucht nach vorne an. Der Schacht zweigt nach rechts ab. Erneut umgibt die Besucher:innen komplette Finsternis, die – man arbeitet sich langsam vorwärts – noch zehn Meter reicht. Und plötzlich geht es nicht mehr weiter. Das Ende des Tunnels ist erreicht. Es dauert eine kleine Weile, bis man sich dieser Tatsache bewusst wird; tastend realisiert man, dass der Tunnel in einer Sackgasse endet. Das *Schwarze Quadrat* hat für die hier Sitzenden eine räumliche Dimension angenommen. Und es dämmert uns: Um nach draußen zu gelangen, muss man den hinter sich geglaubten Weg noch einmal zurücklegen.<sup>24</sup>

## Am Limit: Sterben 2.0

Gregor Schneider ermöglicht so den Besucher:innen seiner Räume eine leibhaftige Schwellenerfahrung. Obwohl diese Begegnung mit dem Tod nicht das eigene Sein zu gefährden vermag, so wird doch die „ästhetische Erfahrung [...] hier als Krisenerfahrung erlebt, die mit ruhigem, abwägendem Nachdenken, mit reiner Kontemplation nicht zu bewältigen ist.“<sup>25</sup> Das aus zweiter Hand Erlebte macht die in der Finsternis sitzende Person zum Spielball einer passiv zu ertragenden Selbsterkenntnis des eigenen Leibes im Anderen. Das empfundene empathische Mitfühlen, welches wir anderen entgegenbringen, wenn diese leiden, wechselt über in ein affektbesetztes Erleben: „The effect, in that instance, is achieved through promoting the shock of

recognition, so that one feels not simply a disinterested kind of pity-at-a-distance, but rather a jolting realization of one's own connection to a death. This is, in essence, a nonvolitional identification that may engender, but is not prompted by empathy."<sup>26</sup>

Da der Jetzt-Zustand unseres Daseins unweigerlich in einen zukünftigen übergehen wird, an dem wir die Ränder unseres Körpers und Seins überschreiten und wir aus einem *So-ist-es* zu einem *So-wird-es-sein* gelangen, unterbreitet Gregor Schneider im Jahr 2008 ein Angebot: Er baut einen *Sterberaum*. Dabei handelt es sich um die Nachbildung eines Raumes aus dem Villenensemble des heutigen Museum *Haus Lange* von Mies van der Rohe in Krefeld (1927/28). Aus Schneiders Sicht besitzt der von ihm reproduzierte Ort einen ästhetischen, empfindsamen und freien Ausdruck,<sup>27</sup> wie er auch einem humanen Sterbevorgang zu eigen sein sollte. So stellt der Künstler im Falle unseres Ablebens diesen *Sterberaum* zur Verfügung, der es ermöglichen soll, wenn schon nicht unbeschadet, so doch umgeben von Familie und Freunden aus dem Leben zu scheiden. Wohl behütet, würdevoll und nicht alleine.

Der Syllogismus, es gibt einen *Sterberaum*, weil Menschen selbstbestimmt und in einer dafür sorgsam gestalteten Umgebung sterben können sollen, auch ich bin ein Mensch und werde einst selbstbestimmt und menschenwürdig sterben wollen, kann mit Gregor Schneiders Ideal-Raum eingelöst werden.

Der auf den ersten Blick pietätlos erscheinende Vorschlag, das Sterben in die Öffentlichkeit zu tragen, ist das exakte Gegenteil einer zu voyeuristisch motivierter Schaulust auffordernden Darbietung. Vielmehr wird der *Sterberaum* als ein Bauwerk offeriert, das zwar einem tragischen Zweck dient, jedoch dem Sterbenden in gleichen Maßen die Aufmerksamkeit und den Schutz bietet, die dieser einmalige Umstand des individuellen Vergehens einfordert. Gregor Schneider möchte der argwöhnischen Verdrängung des Todes in unserer Gesellschaft entgegentreten und dem Geschehnis eine begreifliche, aber auch versöhnliche Form verleihen. Das *Wie* und *Wann* unseres Sterbens sind in der Tat von uns kaum erahnbare Größen; zumindest aber dem *Wo* sollte im besten Fall ein selbsterwählter Charakter zu eigen sein. Gelänge dies anhand des *Sterberaums* – und sei es auch nur als gedankliches Konstrukt –, so hätte dieser seinen Zweck bereits erfüllt, denn: Wäre es nicht wunderbar, „wenn jeder sich seinen eigenen Raum bauen, also bestimmen könnte, wo er stirbt.“<sup>28</sup>

Die in diesem Beitrag erörterten ästhetischen Erfahrungen führen die Betrachter:innen gedanklich sowie durch Anschauung und eigenes Erleben nahe an den Rand unserer körperlichen wie leiblichen Existenz. Sie weisen damit den Charakter einer zeitgenössischen Katharsis auf, der nach einer schreckhaft-affektbesetzten Phase auch positive, da reinigende Erkenntnisse innewohnen. So scheint es allemal gewinnbringender, etwas, das sich jeglicher Belehrung und allen Verbesserungsversuchen widersetzt, zumindest zu verstehen, sofern es sich nicht in Wohlgefallen auflösen lässt. Ein Ver-

ständnis für unser lediglich punktueller Dasein im Weltenverlauf zu erwirken, Akzeptanz, aber vor allem auch Toleranz dafür zu entwickeln, dass wir einen Körper haben und Leib sind, ist das Anliegen dieser Künstler, die sich den Rändern des Seins nähern, um sie vorübergehend aufzulösen.

