



**EVA KLEIN, GABRIELE KOINER,
CHRISTINA PICHLER (HG.)**

WALD UND KUNST

**Die Natur als transdisziplinäres
Phänomen im Kontext der
Kulturwissenschaften**

**Graz University
Library Publishing**



**UNI
GRAZ**

Eva Klein, Gabriele Koiner, Christina Pichler (HG.)

Wald und Kunst

Die Natur als transdisziplinäres
Phänomen im Kontext der
Kulturwissenschaften

Festschrift für Margit Stadlober zum 65. Geburtstag

Graz University Library Publishing





GRAZ



Forschungsstelle
Kunstgeschichte Steiermark

Zitiervorschlag:

Eva Klein, Gabriele Koiner, Christina Pichler, Wald und Kunst. Die Natur als transdisziplinäres Phänomen im Kontext der Kulturwissenschaften. Graz 2022.



CC BY 4.0 2022 by Klein, Koiner, Pichler

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Grafische Grundkonzeption: Roman Klug, Presse und Kommunikation, Universität Graz

Titelbild „09“ von Cinthia Mitterhuber

Covergestaltung: Gerhard Gauster

Lektorat: Cornelia Stiegler

Satz: Gerhard Gauster

Typografie: Source Serif, Times New Roman und Wingdings

Graz University Library Publishing

Universitätsplatz 3a

8010 Graz

<https://library-publishing.uni-graz.at>

eISBN 978-3-903374-18-8

DOI <https://doi.org/10.25364/978-3-903374-18-8>

Vorwort

Das Institut für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz ist ohne Margit Stadlober ein anderes. Margit Stadlober zählt zu jenen Lichtgestalten der steirischen Kunstgeschichtsforschung, die unsere Landeshauptstadt mit ihrem jahrzehntelangen unermüdlichen Engagement geprägt haben: Sei es mit der Errettung des historischen Glashauses des Botanischen Gartens, dem Versuch der Revitalisierung des geschichtreichen Café Fotters in der Attemsgasse, der Förderung von regionalen Nachwuchskünstlerinnen und -künstlern oder mit der Gründung der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark. Es sind Meilensteine, die unumstritten mit dem Wirken Margit Stadlobers verbunden sind.

Margit Stadlober gehört zu jenen Persönlichkeiten, die über den Tellerrand blicken und nicht nur das eigene Forschungsfeld im Blick haben, sondern stets den befruchtenden Austausch mit anderen Disziplinen suchen. Die beeindruckende Bandbreite jener Autorinnen und Autoren, die in dieser Festschrift unter dem Überbegriff „Wald und Kunst“ zu Wort kommen, unterstreicht dies einmal mehr.

Als Kunsthistorikerin hat Margit Stadlober nicht nur einen Blick zurückgeworfen, sondern diesen vor allem nach vorne in die Zukunft gerichtet: So genießt sie den Ruf einer exzellenten Lehrenden, die ihre Studierenden stets über die Lehrveranstaltungen hinaus betreut, motiviert und unterstützt hat. Umso schöner ist es, dass es ihr gelungen ist, ihre Leidenschaft auch bei der nachfolgenden wissenschaftlichen Generation der Kunstgeschichtsforschung zu entfachen.

Für ihren unermüdlichen und beispiellosen Einsatz für die Stadt Graz und das Land Steiermark sei Margit Stadlober herzlich gedankt. Ich hoffe, dass es ihr auch weiterhin auf so feinsinnige Weise gelingen wird, ihr Umfeld für Kunstgeschichte zu begeistern. Ich danke außerdem den Herausgeberinnen Eva Klein, Gabriele Koiner und Christina Pichler für alle Bemühungen rund um diese wunderbare Festschrift. Margit Stadlober wünsche ich alles erdenklich Gute auf ihrem weiteren Weg!

Land Steiermark
Mag. Christopher Drexler,
Landeshauptmann

Vorwort

Mit Margit Stadlober begibt sich eine Persönlichkeit in den Ruhestand, die durch ihr unermüdliches Schaffen – nicht nur am Institut für Kunstgeschichte – ein Aushängeschild für die Universität Graz darstellt. Ihr Wirken zeugt von Engagement, das weit über die einfache Pflichterfüllung einer Lehrenden hinausgeht und in einer Vielzahl von Facetten beachtliche Früchte getragen hat.

Neben den umfassenden Leistungen als Forscherin sticht besonders ihr unermüdlicher Einsatz zur Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses in der Grazer Kunstgeschichte und bei der Erhaltung diverser Denkmäler in und um Graz heraus. Dieser Einsatz führte dazu, dass historisch wertvolle Objekte wie die Gewächshäuser des botanischen Gartens neue, verdiente Aufmerksamkeit erhielten, und trug so wesentlich zu deren Erhalt bei.

Mit dem Schwerpunkt ihres wissenschaftlichen Werkes, dem diese Festschrift gewidmet ist, bewies Margit Stadlober ein zeitloses Gespür. Eine Auseinandersetzung mit der Natur und, im Speziellen, dem Wald durch die Wege der Kunst erscheint angesichts der Herausforderungen, denen wir uns im Bereich der Umweltzerstörung heute gegenübersehen, relevant wie kaum zuvor. Gerade in Zeiten drastischen Klimawandels gilt es, unseren Zugang zu Wald und Natur zu hinterfragen und neu zu bewerten.

Das bisherige Lebenswerk von Margit Stadlober leistet dazu einen wertvollen Beitrag. Ihre langjährige Beschäftigung mit dem Thema mittels des vielfältigen Repertoires der Kunstgeschichte schafft Kontext und ermöglicht so einen differenzierten, aufschlussreichen Blick auf das Phänomen.

Der interdisziplinäre Zugang, dem sich die Herausgeberinnen bei dieser Publikation verschrieben haben, schafft es auf beachtliche Weise, die Vielseitigkeit des Themas zu umreißen und dabei wichtige Denkanstöße zu geben.

Ich danke Margit Stadlober für ihren unermüdlichen Einsatz und wünsche ihr alles Gute für ihren weiteren Lebensweg!

Universität Graz
Dr. Peter Riedler,
Rektor

Vorwort

Margit Stadlober ist eine ausgewiesene Kunsthistorikerin, deren Schaffen weit über Graz, die Steiermark und Österreich hinausreicht. Diese Strahlkraft ihres Wirkens ist wohl nur möglich, wenn man nicht nur einfach Kunstgeschichte „macht“, sondern wenn man Kunstgeschichte „lebt“ und Kunstgeschichte „teilt“. Ihr Engagement als „Teilende“ wird besonders durch eine Einrichtung sichtbar, die sie im Jahr 1999 gemeinsam mit Wiltraud Resch und Helga Hensle-Wlasak ins Leben gerufen hat: die Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark. Diese versteht sich als Vermittlerin zwischen Forschung, Gesellschaft und Wirtschaft und arbeitet vor allem im Bereich der angewandten Forschung. Margit Stadlober hat es sich mit dieser Forschungsstelle, die 2021 in das Universitätsarchiv eingegliedert wurde, zur Aufgabe gemacht, den wissenschaftlichen weiblichen Nachwuchs zu fördern. In einer ihr charakteristischen eigenen Art und Weise – unkompliziert, einfach und effektiv, zukunftsorientiert und vor allem nachhaltig – soll der Frauenanteil in der Kunstgeschichte und somit in den Geisteswissenschaften gehoben werden. Zukunft braucht Erinnerung, Zukunft beginnt in der Vergangenheit – daher war es ihr wichtig, sich beispielsweise auch jenen Frauen am Institut für Kunstgeschichte zu widmen, die seit Bestehen der Lehrkanzel für Kunstgeschichte 1892 in Graz wirkten, und sie damit aus der Unsichtbarkeit zu holen. Aber Margit Stadlober widmet sich nicht nur der Historie, ihr Schaffen ist zukunftsorientiert – dabei verliert sie jedoch ein Ziel nicht aus den Augen: die Förderung von Frauen!