- 1 Dieser Beitrag entstand in Anlehnung an eine umfassende Studie zur Thematik: Oettl 2019.
- 2 Antonin Artaud, „2. Brief an Jean Paulhan, 6.1.1936“, in: Artaud 1969, S. 79–88, hier S. 84f.
- 3 Siehe Aristoteles 1994, S. 11 und S. 19.
- 4 Die Entdeckung der Spiegelneurone um das Jahr 1900 lieferte den neurologischen Beweis für das allen Künsten bereits seit Jahrhunderten dienende Konzept eines mitfühlenden Zuschauers; siehe Rizzolatti/Sinigaglia 2008, S. 15 und S. 189f.
- 5 Bennett 2005, S. 7.
- 6 Fischer-Lichte 2004, S. 129.
- 7 „Es sind im Übrigen immer die anderen, die sterben“; Inschrift auf dem Grabstein von Marcel Duchamp (1887–1968), Cimetière Monumental de Rouen.
- 8 Tolstoi 2008, S. 66.
- 9 Ebda., S. 7 [Kursivierung durch Tolstoi].
- 10 Foucault 1974.
- 11 Ebda., S. 74.
- 12 ORLANs Arbeiten, auch die hier zur Debatte stehenden Performances der chirurgischen Eingriffe, sind als Videos dokumentiert und auf der Homepage der Künstlerin einzusehen: <http://www.orlan.eu/> (zuletzt aufgerufen am 24.9.2020)
- 13 Deleuze 1964, S. 161.
- 14 Antonin Artaud, „Das Theater der Grausamkeit (Zweites Manifest)“, in: Artaud 1969, S. 131–137, hier S. 132.
- 15 Fischer-Lichte 2004, S. 267, siehe auch S. 268.
- 16 Lemoine-Luccioni 1984, S. 98.
- 17 ORLAN 1998, S. 319.
- 18 Serres 2015, S. 6–11.
- 19 Dem Aufruf der Künstlerin, die *Petition Against Death / Petition Contre la Mort* zu unterstützen, kann nachgekommen werden unter: <https://www.orlan.eu/petition/> (zuletzt aufgerufen am 24.9.2020).
- 20 ORLAN 2010, S. 40.
- 21 Das Werk von Gregor Schneider kann auf der Webseite des Künstlers eingesehen sowie einige der Rauminstallationen virtuell begangen werden: <https://www.gregor-schneider.de> (zuletzt aufgerufen am 24.9.2020).
- 22 Siehe <https://cryonics.org> (zuletzt aufgerufen am 24.9.2020); siehe auch Krüger 2007, S. 211–228.
- 23 Kolnai 1974, S. 140f.
- 24 Die Informationen zu *Töter Raum, Rom 2010* entstammen den Gesprächen der Autorin mit den Kurator:innen der Ausstellung, Danilo Eccher und Claudia Gioia; eine Fotostrecke findet sich in Ausst.-Kat. Rom 2010, sowie auf der Homepage des Künstlers: <http://www.gregorschneider.de> (zuletzt aufgerufen am 24.09.2020).
- 25 Fischer-Lichte 2004, S. 274f.
- 26 Bennett 2005, S. 82.
- 27 Gregor Schneider in: Jocks 2008, S. 240.
- 28 Ebda., S. 241.

## Literaturverzeichnis:

Aristoteles 1994

Aristoteles: Poetik. Griechisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Bibliografisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1994.

Artaud 1969

Antonin Artaud: Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin (Paris 1964). Frankfurt am Main 1969.

Ausst.-Kat. Rom 2010

Gregor Schneider. Toter Raum, Rom 2010. Hrsg. von Danilo Eccher mit Claudia Gioia, Ausst.-Kat. Rom, Fondazione Volume!, 28.4.–30.06.2010. Rom 2010.

Bennett 2005

Jill Bennett: Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art. Stanford 2005.

Deleuze 1964

Gilles Deleuze: Proust and Signs. New York 1964.

Fischer-Lichte 2004

Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004.

Foucault 1974

Michel Foucault: Zum Begriff der Übertretung. In: Michel Foucault: Schriften zur Literatur. München 1974, S. 69–89.

Jocks 2008

Heinz-Norbert Jocks: Das Sterben als Kunstwerk? Ein Gespräch mit Gregor Schneider von Heinz-Norbert Jocks. In: Kunstforum International. Deisenhofen 192 (2008), S. 239–245.

Kolnai 1974

Aurel Kolnai: Der Ekel. In: Moritz Geiger (Hrsg.): Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses (1929), 2. Aufl. Tübingen 1974, S. 119–173.

Krüger 2007

Oliver Krüger: Die Aufhebung des Todes. Die Utopie der Kryonik im Kontext der US-amerikanischen Bestattungskultur. In: Thomas Macho und Kristin Marek (Hrsg.): Die Neue Sichtbarkeit des Todes. München 2007, S. 211–228.

Lemoine-Luccioni 1984

Eugénie Lemoine-Luccioni: La robe. Essai psychoanalytique sur le vêtement. Paris 1984.

Oetl 2019

Barbara Oetl: Existentielle Grenzerfahrungen. Tabubruch als Strategie in der zeitgenössischen Kunst. Bielefeld 2019.

ORLAN 1998

ORLAN: Intervention (1995). In: Peggy Phelan und Jill Lane (Hrsg.): The Ends of Performance, New York 1998, S. 315–327.

ORLAN 2010

ORLAN: This is my body ... This is my software. In: Simon Donger/Simon Shepard/ORLAN (Hrsg.): ORLAN. A Hybrid Body of Artworks. New York 2010, S. 35–47.

Rizzolatti/Sinigaglia 2008

Giacomo Rizzolatti/Corrado Sinigaglia: Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls. Frankfurt am Main 2008.

Serres 2015

Michel Serres: Troubadour des Wissens. Versuch über das Lernen (1991). Zürich 2015.

Tolstoi 2008

Leo Tolstoi: Der Tod des Iwan Iljitsch (1886). Köln 2008 (Große Klassiker zum kleinen Preis, Band 66).

—

## Websites

<https://cryonics.org>

<http://www.orlan.eu>

<https://www.gregor-schneider.de>

**Autorin:**

Barbara Oetl studierte Kunstgeschichte, amerikanische und italienische Linguistik und Literatur sowie Kunst an der Universität Regensburg, an der University of Urbana-Champaign, Illinois, USA, und an der University of Jyväskylä, Finnland. Sie publizierte Bücher zu *Richard Serra*, der Farbe *Weiß in der Kunst des 20. Jahrhunderts* und *Existentielle Grenzerfahrungen – Tabubruch als Strategie in der zeitgenössischen Kunst*. Barbara Oetl lehrt, forscht und publiziert über die Geschichte der Fotografie, Kunst und Gender, Body Art, Materialerweiterungen in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, Land Art, Kunst im öffentlichen Raum, Transgressionen in der Kunst, Ästhetik und Kunst-Ethik, neue Medien und digitale Kunst, Human-Animal Studies, BioArt, Robotic Art und Space Art. Barbara Oetl ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Fakultät der Kulturwissenschaften am *Cologne Institute of Conservation Sciences (CICS)* und lehrt an der TH Köln, an der Kunstakademie Düsseldorf und an der Universität Regensburg.

# Limitierungen des Liminalen – eine Distanznahme aus kunstwissenschaftlicher Warte

Einmal an Kunst herangetragen, entfalten manche Aspekte oder Paradigmen suggestive Kraft. Als man beispielsweise begann, Kunst unter der Hinsicht von ‘Inszenierung’ zu fassen und diesem Thema Kongresse, Forschungsstellen und Publikationen widmete, schien es in der Kunst bald nichts mehr ohne Inszenierung zu geben. Dass dabei oftmals nur metaphorisch von Inszenierung die Rede war, ließ die Luft keineswegs aus dem Sack. Denn auch die Theatermetapher blickte auf eine intrikate Tradition zurück. Die Warnung Erving Goffmans,<sup>1</sup> wer ein theatermetaphorisches Gerüst hochgezogen habe, um damit etwas außerhalb des Theaters zu erklären, der müsse, als bald sein Werk getan sei, das Gerüst wieder abbauen, hat man in den Wind geschlagen.

Nun befürchte ich, bei der Liminalität gehe es nicht anders. Irgendetwas an Kunst befindet sich immer dies- oder jenseits einer Schwelle, oder um nun im Sinne Turners die *zeitliche* Dimension aufzugreifen, in einer durch Unbestimmtheit gekennzeichneten Phase zwischen einem Vor- und Nachher. Wenn sich die Kunstwissenschaft überdies die Freiheit herausnimmt, das Ganze in die *räumliche* Dimension zu wenden, wird ein jedes Portal zum Anwärter aufs Liminale. In Bildern Caspar David Friedrichs, wo Tore oder mitunter auch nur Gartentörchen recht sinnfällig Sphären scheiden respektive beider Übergang bezeigen können, firmieren sie dann als Schwellensituation, obgleich man verzerrungsfreier und Jahrzehnte früher schon ohne eine solche Theoretisierung – vielleicht sollte man bloß sagen: Analogie – angekommen war. Oder nehmen wir Treppenhäuser und Korridore in Museen: Auch sie treten neuerdings als „Schwellen und Zwischenräume“ in den Blick, „weil sie Übergänge inszenieren, Übertritte initiieren“<sup>2</sup>, als wäre man sich nicht je schon der Möglichkeiten bewusst gewesen, Kunstwerke programmatischen Gehalts an prominenten Punkten oder auch solchen der unumgänglichen Passage im Museum zu platzieren.

Man kann sich bei der Liminalität, was das Verflüchtigen ihres triftigen Bezuges zur Kunst betrifft, an Karl Kraus’ Sentenz: „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“<sup>3</sup> erinnern fühlen, so wenn das entsprechende Themenheft einer kunsthistorischen Fachzeitschrift<sup>4</sup> zunächst der in dieser Sache alles andere als neutralen Theaterwissenschaft das Feld überlässt – dazu später mehr –, gefolgt von einer Studie zur frühneuzeit-

lichen Liturgie, die erst in der Schlusskurve zur Referenz auf Turner, bzw. eher nur zur Reverenz an Turner schreitet, indem den behandelten Lichterprozessionen attestiert wird, einen „multisensorischen Schwellen- und Transformationsvollzug“<sup>5</sup> geboten zu haben. Obacht ist auch im nächsten Beitrag angebracht, wenn Liminalität an Raffaels „Transfiguration Christi“<sup>6</sup> herangetragen wird. Denn dass dieses Bild eine Schwellsituation zum *Thema* hat, beweist ja keineswegs, dass damit auch schon diese Tafel, d. h. Raffaels *Malerei selbst* liminal wäre – andernfalls wir ja Bilder, die Feuer darstellen, als brennend bezeichnen müssten! Der prinzipiell löbliche Versuch wiederum, über das Unbefriedigende solch müßiger, da nur thematisch importierter Bezüge hinauszugehen, kann dann nicht anders als in Rückprojektion entsprechender Sujets auf die Malerei selbst verfahren. Das heißt, der *dargestellte Schwellenübertritt* soll – so die erhoffte Lösung – mit dem *Bild als Schwellenübertritt* korrespondieren, ja koinzidieren. Unschwer zu erraten, dass man sich damit am Rande jener Bildmetaphysik bewegt, wie sie Horst Bredekamp<sup>7</sup> mit seinem Ansatz, Bilder als Akteure zu begreifen, mindestens befeuert hat. Wo eine solche Koinzidenz indes doch einmal vorläge – etwa indem das händische Aufklappen eines Polyptychons einer im Bild dargestellten Auffaltung entspräche –, müsste es sich um eine kuriose Ausnahme handeln. Denn alsbald man der Malerei, seit langem bei Gottfried Boehm oder neuerdings bei Klaus Krüger,<sup>8</sup> am höchsten anrechnet, wenn sie das, was sie *zeigt*, gleichsam selbst *ist*, wird man gerade jene Entkopplung beider Optionen, welche die ungeheure Vielseitigkeit und Zeigemöglichkeiten des Tableaus erst nachkultisch ausgemacht, ja entfesselt hatte, wieder verschließen und ins Quasimagische zurückbrechen.

Man darf sich also fragen, ob die Übertragung eines am Musterbeispiel ehemals primitiv genannter Völker und deren Krisen- respektive Übergangsbewältigung gewonnenen Prinzips auf zunächst einmal statische (und nur übertragenen Sinnes transitorische) Gegebenheiten der Bildenden Kunst oder der Architektur nicht einer Verfälschung, wenigstens Übertreibung Vorschub leistet: nämlich im Sinne eines diesen Artefakten beigelegten Erregungspotentials. Das derzeitige Entflammtsein für das Unbestimmte eines Dazwischen hat, so scheint mir, überhaupt etwas Denkkexpressionistisches. Darin trifft es sich mit dem frühen Selbstverständnis der modernen Kunst, seinerzeit antibürgerlich wie antiklassisch sich gebärdend, spricht es ihr aus der blutenden Seele. Hier anzuknüpfen, hieße freilich, das derzeitige Interesse an Liminalität selbst zu historisieren – den Anspruch einer neutralen kunstwissenschaftlichen Analysekatégorie damit aber auch zurückzustellen.