Ihre Eigenschaft als „Teilende“ erfährt dahingehend eine Stärkung, da Margit Stadlober tief verwurzelt ist. Und das in zweifacher Weise: nicht nur mit der Natur, sondern auch mit der Steiermark als Region. Mit der Forschungsstelle will die engagierte Kunsthistorikerin und bewusste Steirerin die Attraktivität und Bedeutung der Region Steiermark als traditionsreiche, aber auch innovative, zukunftsorientierte Kulturstätte betonen und stärken. Als Kunsthistorikerin und Wissenschaftlerin der Universität Graz liegt ihr jedoch nicht nur die Regionalgeschichte der „grünen Mark“ am Herzen, sondern auch die Region Südosteuropa. Ihre Liebe zur Kunstgeschichte dient als Verbindung, gar Brücke zwischen den Räumen Steiermark und Südosteuropa. Margit Stadlobers Engagement für die Regionalgeschichte kam auch bei der inter- und transdisziplinär ausgerichteten Plattform „Geschichte Zukunft Graz“, errichtet von Harald Hoppner, in erfrischender und lebendiger Weise zum Tragen.

Die kunst-historische Dimension denkend bedeutet, u. a. Kulturgüter entsprechend schützen, damit die Nachwelt sich an diesen erfreuen kann. Dies gelingt nicht

zuletzt durch das Aufspüren und die behutsame „Hebung“ „versunkener“ Kunst- und Kulturgüter, durch die Förderung der Bewusstseinsbildung für Kunst und Kulturgeschichte bereits bei den Schüler:innen oder durch sichtbare Anerkennung wissenschaftlicher Forschung. Letzteres ist auch der Kategorie „Teilen á la Margit Stadlober“ zuzuordnen: Masterarbeiten und Dissertationen werden von einer überregionalen Jury bewertet und die besten erhalten den Leistungspreis „KUGEL“. Der gestalt werden in erster Linie Frauen vor den Vorhang geholt. Margit Stadlober selbst, die mit viel Umsicht, Engagement und wohl auch mit dem gewissen Quäntchen Beharrlichkeit die Forschungsstelle von 1999 bis 2021 leitete, wurde im Mai 2022 selbst für ihr großes Engagement noch einmal vor den Vorhang geholt – im Zuge der Nominierung der Forschungsstelle für den Grazer Frauenpreis. Hier konnte sie ihr Projekt vor einem großen Publikum präsentieren.

Margit Stadlober „macht“ nicht nur Kunstgeschichte, sie „lebt“ nicht nur Kunstgeschichte, sondern sie „teilt“ Kunstgeschichte. Dies beweist sie u. a. mit der Forschungsstelle, die sie mit viel Herz errichtet und deren Leitung sie 2021 in die Hände ihrer einstigen Absolventin und inzwischen mehrfach ausgezeichneten und renommierten Kunsthistorikerin Eva Klein gelegt hat, die bereits seit 2012 den Bereich „Moderne“ in der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark erfolgreich geleitet hat. Zuletzt ist es Eva Klein gelungen, für die Forschungsstelle das EU-Projekt „TrArs – Tracing the Art of the Straub Family“ einzuwerben, in dem sich auch Christina Pichler als Projektmitarbeiterin profiliert hat, die 2021 mit einer darauf aufbauenden Dissertation erfolgreich als eine weitere Schülerin von Margit Stadlober promoviert hat. Damit realisierte Margit Stadlober eines ihrer wesentlichen Ansinnen – weiblichen Nachwuchs in der Kunstgeschichte nachhaltig zu fördern.

Für ihr „Machen“, „Leben“ und „Teilen“, das nur funktioniert, wenn man „sein Fach“ liebt – und Margit Stadlobers Liebe für Kunst und Kultur ist in vielen Facetten spürbar –, möchte ich ihr herzlichst danken. Ich wünsche dir, liebe Margit, du strahlendes Sonnensommerkind, einen wunderschönen und entspannten neuen Lebensabschnitt im Kreise deines Mannes, deiner Kinder und Enkelkinder, viele unzählige schöne Sommer in Bad Aussee und einzigartige Momente in der Natur, die für dich Ausgangspunkt all deines wissenschaftlichen Schaffens bedeutet.

Universität Graz

Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Anita Ziegerhofer,
Institut für Rechtswissenschaftliche Studien

Vorwort

Mit der Emeritierung von Frau ao. Universitätsprofessorin Dr. Margit Stadlober hat eine wichtige Säule der österreichischen und steirischen Kunstgeschichte, sehr zum Leidwesen vieler Studierender, das einst renommierte Kunsthistorische Institut an der Grazer Karl-Franzens-Universität verlassen.

Neben der Kenntnis der internationalen Kunstgeschichte muss die Auseinandersetzung mit der engeren und weiteren lokalen Kunstgeschichte ein wichtiger Bestandteil der Lehre und wissenschaftlichen Forschung sein – nicht nur wegen der Vertiefung des Wissens über unsere eigene Kulturlandschaft, sondern auch, weil ein nicht unbeträchtlicher Teil der Studierenden in den heimischen Kulturbetrieben und öffentlichen Stellen seine berufliche Zukunft sieht.

Margit Stadlober hat sich dieser Aufgabe in hohem Maß gestellt und sich schwerpunktmäßig der österreichischen und steirischen Kunstgeschichte gewidmet. Die Folge sind weit über hundert wissenschaftliche Arbeiten und Dissertationen, die die lokale Kunstgeschichte zum Thema haben und den Blick auf Künstler und Künstlerinnen sowie die Kunstschatze unseres Landes weiten. Manche von ihnen wurden publiziert und stehen so einem breiteren Interessentenkreis zur Verfügung.

Über ihre universitäre Tätigkeit hinaus engagierte sich Frau Professor Stadlober auch in angewandter Kunstgeschichte. So war sie einige Jahre als Vertreterin der Karl-Franzens-Universität Mitglied der Grazer Altstadt-Sachverständigenkommission, wo sie sich gegen geplante Beeinträchtigungen des Grazer Stadtbildes zur Wehr setzte.

Seit 2008 bringt sich Margit Stadlober auch im Vorstand des Vereins „Denkmal-Steiermark“ ein. Der Verein hat sich die Erhaltung von Kunstwerken, Baudenkmalern und allen anderen materiellen und kulturellen Zeugnissen der Steiermark in Zusammenarbeit mit der institutionellen Denkmalpflege zur Aufgabe gemacht. So hat sie sich in besonderer Weise für die Rettung des vom Abbruch bedrohten Glashauses im Botanischen Garten der Karl-Franzens-Universität in der Schubertstraße eingesetzt, dessen Restaurierung 2021 abgeschlossen werden konnte. Gleichermassen war sie bei ihren Bemühungen um die Erhaltung des Cafés Fötter in der Attemsgasse erfolgreich.

Als ehemaliger Landeskonservator der Steiermark möchte ich mich für ihren Einsatz und ihre Kooperation um die Erhaltung unseres kulturellen Erbes bedanken. Margit Stadlober war mit ihrem Engagement am Institut, vielen Widrigkeiten

ten zum Trotz, in Lehre, Forschung und Praxis ein Lichtpunkt der österreichischen und steirischen Kunstgeschichte. Bei den Studierenden fand sie hohe Anerkennung.

Die besten Wünsche für den neuen Lebensabschnitt sind mit der Bitte verbunden, sich weiterhin des künstlerischen Erbes unseres Landes anzunehmen.

Verein Denkmal

HR Dipl.-Ing. Dr. Friedrich Bouvier,
Landeskonservator für Steiermark i. R.