\*

Könnte man nun, wenn schon nicht die Werke, so doch wenigstens den modernen Künstler in liminaler bzw. liminoider Position begreifen? Immerhin hatte Turner ja nicht Dinge oder Repräsentationen, sondern Krisensubjekte im Sinn. Dazu ist es hilfreich, sich klarzumachen, dass Turner das Liminale auf zweierlei Art denkt:<sup>9</sup>

Nach einem ersten und allgemeinen Verständnis (dem auch die kunstwissenschaftlichen Adaptionen verpflichtet sind) liegen die von van Gennep übernommenen *Übergangsriten* zugrunde. Turner kann hier verständlich machen sowohl, wie Veränderung rituell abgebildet und damit, insbesondere bei unvermeidlicher Veränderung, bewältigt werden kann, als auch, wie sich eine Gesellschaft, ihre Struktur, dennoch erhalten kann, wenigstens im Großen und Ganzen.

Zweitens tendiert Turner zu einer *polaren* Auffassung. Auf der einen Seite stünde „Gesellschaft als strukturiertes, differenziertes und oft hierarchisch gegliedertes System politischer rechtlicher und wirtschaftlicher Positionen mit vielen Arten der Bewertung“<sup>10</sup>. Wir ergänzen noch die dieser Seite von Turner selbst zugeordneten, bei ihm in Gegensatzpaaren aufgeführten Charakteristika: „Heterogenität, Ungleichheit, Bezeichnungssysteme, Besitz, Kleidungs- und Rangunterschiede, Selbstsucht, Säkularität, technisches Wissen, Klugheit, Komplexität“<sup>11</sup>. Auf der anderen Seite wäre „Gesellschaft als unstrukturierte oder rudimentär strukturierte und relativ undifferenzierte Gemeinschaft, *comitatus*, oder auch als Gemeinschaft Gleicher [...]“<sup>12</sup>. Die hier zugehörigen Einträge in Auswahl wären: „Übergang, Totalität, *Communitas*, Besitzlosigkeit, Nacktheit, Enthaltensamkeit, Selbstlosigkeit, Schweigen, Bezug auf mystische Kräfte, Dummheit, Simplizität.“<sup>13</sup>

Turner selbst sieht statt sich verfestigender Polarität allerdings eher einen unaufhörlichen dialektischen Prozess, demzufolge „die Unmittelbarkeit der *Communitas* dem Strukturzustand weicht, während in den Übergangsriten die Menschen, von der Struktur befreit, *Communitas* erfahren, nur um, durch diese Erfahrung revitalisiert, zur Struktur zurückzukehren“.<sup>14</sup> Wenden wir uns wieder dem modernen Künstler zu, so ist klar, dass er schwerlich zur „Struktur“ bzw. zum „Statussystem“ im Sinne Turners neigt. Eher würde er auf die andere Seite, die der „*Communitas*“ gehören – dorthin also, wo wir auch den mittelalterlichen Handwerker als Vorform des neuzeitlichen Künstlers, sodann die Romantiker zuzuordnen hätten – hier besonders jene Nazarener, die ja glaubten, in klösterlichem Habitus an Ruhmeszeiten der Kunst anschließen zu können.<sup>15</sup> Natürlich gilt das nur ungefähr, denn die Moderne brachte auch konstruktivistische, neoklassische und, was die Mentalität ihrer Vertreter betrifft, auch agonale Ansätze hervor. Geht man indessen von dem für die Moderne kennzeichnenden Erlebnis des Unverstandenseins und Randseitertums aus, von den teils esoterischen Beimischungen, so scheinen Turners Bestimmungen sich wieder anzubieten. Das Selbstverständnis der ‘Brücke’-Künstler gäbe ein Beispiel. Andererseits steuert man damit auch in kunstsoziologischen Kitsch. Denn eine Fassung des modernen Künstlers am Leitbild seiner Nichtzugehörigkeit zum Establishment, seiner brüderlichen Haltung gegenüber Gleichgesinnten, seiner Wendung gegen Ausdifferenzierungen und Aporien des Durchrationalisierten, seiner mystischen gegenüber einer sonst sich durchsetzenden

weltlichen Einstellung – all das erinnert uns an überholte Konzeptionen des Künstlers als eines Randseiters der Gesellschaft, als eines Verkannten und allein seiner Kunst (sich) Opfern, als eines unerschrocken das Unbekannte Aufsuchenden. Konzeptionen also, wie sie in der Mitte des 20. Jahrhunderts zur Verteidigung des modernen Künstlers Konjunktur hatten<sup>16</sup> – damals gedeckt durch den guten Willen, den Ungeist des zurückliegenden Nationalsozialismus zu konterkarieren, aber naiv in der unkritischen Fortschreibung jener romantischen Topoi vom Künstler, die eine kritische Kunstwissenschaft in späteren Jahren zu hinterfragen sich anschickte. Das Konzept des modernen Künstlers als liminale Figur käme also im Grunde nur einer Fortschreibung gewisser Klischees vom Künstler als Sonderling gleich.

\*

Wenn es ein Feld gibt, das unangefochten mit Liminalität zu assoziieren man sich angewöhnt hat, ist es Performance Art – wiederum etwas voreilig, wie ich finde. Doch der Reihe nach:

Die Herausbildung von Performance Art geschah in programmatischer Absetzung sowohl vom etablierten Theater als auch von einer vermeintlichen Objektfixierung des Kunstbetriebs. Man zielte, kurz gesagt, gegen den Schein, gegen Repräsentation, gegen das Werk. Und mit Blick auf den mitunter krude repetitiven Elementarismus mancher *Darbieter* (die in Betonung wirklichen Vollzugs eben nicht *Darsteller* zu sein trachteten) bewundert man die Klarsicht einer zeitgenössischen, bezeichnenderweise eher aus dem Bereich der Literatur stammenden Kritikerin, die schon 1970 feststellte: „Die Vernichtung der *Form* als Verständigungsmittel bringt die Wiedereinführung des *Rituellen* mit sich.“<sup>17</sup> Die Rehabilitation des Rituals hat denn auch Anhänger gefunden, als man postmodern begann, ältere Ableitungen des Rituals aus nichtrituellen Zwecken, also beispielsweise als Versuch einer Bewirkung von etwas in magischer Praxis,<sup>18</sup> zurückzudrängen zugunsten einer Betonung performativer Anteile, also des Rituals als Aufführung. Zudem begriff man die Eigenschaften von Ritualen als von diesen selbst ablösbar, so dass sie als bloße ‘Ritualisierung’ bzw. ‘Ritualität’ nun recht Vieles auszeichneten: die Liturgie wie das Fußballspiel, die Krönungszeremonie wie die politische Routine. Und die Gründungsphase von Performance Art in den 1970er Jahren fiel nicht zufällig auch in den Zeitraum, als die Ethnologie beinahe zu einer Leitwissenschaft aufstieg und Victor Turner sowie der ihm befreundete Theatertheoretiker wie -macher Richard Schechner nach produktiven Synthesen von Ethnologie und Theater suchten. Ein Legitimationsverlust ‘zivilisierter’, technischer oder in den Künsten eben formbasierter Einsätze hatte damals in Kunst, Theater und Kultur um sich gegriffen. Dieser Legitimationsverlust fand in Performance Art, hier nun in stark nach außen gekehrtem Ritualismus, sein Widerlager. Rückblickend hat der Hamburger Performer und Performance-Forscher Johannes Lothar Schröder eine Lanze dafür gebrochen, sogar für das Schamanistische entsprechender Perfor-

mances. Auch ihm war bewusst, worauf schon seine prominenten Vorgänger<sup>19</sup> hingewiesen hatten: dass den künstlerischen Akteuren westlich moderner Gesellschaften zwar die „soziale[...] Akzeptanz“<sup>20</sup> fehle, im „Rückgriff auf Archaismen“ jedoch „die Widerstandsfähigkeit einer Avantgardekunst gegen ihre Absorption durch die institutionalisierten Kunstauffassungen erhöht, ja überhaupt erst gewährleistet“<sup>21</sup> worden sei. Die Aufgabe des heutigen Künstlers, so Schröder, sei es, sich als „Wanderer zwischen Wildnis und Zivilisation“<sup>22</sup> zu bewähren, also jenen „Blick in die Welt der Seele“<sup>23</sup> zu werfen, der in Stammesgesellschaften zum Amt des Schamanen gehört. Ob die Kunst allen Ernstes mit dieser Aufgabe betraut werden sollte, sei dahingestellt. Ein berüchtigtes Exempel bleibt Joseph Beuys, der seine Kriegserlebnisse bekanntlich so auslegte, als sei er als ein per Krise Gewandelter daraus hervorgegangen, und der in manchen seiner Aktionen dann weniger als Initiand, denn eher als Eingeweihter auftrat.<sup>24</sup>

Nicht ohne Erwähnung darf der zur Jahrtausendwende in Mode gekommene ‘performative turn’ bleiben. Beseelt von dem Anliegen, eine performative Kultur auszurufen und als deren Kern eine „Ästhetik des Performativen“<sup>25</sup> zu begründen, hat Erika Fischer-Lichte sich auch auf Turners Ideen berufen. Dabei galt es zunächst das autoritative Moment, welches Ritualen primitiver Gesellschaften ja eignet, abzustreifen, indem *Communitas* als der Zwischenzustand gesteigerten Gemeinschaftsgefühls nicht bloß als Öffnung nach und vor einer Schließung, sondern als ereignishaft und transformativ in jeder Richtung firmieren sollte.<sup>26</sup> Ästhetische Erfahrung sollte Schwellenerfahrung schon dadurch sein, dass Grenzen von Kunst und Leben überschritten wurden: etwa in Selbstverletzungsperformances, von denen es hieß, sie „stürzten den Zuschauer in eine Krise, zu deren Bewältigung er nicht auf allgemein anerkannte Verhaltensmuster zurückgreifen konnte“.<sup>27</sup> Wie man bemerkt, wird hier weniger der Künstler, sondern werden vielmehr die Zuschauer zu Subjekten einer Schwellensituation komplimentiert. Da sie indes weder verwandelt noch gar, wie bei ehernen Ritualen erwartbar, in einen neuen gesellschaftlichen Zustand entlassen werden, sie also keine Positionsänderung durchlaufen, fragt man sich, was nach so viel Abzug von der Liminalität noch bleibt außer dem Etikett. Stattdessen *Ambivalenz* zu attestieren, wäre wohl bescheidener und zutreffender. Denn die involvierten Pole (Kunst und Leben bzw. Gespieltes und Geschehendes) liegen ja, bei aller in Performances möglichen Drastik, dennoch *beide* innerhalb des konsequenzverminderten<sup>28</sup> Rahmens des Kunstbetriebs. Mehr noch gilt dies für die näher am Theater als an der Performance Art liegenden Unternehmungen Christoph Schlingensiefels. Wenn Fischer-Lichte ganz im Geiste Turners schreibt, der Zuschauer werde dort „in einen Zustand tiefster Verunsicherung gestoßen“ und müsse „selbst sehen, wie er ihn überwindet“,<sup>29</sup> so trifft das ganz sicherlich nicht für den weitaus überwiegenden Teil des städtisch gewieften Publikums zu, sondern nur für Naivlinge, deren vorhersehbares Unterlaufen ästhetischer Rezeption wiederum jenen intellektuellen Gefolgsleuten zuspießt, die Schlingensiefel *et alteri* echten politischen Aktivismus bzw. prakti-

zierten Widerstand attestieren wollen.<sup>30</sup> Überhaupt tendiert Fischer-Lichte dazu, die Zuschauer als ein *Medium* zu begreifen, in dem sich Schwellenerfahrungen unablässig aufbauen, einander ablösen usw. Angemessener wären Zuschauer aber als reflektierte und genussvolle *Beobachter* solch vorgeführter Übergänge zu beschreiben. Das gilt auch und gerade für jene berühmte Aktion „Imponderabilia“, bei der Marina Avramovic und ihr damaliger Lebens- wie Performancepartner Ulay, nackt in einer Tür Spalier stehend, die Anwesenden nötigten, sich in Passage dieses Durchgangs entweder der Frau oder dem Mann zuzuwenden. Dass Fischer-Lichte ausgerechnet diese doppelt buchstäbliche Schwellenüberschreitung – erstens das Nadelöhr der Tür, zweitens die Wahl zwischen unvermeidlicher Berührung des männlichen oder weiblichen Performerkörpers betreffend – als ästhetische Schwellensituation *par excellence* deklariert,<sup>31</sup> stimmt uns denn auch ein wenig ratlos; ebenso gut könnte man ästhetische Spannung am trefflichsten im Bereich elektrischer Ladung exemplifiziert sehen!