Grußwort

Die von Eva Klein, Gabriele Koiner und Christina Pichler konzipierte Publikation greift nicht nur ein aktuelles, sondern auch ein wichtiges transdisziplinäres Thema auf: Am Beispiel des Waldes werden künstlerische Bezugnahmen auf die Natur aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet. Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft, Philologie, (Wissenschafts-)Geschichte und Theologie führen vor Augen, welche Vielfalt an Themen, Bedeutungen und Fragen mit dem Phänomen Wald als Gegenstand der Kunst in Geschichte und Gegenwart verbunden sind. Der Band ist Margit Stadlober zugeeignet, die diesem Thema in ihrer langjährigen Tätigkeit am Institut für Kunstgeschichte der Universität Graz zahlreiche Arbeiten gewidmet und sich darüber hinaus für die Erhaltung kunstgeschichtlicher Denkmäler, die historische Zugänge zur Natur bezeugen, mit großem Engagement und Erfolg eingesetzt hat. Das Institut für Kunstgeschichte gratuliert den Herausgeberinnen und der Widmungsträgerin zu ihrer Arbeit und wünscht der Publikation sowohl die gebührende fachspezifische Aufmerksamkeit als auch eine breite öffentliche Rezeption.

Universität Graz

Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Susanne Kogler und Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Sabine Flach,
Institut für Kunstgeschichte

Grußwort

Im Zeitalter des Anthropozän erscheint durch die Ausbeutung des Menschen Naturraum zunehmend bedroht und in seiner Existenz gefährdet. Eine Gefährdung, die nur in gemeinsamen Anstrengungen abgewendet oder zumindest gemildert werden kann, um ihn für das Leben künftiger Generationen zu sichern. Kunst- und Kulturgeschichte können helfen, ökologische Bemühungen als Teil menschlicher Spiritualität und ganzheitlicher menschlicher Kultur zu verstehen. Auf das engagierte und kreative Zusammenwirken möglichst vieler Kräfte guten Willens hat eindrücklich Papst Franziskus in seiner Enzyklika „Laudato si“ hingewiesen und zum verantworteten Handeln angesichts des bedrohten gemeinsamen Hauses der Schöpfung aufgerufen. Die Erschließung des Naturraumes als unabdingbarer Bestandteil menschlicher Kultur kann helfen, an einem Fundament für nachhaltige ökologische Anstrengungen zu bauen. Es ist wohl kein Zufall, dass sich gerade in der Grazer Universitätskirche Maria am Leech als ältestem Sakralraum der Landeshauptstadt Graz in den gotischen Pflanzenkapitellen die Natur in ihrer Heilkraft abbildet und gebaute Architektur zum Sinnbild der Einbettung des Menschen in das Schöpfungsganze wird.

Auf diesem Hintergrund darf ich Margit Stadlober, der diese Publikation gewidmet ist, indem sie einen persönlichen Forschungsschwerpunkt der Wissenschaftlerin aufgreift und in ihrem Sinn in vielen Disziplinen weiterdenkt, auch dafür danken, dass sie als Lehrende Generationen von Studierenden am Institut für Kunstgeschichte der Grazer Karl-Franzens-Universität geholfen hat, die Sakralbauten vor allem unserer steirischen Heimat in ihren Tiefendimensionen zu verstehen. Kirchliche Bauten sind ein wesentlicher Teil der Kunstgeschichte unseres Landes und des kulturellen Selbstverständnisses der Menschen in der Steiermark.

Mehrzeitenräume mit Elementen aus Romanik, Gotik, Barock, aber auch der Gegenwart sind Erfahrungsräume kulturellen und spirituellen Gedächtnisses und vermögen nicht zuletzt deswegen auch für den sorgsam und verantworteten Umgang mit dem Naturraum zu sensibilisieren. Dass Frau Professor Stadlober in bester Zusammenarbeit mit Dr. Eva Klein und Dr. Christina Pichler mit dem EU-Projekt zur Erforschung der Arbeiten der Künstlerfamilie Straub in zahlreichen steirischen Sakralräumen auch auf dem Feld kunstwissenschaftlicher Forschung einen wichtigen Beitrag zum Verständnis des sakralen Erbes unseres Landes geleistet hat, sei in diesem Zusammenhang nicht nur am Rande erwähnt.

So wünsche ich dieser Publikationen eine interessierte Leser- und Leserinnenschaft und Frau Stadlober die Muße, den von ihr in seinen kunsthistorischen Dimensionen erforschten Lebensraum nach ihrer aktiven Zeit als Lehrende an der Grazer Universität vermehrt auch in seiner ganzheitlichen Dimension erfahren und genießen zu können.

Diözese Graz-Seckau
Dr. Wilhelm Krautwaschl,
Diözesanbischof

Grußwort

Dem Unterfertigten ist es nicht nur seitens der HLK, sondern auch vor dem Hintergrund persönlicher Begegnungen auf Universitätsebene eine besondere Freude, Frau Kollegin Stadlober, die der HLK seit 2011 als Mitglied angehört, dieses Grußwort zueignen zu dürfen! Gewürdigt sei damit das kooperationsfreudige kunstgeschichtliche Wirken der Festschriftempfängerin im und für den steirischen Raum, wie es sich u. a. in mehreren gehaltvollen Beiträgen für maßgebliche HLK-Publikationen widerspiegelt, aber ebenso jüngst in der von Frau Stadlober erfolgreich betreuten Dissertation von Christina Pichler zum steirischen Barockbildhauer Philipp Jakob Straub, deren Drucklegung von der HLK mit unterstützt werden konnte.

Mögen in diesem Sinn sowohl von der vorliegenden Festschrift als auch vom zukünftigen wissenschaftlichen Arbeiten von Margit Stadlober noch viele weitere wertvolle Impulse ausgehen!

HLK – Historische Landeskommission für Steiermark

Ao.Univ.-Prof. Dr. Wernfried Hofmeister,
Geschäftsführender Sekretär

Grußwort

Von der Kunst, den Menschen Kunst näher zu bringen: Margit Stadlobers Seminarabende mit Lichtbildern und Museumsbesuch

Margit Stadlober ist seit mindestens 30 Jahren als Erwachsenenbildnerin für den Fachbereich Kunstgeschichte in der Urania Steiermark aktiv.

Zu ihren ersten Seminaren, noch am vorvorigen Standort der Urania am Mehlplatz 2, zählte die „Ikonographie der christlichen Kunst“ (Herbst 1993) und die „Darstellung Mariens in der Kunst“ (März 1994). Speziell vermerkt wurde im Ausschreibungstext „mit Lichtbildern“, gemeint waren Diapositive. So seltsam es uns heutigen Powerpoint-Verwöhnten (oder -Gewöhnten) erscheinen mag: Das Zeigen von Lichtbildern war damals noch nicht selbstverständlich.

Das Schauen war und ist bei Margit Stadlober jedoch nicht auf Lichtbilder beschränkt. Das gemeinsame und fachkundig kommentierte Besichtigen der Originale führte unzählige Seminarteilnehmerinnen und -teilnehmer an die Schauplätze von Kunsterlebnissen in und um Graz – in der Alten Galerie des Joanneums, in einer Privatsammlung oder in einer Kirche – oder darüber hinaus.

Margit Stadlober hat bisher hunderte, vielleicht tausende kunstinteressierte Menschen in die Urania und weiter zu den Kunstorten und zur Kunst geleitet. Ihr Wirken beschränkt sich nicht auf Urania-Mitglieder. Beim Netzwerken rund um die Kunst hat sie zahllose Jung-Kunsthistorikerinnen und -historiker eingeladen, es ihr gleich zu tun. So baute sie die den Fachbereich Kunstgeschichte in der Urania auf und aus.

Wir danken es ihr herzlich und freuen uns insbesondere an unserem neuen Standort am Hauptplatz 16-17, in einem kunsthistorisch von vielen Epochen meisterhaft geprägten Doppelhaus, auf viele weitere Kunstgenüsse, die in den Urania-Räumen beginnen und im Angesicht der Originale ihren erwachsenenbildnerischen und kunstgenießenden Höhepunkt finden.