\*

Bei Schwellensituationen den Fokus auf ein Zwischen von Kunst und Leben zu legen, heißt den richtigen Weg einzuschlagen. Nur sollte man die Vorstellung verabschieden, die entscheidenden Anwendungsfälle seien ausgerechnet in Theater oder Performance Art zu finden. Denn dort herrschen meist hochgradige Asymmetrien zwischen vergleichsweise wenigen Akteuren, mitunter nur einem einzigen Akteur auf der einen und einer Vielzahl an Zuschauern auf der anderen Seite. Sodann haben diese Vielen in aller Regel Eintritt entrichtet für eine jedenfalls raumzeitlich verdichtete Phase entsprechender Aufführung. Schließlich ist dieses Publikum mangels schauspielerischer Vorbildung, aber freilich auch in Unkenntnis des just und konkret Stattfindenden weder in der Lage noch aufgefordert, ernsthaft mitzutun. Die Zuschauer sind sich über das Als-ob im Klaren. Als innerlich Beteiligte dürfen sie sich Ausdruck oder Luft allenfalls durch Beifall, Buhrufe oder Gelächter verschaffen (und die Theaterwissenschaft täte gut daran, an der zivilisierenden Kraft des Hiatus zwischen Schau und Spiel festzuhalten, statt ihn durch eine das zuschauende Subjekt vermeintlich umwandelnde Potenz von Theater kleinzureden).

Etwas anders stellen sich die Verhältnisse dar, wenn man zu publikumsanimierenden Darbietungsweisen der Gegenwartskunst übergeht. Die Rede ist hier nicht von einer anfangs eher buchstäblichen Partizipationskunst, die ab Mitte der 1990er Jahre den Besuchern mit allerlei trivialen Betätigungsmöglichkeiten aufwartete.<sup>32</sup> Vielmehr meine ich jene jüngeren Tendenzen, bei denen Partizipation in verdünnter Form, sozusagen kollateral auftritt. Oftmals wenig mehr als die räumliche und/oder zeitliche Unwägbarkeit der erlebbaren Werkgrenzen ist es, die die Betrachter in Irritation versetzt: über den Umstand, latenter Teil des Werkes, also physisch, territorial, vielleicht auch nur konzeptuell von diesem mit umfasst oder doch außen vor und in kontemplativer Distanz zu sein.



**Abb. 1**  
 Pierre Huyghe,  
*Untilled*, 2012,  
 eingezäunter Ort  
 in der Kompos-  
 tieranlage der  
 Kasseler Karlsaue  
 zur Documenta  
 13 (2012), Installa-  
 tionsansicht  
 (Foto: Wiola  
 Kuźniak)

Wer beispielsweise zur Documenta 13 (2012) Pierre Huyghes ausufernde Arbeit „Untilled“<sup>33</sup> (**Abb. 1.**) aufsuchte, dem konnte nicht stets klar sein, ob er schon bzw. noch im *Werk* oder doch nur in der Karlsaue flanierte. Und die durchs Gelände, teils auch die fernere Umgebung trabenden Podencos – waren sie selbst Kunst? Oder war nur die Begegnung mit ihnen Kunst? Oder handelte es sich genauer um Vierbeiner im Stadium temporärer Umnutzung für Kunst (man hatte ja so manches Vorgefundene umgenutzt bzw. überformt für dieses Projekt)? Vergleichbar unbestimmt war die Zeitgestalt, insofern zwar Huyghes Arbeit zunächst für die Documenta angelegt worden war, sich dann aber entwickelt, sich verändert hatte, manches dort erst im Laufe der hundert Tage gediehen war und sogar darüber hinaus Bestand hatte.



**Abb. 2**  
Annie Vigier und  
Franck Apertet,  
*Scène à l'italienne*  
(*Proscenium*),  
2014-, Holz, Ins-  
tallationsansicht,  
Documenta Halle,  
Kassel  
(Foto: Christian  
Janecke)

Im Unterschied zu Theater und Performance ist es ja gerade das Fehlen von Aufführung oder ist es deren Entschwerung zu Aufführungshaftigkeit, die im Falle Bildender Kunst zur Inaugurierung der Betrachter als der Erkundenden, Mitspielenden, Involvierten führt. Das gilt zumal, wo Kunstwerke ganz auf die Auslotung ihrer raum-zeitlichen Gegebenheiten durch das Publikum setzen, wie in Annie Vigiers / Franck Apertets *Scène a l'italienne* auf der Documenta 14 (2017) (**Abb. 2.**). Wer wie die meisten Besucher vom Platz vor dem Staatstheater aus die Documenta-Halle betreten hatte, durchschlenderte irgendwann eher beiläufig einen Bereich, der jene geringfügige Steigung um fünf Grad aufwies, die man für die Hauptbühne der Pariser Opéra Garnier, aber auch sonst im klassischen Musiktheater verwendet hatte. Ermessbar wurde die sanfte Steigung eher erst nach dem Durchschreiten der Plattform. Denn dort halfen Treppenstufen, das an Höhe Gewonnene auf den eigentlichen Boden der Halle wieder abzutragen. Etliche Besucher nutzten diese Treppen als willkommene Sitzränge für ein Päuschen, wobei sie freilich auf fernere Werke der Ausstellung und gerade nicht auf die nun hinter ihnen liegende Fläche blickten, die vermutlich nichts als eine Marotte des Architekten war. Sie hatten gar nicht gemerkt, dass es sich dabei um Kunst gehandelt hatte, oder genauer: dass sie selbst, sozusagen nebenbei, Performer bzw. Partizipanten geworden waren. Andere Besucher hatten nach einigem Umherirren auf der leeren Fläche dann doch an der Wand ein Namensschild mit Text entdeckt – und durften sich durch kritisch ummäntelte Gemeinplätze über ein im 17. Jahrhundert perfektioniertes Dispositiv sich ermächtigenden Sehens lesen. Das Theater sei gleichsam ins Bild gezwungen worden, hieß es dort. Und die der besseren Sichtbarkeit dienende Bühnenneigung habe sogar die Äquilibristik des Tanzes beeinträchtigt.<sup>34</sup> Derart munitioniert, oder auch ahnungslos wie die Übrigen, stiefelten diese 'Partizipanten' über die Bretter, die die Welt bedeuten!