URANIA Graz

Dr. Wolfgang Moser,
Direktor

Grußwort

Margit Stadlober – nachbarliche Seitenblicke auf eine liebe Kollegin

Im Verlauf unseres universitären Daseins gibt es zumindest vier große Augenblicke: das erste Betreten der Uni als StudentIn, den Abschluss der Studien, die Aufnahme als wissenschaftliche/r MitarbeiterIn und schlussendlich den Übertritt in den sog. Ruhestand, von vielen KollegInnen mit ungebrochener Arbeitskraft auch als *Unruhestand* bezeichnet. Margit Stadlober hat alle diese wichtigen Lebensstationen an der Uni Graz durchexerziert und darf somit als Urgestein unserer Alma Mater gelten. Margit bereicherte mein Leben allerdings erst ab 2008, dem Zeitpunkt meines Eintritts in das Institut für Archäologie. Hier waren wir im 2. Stock des Hauptgebäudes des Nachbarn, eine Zeit lang lagen unsere Büros sogar Wand an Wand. In den vergangenen Jahren hatte ich auch die Ehre, mit ihr als der Vorsitzenden in der Curricula-Kommission für Kunstgeschichte die Heranbildung künftiger KunsthistorikerInnen mitzugestalten.

Margit ist eine höchst bemerkenswerte Nachbarin, nicht etwa, weil ihr lautstarkes Telefonieren und ihre kräftige Stimme am Gang unüberhörbar ihre Gegenwart auch ohne visuelle Präsenz verraten, sondern weil sie ständig in Bewegung ist, immer unterwegs oder von BesucherInnen belagert (worin wir beide uns recht ähnlich sind). Universitäres Leben ist bei ihr Programm, ständig in Kommunikation, organisierend, belehrend, aufklärend, horizonterweiternd! Bei den teils überraschenden Wechseln von berufenen ProfessorInnen ins und aus dem Institut für Kunstgeschichte und dem Leerstand mancher Professur in den vergangenen eineinhalb Jahrzehnten wurde Margit zur „Mutter Courage“ des Betriebs, immer erreichbar, immer bemüht, das Beste herauszuholen.

Besonders beeindruckt hat mich ihre stete Fürsorge sowohl um den wissenschaftlichen Nachwuchs als auch um Denkmale in Graz und Umgebung. Die von ihr initiierten und gemeinsam mit der „Jugend“ herausgegebenen drei Bände der Buchreihe unter dem Motto „Denk!mal“ (in einem Band durfte ich sogar einen aktiven Beitrag leisten), die ich als Vizerektor für Forschung mitbegleiten konnte, beeindruckten als best-practise-examples für moderne, partizipative Forschung, sie sprechen ForscherInnen, die regionale Politik und andere EntscheidungsträgerInnen sowie das interessierte BürgerInnentum direkt an – und haben etwa im Fall des Botanischen Gartens und seiner historischen Gewächshäuser gemeinsam mit anderen Aktivitäten zum Erfolg der Erhaltung bzw. Sanierung geführt.

Nicht nur dem Botanischen Garten, auch anderen, in der Öffentlichkeit oft kaum bekannten historischen steirischen Bauten, vor allem dem Café Fötter in Graz und Kleinschlössern im weiteren Umland der Stadt, aber auch dem Spannungsraum Natur – Kunst galt ihr Augenmerk, sodass ihre Forschungen direkt zum lebendigen Kulturgut und seinen BesitzerInnen und BesucherInnen hinführten und über den rein wissenschaftlichen Personenkreis hinaus weite Wirkung entfalteten.

Forscherisch widmete sich Margit zunächst dem Mittelalter, ihr 1996 erschienenes Standardwerk „Gotik in Österreich“ ist bis heute nicht ersetzt. Dem Archäologen, der sich neben der Hauptbeschäftigung mit der Antike auch lange Jahre sehr aktiv mit der Stadtentwicklung in Österreich, vor allem durch eigene Grabungen im mittelalterlichen St. Pölten, auseinandergesetzt hat, war nicht nur dieses Buch, sondern immer wieder auch das persönliche Gespräch mit Margit ein Moment der Erkenntnis. So kam es im Laufe der Jahre zu gegenseitigen Einladungen zu Ringvorlesungen mit Themen wie Museen und Stadtentwicklung, die den Studierenden über die Fächergrenzen hinaus einen weiten Horizont epochenübergreifender Kunst- und Kulturentwicklung vor Augen führten.

Ihre Gesprächsbereitschaft und offene Herangehensweise waren aber – wie bereits angedeutet – nicht nur für die KollegInnenschaft von höchster Wichtigkeit, sondern motivierten die Studierenden und begeisterten den wissenschaftlichen Nachwuchs, um den sich Margit weit über die Pflichten einer Universitätslehrerin hinaus in Karriereförderung und Unterstützung jeglicher Art kümmerte. Der von ihr initiierte *Kunstgeschichte-Leistungspreis KUGEL* ist nur ein sichtbarer Ausdruck dieser ungebrochenen Aufmerksamkeit gegenüber der Jugend. In der *Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark* hat Margit ein kleines Vermächtnis hinterlassen, ihre Sichtweisen von Kunst(forschung) und Publikum weiterzuführen, und mit der kürzlich erfolgten Übergabe der Leitung an die nächste Generation die Verstetigung bereits eingeleitet.

Möchte ich den Eindruck, den die Persönlichkeit Margit Stadlober hinterlässt, in wenigen Worten zusammenfassen, so meine ich am besten zu sagen: Think global – act local – und dazu ergänzend: Think positive.

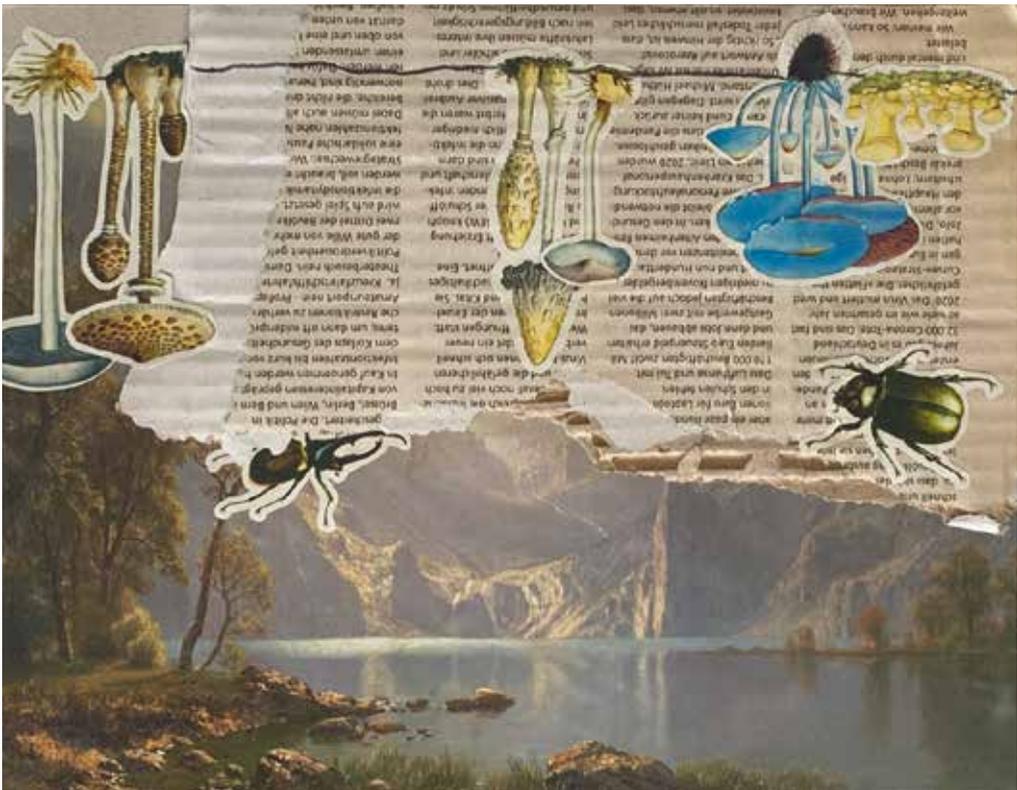
Liebe Margit, eine Pensionierung ist keine Exilierung, bleib unruhig!

Universität Graz

Univ.-Prof. Dr. Peter Scherrer,
Institut für Antike, Leiter Fachbereich Archäologie

Der Pilzwald – Ein Dankeschön der Studierenden der Kunstgeschichte

Mit der eigens angefertigten Collage „Pilzwald“ bedankt sich die Studierendenvertretung der Kunstgeschichte an der Universität Graz für das große Engagement von Margit Stadlober. Ein besonderer Dank gilt ihr für die jahrelange Durchführung des Kunstgeschichte Leistungspreises „Kugel“, der mit sanftem Wettbewerb die Studierenden nicht nur motiviert sondern auch karrierefördernd ist. Neben dem Leistungspreis bietet die Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark zudem seit



Xenia Aschauer, Collage, Pilzwald, 2021.

vielen Jahren Studierenden die Möglichkeit Praxiserfahrung zu sammeln und stellt eine wertvolle Ergänzung zum Studium der Kunstgeschichte dar. Ein herzliches Dankeschön!

„Ich versuche, meine Collagen sehr intuitiv und spontan zu gestalten. Bei „Wald“ muss ich sofort an den Geruch denken. Ganz besonders riechen Pilze, deshalb fiel die Wahl auf einen kleinen Pilzwald, der von der Decke wächst. Pilze sind auch Glückssymbole. Im Hintergrund befindet sich ein klassisches Gemälde und darüber eine Kartonage, welche mit Zeitungspapier beklebt wurde. Hier wollte ich auf Ihre Arbeit als Kunsthistorikerin anspielen. Zusammen soll es eine persönliche Grußkarte zu Ihrer Pensionierung sein, mit welcher wir Ihnen danken wollen für Ihre Arbeit als Professorin und Ihnen alles Gute für die Zukunft wünschen!“

Xenia Aschauer

Österreichische HochschülerInnenschaft
Studierendenvertretung Kunstgeschichte
Universität Graz



Maret Amtmann, Ohne Titel, Tusche (Rapidograph) auf Papier, 2021

Das Kunstwerk wurde der Jubilarin im Original gemeinsam mit der Festschrift überreicht.

Inhaltsverzeichnis

Eva Klein, Gabriele Koiner, Christina Pichler Einleitung	29
Eva Klein Der Wald im künstlerischen Wechselspiel zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion.	35
Gespräch mit Cinthia Mitterhuber	
Eva Klein Winterwald. Concealed political fields in the depths of the forest	41
Ans Wabl Kunst und Wald	55
Monika Lafer Der Wald voller Bäume	69
Christina Pichler Der Wald als Kunst- und Erholungsraum im Barock –	77
Matthias Bernhard Braun und sein Skulpturenprogramm von <i>Bethlehem</i> im tschechischen Neuwald	
Günter Brucher, Christina Pichler Paolo Veroneses Taufe Christi	89
als Exempel für die differenzierte Darstellung des Waldes als Kulisse in der venezianischen Kunst des Cinquecento	
Irmtraud Fischer Biblische Wälder in der Malerei –	97
Wälder in der Malerei von biblischen Sujets	
Theresia Heimerl Der Wald als Ort von Religion in der Kunst	109
Andrea Hofmeister-Winter Ich gieng ains morgens auss durch aventewr spacieren in ain walt.	121
Waldtherapeutische Grenzerfahrungen zwischen Himmel und Erde in der sog. „Paradiesrede“ des Grafen Hugo von Montfort	
Wernfried Hofmeister Die Wald-Mensch-Beziehungen im „Frauendienst“-Roman Ulrichs von Liechtenstein	135

Alois Kernbauer	
Wald und Forst – von der Waldkunde zur Forstwissenschaft.	151
Nachhaltigkeit, Wirtschaftswachstum und Fortschrittswille als Triebkräfte für die Entstehung einer Wissenschaftsdisziplin	
Götz Pochat	
Der Drachenbaum	169
Helga Hensle-Wlasak	
Ein Baum schlägt aus.	191
Das doppelt geschwungene Baumkreuz in der Handschrift Ms. 469 der Universitätsbibliothek Graz	
Gabriele Koiner	
Erntezeit oder was einen auf die Palme bringt.	205
Die Dattelpalme in der geometrischen und archaischen Kunst Zyperns und umliegender Gebiete	
Elisabeth Brenner	
Ein steinerner Garten – die Pflanzenkapitelle der Grazer Leechkirche	215
Ursula Brosch	
Flaschenkürbis und Hopfen –	235
zwei auffällige Pflanzen im Randdekor einer liturgischen Handschrift der Universitätsbibliothek Graz (Ms 17)	
Dagmar Probst	
Erzherzog Johanns <i>Icones plantarum alpinorum</i>.	247
Seltene Tafeln zur Dokumentation der Alpenflora	
Hannes D. Galter	
Himmlische und irdische Paradiese –	259
der altorientalische Garten als Landschaftsarchitektur und Metapher	
Valentina Eberhardt	
Der verlorene Garten des Schlosses Eggenberg und dessen Umgebung	277
Ulrich Becker	
Zivilisation versus Natur? Blick nach Ostasien	289
Paul-Bernhard Eipper	
Verstecktes Holz – vom Tarnen und Täuschen	299
Manfred Rupprecht	
Auf Holz geklopft	315
Biografien	321

Einleitung

Anlass für die Entstehung dieser Festschrift ist der Ruhestand von Frau Prof. Margit Stadlober, einer bemerkenswerten Wissenschaftlerin, die seit Oktober 2021 eine große Lücke am Institut für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz hinterlässt, nicht nur in fachlicher, sondern auch in menschlicher Hinsicht. Den Herausgeberinnen war es daher ein besonderes Anliegen, zu ihren Ehren eine Publikation entstehen zu lassen, die nicht nur ihre vielfältigen Interessen widerspiegelt, sondern auch ihre KollegInnen, WegbegleiterInnen sowie Studierende unter dem übergreifenden Thema „Wald und Kunst“ vereint, wie schon der Titel der Festschrift verrät. Der Wald mit all seinen Facetten bildet den Fokus der Betrachtungen und steht für die jahrzehntelange Forschungstätigkeit Margit Stadlobers zu dieser Thematik. Ihre Habilitationsschrift¹ befasste sich mit dem Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils, in der sie die Landschaftsdarstellung jener Kunstgattung auf formaler und inhaltlicher Ebene umfassend analysierte. Doch auch zahlreiche ihrer weiteren Forschungsprojekte und Publikationen hatten die Natur zum Thema, was ihre Leidenschaft für diese Thematik umso stärker verdeutlicht. Um nur eines von vielen Beispielen zu nennen, sei an dieser Stelle Margit Stadlobers Engagement zur Errettung der historischen Gewächshäuser im Botanischen Garten der Universität Graz erwähnt, das zur Restaurierung der für Graz einzigartigen Architektur führte.

Der thematischen Vorgabe dieser Publikation folgten die AutorInnen mit den zahlreichen spannenden Beiträgen – und zwar in den verschiedensten Fachrichtungen: So vereinen sich Kunstgeschichte, Altertumskunde, Archäologie, Bildende Kunst, Botanik, Germanistik, Geschichte, Restaurierung sowie Theologie in dieser Festschrift, und jeder Bereich liefert seine spezifischen Forschungsergebnisse und wissenschaftlichen Aspekte zu den unterschiedlichsten Facetten des Begriffes „Wald“ in seinem weitesten Sinn. Sei es sein literarischer Einsatz in Werken berühmter Dichter, seine bildliche Überlieferung in Werken antiker bis zeitgenössischer Künstler mit den verschiedensten Deutungsperspektiven, vom Naturalismus bis hin zum Symbolwert für eine höhere Botschaft, oder aber seine Bedeutung für den Menschen als von ihm abhängiges Lebewesen und dennoch freigeistiges Individuum – der Wald berührte schon vor Jahrhunderten auf mannigfaltigste Weise, was auch der Grund dafür sein mag, dass sich bis heute unzählige Wiedergaben des Motivs finden lassen. Doch ist seine Existenz stark bedroht – die Unversehrtheit der Natur ist gegenwärtig ein so wichtiges Thema wie noch nie zuvor. Radikale