Die Frage wäre nun, ob die Aufenthalte im *räumlich* wie *zeitlich* Offenen bei Huyghe oder Vigier/Apertet den Betrachtern deshalb sogleich auch schon eine Schwellensituation bescherten. Zweifellos übertrieben wäre es, von einem *Betwixt and Between* auszugehen. Eher schon hatte man es mit verminderter Ereignishaftigkeit bei zugleich gesteigerter Aufenthaltsmöglichkeit zu tun. Affizierungsbereite Gemüter mögen hier zu einem Nunc stans latenter Bildteilnehmerschaft gefunden haben. All das, was einem bei der Übertragung von Liminalität auf Theater oder Kunst immer schon Kopfzerbrechen bereitet und zu uneigentlicher oder eben auf bloße Analogien setzender Begriffsverwendung motiviert hatte – hier erschien es als befriedet, gelöst, freilich um den Preis einer Entschwerung. Kalauernd gesagt, die *Dauerschwelle* avancierte zur Aufenthaltsform des Kunstnarzissten aktuellsten Zuschnitts!

\*

Die Kategorie der Liminalität im Sinne Turners hat sich, jedenfalls mit Blick auf Kunst und Theater, als ein Helferlein erwiesen, das selbst der Hilfe bedürftig war: indem man hier etwas hinzugab, dort etwas wegschnitt. Bereits der Wechsel vom Liminalen aufs Liminoide, propagiert als vermeintliche Anpassung an moderne Verhältnisse, machte in Wahrheit einen Unterschied ums Ganze. Denn alles war darin auf bloße Analogie verlegt. Zweitens hatte man das biographisch Einschneidende der Wandlung von einem Hier in ein Dort, wie sie bei Turners ethnologischen Beispielen als unweigerliche Konsequenz noch mitgedacht worden war, leise unter den Tisch fallen lassen. Drittens waren es Äquivokationen, die gleichsam unter der Hand aus jeder Türschwelle (sic!) eine der Liminalität, aus jedem Dazwischen eine Schwellensituation zu stilisieren halfen. Der Erklärungswert sank dabei zwar gegen Null, aber das Pathos tremolierender Bedeutsamkeit stieg im Gegenzug.

Das Epitheton des Liminalen bzw. des nurmehr Liminoiden als des bedeutsam oder krisenhaft Grenzhafte erwies sich am Ende einlösbar nur als persistierendes Aroma – weniger der jüngsten Kunst selbst, denn eher der in ihr als latente Bildteilnehmer Umgang suchenden Betrachter, entzückt zwischen Werk und Nichtwerk. Das *Pendant* dieser mutmaßlich bildungsbürgerlichen, jedenfalls kunstaffinen Klientel dürfte man in jenen bislang ästhetisch wie kolonial (und anderweitig) Entrechteten sehen, denen die 11. Berlin Biennale (2020) ebenfalls Liminalität in Aussicht stellte. Als Agenten einer neuen „Antikirche“ sollten sie skandieren: „Wir sind die Enkel\*innen der Hexen, die ihr verbrannt habt.“ Und von ihnen hieß es weiter: „Sie vollziehen Rituale feministischer Solidarität. Sie erfinden die matriarchalischen Allianzen der rebellischen Trauer. Sie teilen ihre Verletzlichkeit und ihre Geschichten. Sie sind spirituelle Heiler\*innen. Sie sind immer viele, und niemals allein.“<sup>35</sup>

Beide Fraktionen also beanspruchen, so oder so, einen Schwellenmodus, mit dem erregungskulturell wohl weiterhin zu rechnen ist. Das Fach Kunstgeschichte könnte glatt darüber hinwegsehen.

- 1 Goffman 1991, S. 232f, erstmals publiziert 1959.
- 2 Schönfeld-Rau 2016, S. 2.
- 3 Kraus 1911, S. 44.
- 4 Krüger/Saviello/Fischer-Lichte (Hg.) 2017.
- 5 Bärsch 2017, S. 28.
- 6 Ganz 2017.
- 7 Bredekamp 2015; hierzu kritisch Büchsel 2011.
- 8 Krüger 2018; vgl. auch Krügers Forschungsschwerpunkt „Bildevidenz“ (FU Berlin), zu dem es u.a. heißt: „Im Blickpunkt steht dabei die semiotisch wie auch rezeptionsästhetisch wirksame Verschiebung von der Repräsentation zur Präsenz, vom dargestellten Körper zum Körper des Bildes selbst [...]“. <http://bildevidenz.de/team/klaus-krueger/> [Letzter Zugriff: 11.9.2020].
- 9 Turner sagt: „Hier ist aus dem Übergang ein permanenter Zustand geworden“ Turner 1998, S. 254.
- 10 Ebda. 252.
- 11 Ebda. 253f.
- 12 Ebda. S.252.
- 13 Ebda. 253f.
- 14 Ebda. 261.
- 15 Turner selbst sieht, dass seine Charakterisierungen der *Communitas* auf klösterliche Ideale hinauslaufen.
- 16 Roh 1948; Baumeister 1947.
- 17 Die Parallele bildet eine Malerei jener Jahre, die in Vermeidung von *Komposition* auf *leere Bildregeln*, etwa in der Shaped-Canvas-Malerei, verfiel [Hervorhebungen CJ]. Vgl. Kesting 1970, S. 167,.
- 18 Tambiah 1998, S. 237 f, erstmals publiziert 1979.
- 19 McEvelley 1983, S. 62-71; Schechner 1990, S. 136f.
- 20 Schröder 1990, S. 99.
- 21 Ebda. S. 214.
- 22 Stewart Buettner, nach Schröder 1990, S. 219.
- 23 Schröder 1990, S. 219.
- 24 Vgl. zum Schamanismus Gérard A. Goodrows und Antje von Graevenitz' Beiträge zur Beuys-Tagung in Basel, 1991, in: Harlan/Koepplin/Velhagen (Hrsg) 1991.; Heller 1984. Eine frühe Kritik Beuys'scher Selbststilisierung bei Buchloh 1987, S. 60-77.
- 25 Fischer-Lichte 2004, S. 305-314.
- 26 Ebda., S. 306.
- 27 Ebda., S. 308.
- 28 Ein Ausdruck von Andreas Kotte, siehe Kotte 1988.
- 29 Fischer-Lichte 2004, S. 309.
- 30 In Bezug auf die von Fischer-Lichte besprochene Aktion "Bitte liebt Österreich" (2000) und die dort per räumlichen Arrangements errichtete Polit-Persuasio vgl. Janecke 2002.
- 31 Fischer-Lichte 2004, S. 312.
- 32 Vgl. Christian Janecke „*Partizipationsfolklore*“, in Janecke 2011, S. 163.
- 33 Vgl. zur räumlich-zeitlichen Eingrenzung, respektive zum 'Format' dieser Arbeit Janecke 2020.
- 34 „On sait la difficulté technique supplémentaire encore réclamée au danseur pour circuler sur une telle scène (l'Opéra Garnier est une pente à 5 %)“. Dieses Gebäude der Opéra National de Paris ist seit Ende der 1980er Jahre eher für Tanzaufführungen zuständig. <https://slash-paris.com/fr/evenements/annie-vigier-et-franck-apertet-les-gens-d-uterpan-scene-a-l-italienne/sous> [letzter Zugriff: 10.9.2020].
- 35 <https://11.berlinbiennale.de/de/> [letzter Zugriff: 10.9.2020].