1 Margit Stadlober, *Der Wald in der Malerei und Graphik des Donaustils*, Wien-Köln-Weimar 2006.

Abholzung droht an vielen Orten, unzählige Hektar sind bereits unwiderruflich verschwunden und werden maximal durch Palmölplantagen und sonstige umwelt-unverträgliche Kulturen ersetzt. Diese menschengemachte Problematik ist jedoch kein zeitgenössisches Phänomen, denn bereits in der Antike wurden ursprünglich bewaldete Gebiete für die Brennstoffgewinnung gerodet² und auch im Mittelalter waren Aufforstungsmaßnahmen notwendig, da der Mensch zu starken Raubbau an der Natur betrieb. Dies zeigt, dass der Wald seit Anbeginn der Menschheit in erster Linie ökonomischen Nutzen hatte, er war aber auch Bestandteil des humanen Lebensraumes. Seine Bäume dienten als Baumaterial, Brennstoff, Nahrungslieferanten, Heilmittelproduzenten sowie Schatten- und Energiespender. Doch der Mensch sehnte sich seit je her nach Orten, an denen Natur und Kultur harmonisch ineinandergriffen und Harmonie, Ruhe und Frieden vorherrschten. Wenn es diese Orte per se nicht gab, wurden sie künstlich geschaffen, wie zahlreiche Gartenanlagen es heute noch bezeugen.

Bereits seit der Malerei der Frühzeit findet sich der Wald als Bildmotiv wieder, definiert wird er als Ansammlung von Bäumen im Verbund. Insbesondere seine Wirkung auf emotionaler Ebene ist entscheidend, spricht er doch offensichtlich „überindividuelle Grundempfindungen“³ an. Diese können entweder positiver oder negativer Natur sein, was die spezifischen Wahrnehmungsmöglichkeiten des Einzelnen verdeutlicht. Der Wald polarisiert und das schon seit frühester Zeit. Schon seine biblischen Anfänge, symbolisiert durch den Baumgarten in Eden, in dem zwei Bäume über allen anderen stehen – der Baum des Lebens und der Baum der Erkenntnis – sprechen das moralische Verständnis des Menschen an wie kaum ein anderes Thema. Der (paradiesische) Garten steht für den Idealzustand der Welt und ist in vielen Kulturen als Metapher dafür anzutreffen. Dieser *Locus amoenus* (Lustort, lieblicher Ort)⁴, der bereits in der antiken Literatur beschrieben wurde, steht im Widerspruch zum ebenfalls häufig geschilderten wilden Charakter des Waldes, der mit ungezähmten Gebaren und Ausschweifungen in Verbindung gebracht wird. Der Wald hatte in der frühen bildenden Kunst eine starke Beziehung zur spirituellen Welt, die Natürlichkeit stand dieser deutlich hintan, sodass es vielfach zu Fantasiegebilden und starken Stilisierungen kam. Der Baum als Individuum galt – im christlichen Kontext – als eines der Sinnbilder für die göttliche Schöpfung, welche absolute Schönheit verkörpern sollten. Diese Überhebung fand in der mittelalterlichen Lebenswelt schließlich ein Ende, denn nun wurde die Verbindung zwischen Kunst und Natur zusehends fokussiert. Für den Bau von französischen Kathedralen

2 Kai Ruffing, *Wirtschaft in der griechisch-römischen Antike*, Darmstadt 2012, S. 38 f.

3 Stadlober 2006, S. 107.

4 Karin Schlapbach, *Locus amoenus*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 23, Stuttgart 2010 Sp. 231–244.

wurden ganze Wälder abgeholzt, ihre mächtigen, hölzernen Dachstühle deshalb gleichermaßen als „Wälder“ bezeichnet. Doch auch die plastische Innenausstattung sakraler Bauten erweckt Assoziationen an den paradiesischen Naturzustand, Kapitelle beispielsweise sprossen und erblühten und erweckten das leblose Gestein zum Leben. Dabei wurden botanisch durchaus zuordenbare Pflanzen realitätsgetreu wiedergegeben und ersetzen die figürlichen und stilisiert-vegetabilen Formen.⁵ Dies zeigt sich auch sehr anschaulich in der mittelalterlichen Buchmalerei, wo jede Pflanze, selbst die einfachste, ihren eigenen Wert erhielt und in ihrer natürlichen Schönheit dargestellt wurde. Die heimische Natur wurde unmittelbar beobachtet und abgebildet, was eine Innovation darstellte, denn die Künstler verarbeiteten realistische Eindrücke und trafen ihre individuelle Motivauswahl. Der reine Symbolgehalt rückte verstärkt in den Hintergrund, der dekorative und naturalistische Zweck gelangte mehr und mehr in den Fokus.

Diese zunehmende Naturbeobachtung trat nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch auf anderen Gebieten hervor, wie beispielsweise der Literatur. So gab der italienische Dichter Francesco Petrarca (1304–1374) eine überaus realistische Schilderung seines Waldempfindens wieder, die als wegweisend für die Stellung des Waldes in der Kunst ab der frühen Neuzeit galt. Er sprach von dessen positiver Wirkung auf die Psyche.⁶ Dies steht wiederum im Gegensatz zur fiktiven Schilderung, wie sie zuvor beispielsweise Dante Alighieri (1265–1321) in seinen Werken aufgriff, wo er die natürliche Wahrnehmung um ein Vielfaches steigerte und diese damit zu einer surrealen Empfindung emporhob, bei der die Grenzen zwischen Natürlichkeit und Illusion fließend ineinanderliefen und die Sinnlichkeit an vorderster Front stand.⁷ In seiner *Divina Commedia*⁸ (1472) gilt der Wald einerseits als Synonym für die Hölle und sündhaftes Gebaren, gleichzeitig wird er aber sehr realitätsnah im Inferno wiedergegeben.

Seit der Romanik wurde der Wald selten als zentraler Handlungsraum dargestellt, vielmehr erschien er als „Teilbereich der Landschaft“.⁹ Dabei entwickelte er sich von einer allegorischen zu einer sachgetreuen Landschaft, die realitätsnahe Wiedergabe rückte mehr und mehr in den Vordergrund und verdrängte die allegorische Funktion zusehends. Dies bedeutete jedoch nicht, dass die gefühlsbetonte Darstellung mit bildunterstützender Wirkung fortan keine Relevanz mehr hatte

5 So bereits in der antiken Architektur an den detailgetreu wiedergegebenen Akanthusblätter der korinthischen Kapitelle.

6 Stadlober 2006, S. 123.

7 Stadlober 2006, S. 121.

8 Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, aus dem Italienischen übersetzt von Wilhelm G. Hertz, Nachwort von Hans Rheinfelder, Anmerkungen, Zeittafel und Literaturhinweise von Peter Amelung, München¹²2001.

9 Stadlober 2006, S. 130 f.

– im Gegenteil: Der Wald als dichte Ansammlung von Bäumen und Gehölz diente nach wie vor als Medium, Gefühle und Stimmungen zu transportieren. So fungierte er als Hintergrund für diverse – oft religiöse – Motive. Seine sympathische¹⁰ Wirkung war essentiell, denn die Wirkung der Naturabbildung auf die menschliche Psyche sollte das Mitgefühl anregen und eine Beziehung zum Kunstwerk fördern. Je nach künstlerischer Umsetzung konnte der Wald sich friedvoll-harmonisch auf den Betrachtenden auswirken, oder aber unheilvoll und düster – es lag am jeweiligen Künstler, welche Stimmung er durch den Wald transportiert haben wollte. Die eigentliche Darstellung geriet dabei immer mehr in den Hintergrund, der Wald eroberte zusehends die Bildfläche bis hin zu seiner endgültigen Autonomie. Deutlich wurde dies in Malerei der Renaissance, bei der der Wald einen wesentlichen Beitrag zur Hintergrundwirkung leistete und auf die Atmosphäre der eigentlichen Szenerie im Vordergrund maßgeblich einwirkte. Auf die Spitze trieb dies der Donaustil, der den Wald endgültig in den Fokus des künstlerischen Geschehens setzte und ihm Autarkie verlieh. Der Wald wurde nun um seiner selbst Willen abgebildet, seine motivunterstützende Funktion wich einer Selbstständigkeit, die an den Werken Albrecht Altdorfers und den übrigen Vertretern dieser Kunstrichtung augenscheinlich wird. Doch nicht nur in der zweidimensionalen Kunst gelangte der Wald in den Mittelpunkt des Interesses, auch die Plastik verschrieb sich ihm des Öfteren. Gerade in der Barockzeit entstanden Gärten und Anlagen, die mit ausgefeiltem Skulpturenschmuck versehen wurden, was die eingangs bereits angesprochene gewünschte Einheit von Kunst und Natur darstellte. Dieser „gezähmte“ Wald ist freilich nicht mit seiner ursprünglichen wilden und natürlichen Form zu vergleichen, dennoch zeugt er vom Geist seiner Zeit: Ausufernder Prunk und geometrische Ordnung, die zum Flanieren und Verweilen einluden, gingen Hand in Hand und verkörperten barockes Gedankengut. Der kultivierte Wald in seiner neuen Funktion als Ort für Muße und Erholung verdeutlichte die Rolle, die er nunmehr innehatte: Der rein ökonomische Faktor wich der physischen und psychischen Wirkungsmacht, die von ihm ausging. Das Sehnen des Menschen nach der Symbiose von Kunst und Natur war nun erreicht, wenngleich letztere ihre Ungezähmtheit und entsprechende Aura einbüßte.

Mit dem Fortschreiten der Zeit und der zunehmenden Besinnung der Künstlerinnen und Künstler auf das eigene Ich, wie es die Romantiker am Übergang vom 18. ins 19. Jahrhundert durch ihre Arbeiten an das Publikum vermittelten, diente der Wald bzw. die Natur wiederum vermehrt als Medium, eine spezifische Stimmung auszudrücken, die mehr oder weniger subtil auf das Bildgeschehen einwirkt. Der Mensch als Individuum mit all seinen Empfindungen stand im Fokus, die Natur war

10 Götz Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin-New York 1973, S. 104–109, 244, 342–374, 435, 446, 457, 469–470.

Mittel zum Zweck, um die Botschaft der Szene an den Betrachtenden heranzutragen.

Als im Übergang zur Moderne die Erneuerung der Malerei stattfand, löste sich die Natur in kräftige Farben oder Formen auf, die Wirkung auf den Betrachtenden war das Wesentliche, der Mensch trat wieder vermehrt in den Hintergrund. Diese stimmungsvolle Verklärung wich jedoch schon bald einer realitätsbezogenen, da historisch nachweisbaren, Bildsprache, die jedoch vor allem in Blickpunkt auf die beiden Weltkriege des Öfteren versteckte Botschaften enthielten. So wurde der Wald entromantisiert und zur Kulisse für negativ assoziierte Darstellungen, wie zum Beispiel den Holocaust, dessen Schrecken ungeschönt in ihm offenbart wurden. Die Verlorenheit im Dickicht des Waldes galt nun auch als Synonym für politische, religiöse oder ähnlich geartete Verirrtheit. Nichtsdestotrotz wurden und werden weiterhin auch die schönen Seiten der lebendigen Natur fokussiert, und bis zum heutigen Tag nutzen Künstlerinnen und Künstler den Wald als Inspirationsquelle, Meditationsort oder integrieren diesen direkt oder indirekt in ihre Werke. Der Wald spielte immer eine wesentliche Rolle im Leben der Menschen, was sich auch in Zukunft nicht ändern wird – wichtig ist, dies anzuerkennen und alles daran zu setzen, ihn für nachfolgende Generationen zu erhalten. „Wie man in den Wald hineinruft, so schallt es auch heraus“ – dieses Sprichwort sollte im allgemeinen Umgang mit der Natur zum Leitspruch werden!

Diese Festschrift leistet in ihrer interdisziplinären Herangehensweise mit den unterschiedlichen wissenschaftlichen Zugängen einen weiteren wertvollen Beitrag, die Vielseitigkeit und enorme Bedeutung des Waldes wissenschaftlich fundiert aufzuzeigen und Margit Stadlobers jahrelange Forschungsleistungen auf diesem Gebiet entsprechend zu würdigen. Wir bedanken uns für das große Engagement bei allen Mitwirkenden! Großer Dank sei auch dem Land Steiermark, der Stadt Graz und der Universität Graz sowie der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark für die finanzielle Unterstützung ausgesprochen. Herzlich danken möchten wir auch dem Grafiker Gerhard Gauster und der Lektorin Cornelia Stiegler und schließlich Elisabeth Stadler und Lisa Schilhan vom Verlag Graz University Library für die Aufnahme dieses Buches in das Programm und die engagierte Betreuung.

Als Herausgeberinnen wünschen wir Margit Stadlober das Beste für den neuen Lebensabschnitt, Gesundheit und Zufriedenheit an jedem Tag und viel Zeit, den Wald in all seinen Facetten zu genießen!

Eva Klein, Gabriele Koiner und Christina Pichler
Herausgeberinnen

Eva Klein

Der Wald im künstlerischen Wechselspiel zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion.

Gespräch mit Cinthia Mitterhuber

EK: *Seit 2015 setzen Sie sich in Ihren Kunstwerken intensiv mit der Natur auseinander. Ihr Werk mit dem Titel „09“ aus dem Jahr 2016 ziert das Coverbild der vorliegenden Publikation und hält eine idyllische Waldszene fest.*

Welche Bedeutung nimmt der Wald als idyllischer Ort in Ihrem Werk ein? Handelt es sich in Ihren Werken dabei um real existierende Orte oder Orte der Fantasie?

CM: Ich wähle den Wald als Urform und Inbegriff von unberührter Natur – als würde, wenn der Mensch nicht eingreift, genau so ein Stück Natur aussehen.

Beim Bild 09, das inspiriert ist von einem ganz bestimmten Ort, aber gleichzeitig an jedem x-beliebigen See sein könnte, ist dies aber sicher auch eine Illusion, da es sich um einen Nutzwald handeln dürfte – wie fast überall bei uns. Es geht also ein bisschen um die Frage: Was ist (unberührte) Natur?

Faszinierend an Wäldern finde ich die stetigen Wiederholungen ähnlicher Formen bis in kleinste Details: Wenn man z. B. gewisse Moosstücke genauer anschaut, ist es, als würde man ein Waldstück von oben sehen.

Es handelt sich eigentlich immer eher um konkrete Orte, die ich mir ins Gedächtnis rufe und dann universell betrachten will. Oft sind es Eindrücke während eines Spaziergangs, die ich als intensiv erlebe. Es geht einerseits um die Optik der Landschaft, aber andererseits viel mehr noch um die Stimmung im Bild.

Idylle: einerseits ja, andererseits schätze ich auch die leicht unheimliche Qualität des Waldes, wie in einem Schubertlied, das eine wundervolle Stimmung zwischen Sehnsucht und Abgrund erzeugt.

Der Wald ist für mich vor allem auch ein neutraler Ort und eignet sich gut als Fläche für Projektionen, wie ein Musikstück, das meine Stimmungen aufnimmt und dann neutralisiert.



Abb. 1: Cinthia Mitterhuber, „09“, Öl auf Leinwand, 120x160 cm, 2016
(Foto: Cinthia Mitterhuber)

EK: Welche Bedeutung hat die Natur für Sie persönlich? Würden Sie sich als naturverbundenen Menschen bezeichnen? Welchen Stellenwert hat die Natur in Ihrem Alltag?

CM: Ja, ich bin ja direkt neben einem Wald aufgewachsen und meine schönsten Kindheitserinnerungen spielen sich dort ab.