## Literaturverzeichnis

Bärsch 2017

Jürgen Bärsch: Spätmittelalterliche Prozessionen als anamnese-tische Figuren. Liturgiewissenschaftliche Beobachtungen zur Lichterprozession am Fest Purificatio Mariae (2. Februar). In: Klaus Krüger, Alberto Saviello und Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): Ästhetiken der Liminalität, Themenheft der Zeitschrift: Kritische Berichte. Kromsdorf/Weimar 45, Heft 3 (2017), S. 21-30.

Baumeister 1947

Willi Baumeister: Das Unbekannte in der Kunst. Stuttgart 1947.

Bredekamp 2015

Horst Bredekamp: Der Bildakt (Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007). Neufassung, Berlin 2015.

- Buchloh 1987  
Benjamin H. D. Buchloh: Joseph Beuys – Die Götzendämmernung. In: Brennpunkt Düsseldorf. Joseph Beuys – Die Akademie – Der allgemeine Aufbruch 1962–1987. Stephan von Wiese, Ausst. Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, 24.5.–6.9.1987. Düsseldorf 1987, S. 60–77.
- Büchsel 2011  
Martin Büchsel: „Platon ohne Sokrates“ Rezension von: Horst Bredekamp, Theorie des Bildakts: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Berlin 2010. In: Kunstchronik. Nürnberg 64 (2011), S. 574–577.
- Fischer-Lichte 2004  
Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004.
- Ganz 2017  
David Ganz: Figuren der Transfiguration. Die Verklärung Christi als Ort der Medienreflexion. In: Klaus Krüger, Alberto Saviello und Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): Ästhetiken der Liminalität, Themenheft der Zeitschrift: Kritische Berichte. Kromsdorf/Weimar 45, Heft 3 (2017), S. 42–54.
- Goffman 1991  
Erving Goffman: Wir alle spielen Theater. (The Presentation of Self in Everyday Life, 1959) 7. Aufl., München 1991.
- Harlan/Koepplin/Velhagen (Hrsg.) 1991  
Volker Harlan, Dieter Koepplin, Rudolf Velhagen (Hrsg.): Joseph-Beuys-Tagung. Basel, 1.–4. Mai 1991. Basel 1991.
- Heller 1984  
Martin Heller: Schamanismus und Gegenwartskunst. Vom Schillern der fremden Federn. In: Kunstnachrichten. Luzern 20, Heft 1 (1984), S. 10–20.
- Janecke 2002  
Christian Janecke: Committed Receptacles. Schlingensiefel's Usage of the Container in Respect to Its Implementation in the Visual Art. In: Nordic Journal of Aesthetics. Aarhus 25/26 (2002), S. 39–56.
- Janecke 2011  
Christian Janecke: Maschen der Kunst. Springe 2011.
- Janecke 2020  
Christian Janecke: Das verblassende Format. In: Magdalena Nieslony und Yvonne Schreiber (Hrsg.): Format. Politiken der Normierung in den Künsten ab 1960. München 2020, S. 70–83.
- Kesting 1970  
Marianne Kesting: Das Happening als pseudoreligiöse Opferhandlung. In: Kunstjahrbuch. Mainz 1 (1970), S. 165–168.
- Kotte 1988  
Andreas Kotte: Die Welt ist kein Theater: Zur Spezifik des Festes und des theatralen Handelns. In: Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie. Berlin/Weimar 34, 5 (1988), S. 781–795.
- Kraus 1911  
Karl Kraus: Pro domo et mundo. In: Die Fackel. Wien 13, 326–328, 8. Juli 1911, S. 38–47.
- Krüger 2018  
Klaus Krüger: Bildpräsenz – Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität. Göttingen 2018 (Figura. Ästhetik, Geschichte Literatur, 6).
- Krüger, Saviello, Fischer-Lichte (Hrsg.) 2017  
Klaus Krüger, Alberto Saviello und Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): Ästhetiken der Liminalität, Themenheft der Zeitschrift: Kritische Berichte. Kromsdorf/Weimar 45, Heft 3 (2017).
- McEvelley 1983  
Thomas McEvelley: Art in the Dark. In: Artforum. New York 21, 10 (Sommer 1983), S. 62–71.
- Roh 1948  
Franz Roh: Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Missverstehens. Erstausgabe 1948, Neuauflage Köln 1993.
- Schechner 1990  
Richard Schechner: TheaterAnthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Hamburg 1990.
- Schönfeld-Rau 2016  
Julia Schönfeld-Rau: Am Rande des Sehens. Kunst in Schwellen und Zwischenräumen. Diss. Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig 2016.
- Schröder 1990  
Johannes Lothar Schröder: Identität, Überschreitung / Verwandlung. Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern. Zugl. Diss. Univ. Hamburg 1989, Münster 1990 (Kunstgeschichte. Form & Interesse, 19).
- Tambiah 1998  
Stanley J. Tambiah: Eine performative Theorie des Rituals. (A Performative Approach to Ritual. 1979) In: Andrea Belliger und David J. Krieger (Hrsg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. Opladen 1998, S. 227–250.
- Turner 1998  
Victor W. Turner: Liminalität und Communitas. In: Andrea Belliger und David J. Krieger (Hrsg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. Opladen 1998, S. 251–262.

**Autor:**

Christian Janecke, Dr. phil. habil, ist seit 2006 ord. Professor für Kunstgeschichte an der Hochschule für Gestaltung Offenbach. Neben Künstler:innenmonographien verfasste und edierte er Bücher zu den Themen Zufall, Mode und Performance & Bild. 2011 erschienen seine *Maschen der Kunst* (zu Klampen). Weitere Publikationen und Lehre gelten moderner und jüngerer Kunst querbeet, epochenübergreifend auch ihren Wechselwirkungen mit Schauanordnungen, Wissenschaft und Gestaltung.