Aber richtig aufmerksam wurde ich auf meine Naturverbundenheit erst, seit ich mitten in Wien lebe. Ich bin dann immer wieder richtig ausgehungert und entwickle eine große Sehnsucht nach Natur. Ich glaube, das ist mein Motor bzw. der Reiz, mich in meinen Bildern mit ihr zu beschäftigen.

EK: In Ihren früheren Arbeiten überwiegt die grafische Umsetzung – vor allem bei jenen Werken, die im Zuge Ihres Auslandsstudiums in Newcastle entstanden sind, dominiert die Grafik.

Erforderte für Sie die Hinwendung zu Naturthemen – wie dem Wald – eine Loslösung von der Grafik als vorrangiges Medium?

CM: In Newcastle begann ich eine Serie, die sich mit Erotik im weitesten Sinn auseinandersetzt. Das Medium Zeichnung eignete sich für mich sehr gut, da man mit Andeutung spielen und dabei vieles offen lassen kann. Ich arbeitete viel mit

Symbolik und habe mich damals intensiv mit Blüten, speziell Orchideen, auseinandergesetzt. Das Thema Natur wurde immer interessanter für mich, worauf ich begann, vermehrt draußen zu zeichnen.

Die Arbeit mit dem Titel 01 bezieht sich auf eine zuvor entstandene Zeichnung in der Natur. Ich wollte ein größeres Format und habe es dann mit Farbstift auf Leinwand versucht, musste aber erkennen, dass ab einer gewissen Größe ein Farbstift zu wenig Intensität für mich bot. Ich bin dann zur Ölmalerei zurückgekehrt, die als Farbe, wie ich finde, etwas sehr Ursprüngliches an sich hat.

Zeichnung entsteht parallel nach wie vor, mit ihrem spontanen und unmittelbaren Charakter ist sie Teil meines Repertoires, ob als eigenständiges Medium oder als Fragment eines Gemäldes.

EK: *Die Natur ist das vorherrschende Thema in Ihrem Oeuvre seit 2015, dennoch ist seitdem eine Entwicklung hin zur Abstraktion erkennbar. Die Farben und Formen scheinen sich in Ihren jüngeren Werken zu emanzipieren und die Gegenständlichkeit zu verdrängen.*

Wie kommt es zu diesem Prozess und wie stehen Sie der Natur heute – mit dieser vergleichsweise abstrahierten Umsetzung – gegenüber? Ist es eine Option für Sie, die Gegenständlichkeit ganz abzulegen?

CM: Man weiß nie, wo die Reise hingehet – ich glaube aber eher nicht, denn mein Auge braucht zumindest beim Beginn einer Arbeit immer etwas Gegenständliches als Ausgangspunkt.

Im weiteren Prozess wird verfremdet oder immer mehr vereinfacht.

Was ich an der Abstraktion so schätze, ist, Flächen auszusparen; es kommt einer Pause gleich, so kann ein intensiv bearbeiteter Bereich besser wirken. Ich mag diesen Wechsel von verschiedenen Oberflächen, von fast roher Leinwand hin zu dicker Ölfarbe.

Inspiration hole ich mir auch bei asiatischer/japanischer Kunst. Ich schätze dabei die Flächigkeit in der Darstellung, die reizvolle Andeutung. Zu Beginn haben mich die Landschaftsbilder von Klimt sehr inspiriert, die ja auch von Japonismus beeinflusst sind.

Zur Farbigkeit: So sehr ich die Erdigkeit in der Farbwahl schätze, zieht es mich nun stärker zu etwas kräftigeren, vielleicht künstlicheren Farben hin.

So wird das Dargestellte immer mehr zum Symbol und ist weniger abbildend, mehr eine eigene Welt auf der Leinwand, die den Gesetzen der Farbe folgt, mit Farbnebel und Farbseen, Rinnsalen.

EK: *Ihre aktuelle Malerei erscheint geprägt von viel Leichtigkeit und Harmonie in der Komposition. Entspricht diese sinnliche Wahrnehmung dem Schaffensprozess? Wie lange arbeiten Sie an einem Werk wie der Walddarstellung mit dem Titel „09“? (Beschreibung Herangehensweise, Vorbereitung, Umsetzung etc.)*

CM: Gerade bei 09 war es ein längerer Schaffensprozess, da ich vieles anfangs zeichnerisch lösen wollte und dann im Laufe des Prozesses immer mehr verdichtet habe, um eine gute Balance zu erreichen. Da kommt es schon vor, dass manche Bereiche sieben- bis achtmal überarbeitet werden oder auch so manches wieder weggewischt wird.

Also rund ein halbes Jahr mit Unterbrechungen hat es schon gedauert. Die meisten Arbeiten kommen etwas schneller zu einem Ende, sprich in ca. einem Monat. Momentan habe ich den Überblick verloren, da ich an mehreren Bildern gleichzeitig arbeite.

Ja, es ist mein Ziel, eine gewisse Harmonie und Leichtigkeit im Bild zu erreichen, der Weg dorthin ist aber nicht immer nur harmonisch. Jedes Bild ist eine eigene Herausforderung: Man kann zwischendurch schon durch ganz schöne Täler gehen, doch plötzlich ergibt sich eine Wendung, oft dann, wenn mir schon alles egal ist, weil ich das Gefühl habe, eh nichts mehr verlieren zu können, und erst dann den Mut aufbringe, etwas Neues auszuprobieren.

Das ist dann wunderschön, wenn es mir gelingt, mich selbst zu überraschen.

EK: *In Ihren naturbezogenen Werken seit 2015 fällt ein Zyklus hinsichtlich der Titel besonders auf. Diese bestehen aus fortlaufenden Nummern, wie dem Coverbild mit dem Titel „09“. Welche Bedeutung kommt diesen Titeln hierbei zu?*

CM: Es ist das neunte Bild einer Serie, die als übergeordnetes Thema „Natur(fragmente)“ hat. Ich dachte, ich fange mit 01 an und schaue, wie viele es werden und in welche Richtung sich die Serie entwickelt. Als beendet kann ich sie noch nicht erklären, wobei sich stilistisch im Laufe der Jahre vieles verändert hat.

Die Vergabe von Nummern ist ehrlicherweise auch aus einer gewissen Not heraus entstanden, da ich zu Beginn das Gefühl hatte, die Wirkung des Bildes mit einem Wort zu zerstören. Außerdem ist die Vergabe von Nummern ähnlich der Musik, Sinfonie Nummer ..., das Bild steht dabei bloß für sich, eine bestimmte Stimmung, Empfindung, nicht mehr. Ich wollte dem möglichst nichts hinzufügen.

Aber seitdem ich abstrakter geworden bin, geht sich ein Titel als Zusatz mit richtigen Wörtern für mich aus und die Suche danach macht mir mittlerweile großen Spaß.

EK: *Als Künstlerin hat Sie Ihr akademischer Weg nach Wien geführt. Fühlen Sie sich als gebürtige Steirerin dennoch mit Ihrer Heimat verbunden? Inwieweit hat Sie die steirische Natur geprägt und schwingt eventuell heute noch in Ihren Werken und der Auseinandersetzung mit der Natur mit?*

CM: Ja, dass ich in Wien geblieben bin, ist sicher etwas, das mich rückblickend am meisten von mir selbst überrascht. Nach anfänglichen Jahren des Sich-fremd-

Fühlens ist es ein Ort der Geborgenheit mit Entfaltungsmöglichkeiten geworden.

Der Ort, wo ich aufgewachsen bin, der Ort meiner Kindheit – die Obersteiermark –, bleibt für mich von der Landschaftsstruktur immer eine Art Referenz oder Ur-Landschaft: das spezielle Licht, welches sich durch die umliegenden Berge ergibt, und auch wiederum deren Funktion als angenehme, erzwungene Pause von Verbauung in der Landschaft.

Ich habe ein Faible für Fichtenwälder, schroffe Felsen und mittlerweile etwas vergessene Orte wie z. B. Eisenerz. Umschlossen von Bergen ist man dort behütet, vor allzu langer Sonneneinstrahlung verschont, die hohe Felswand spiegelt sich verlässlich im dortigen grünen Gebirgssee, während sich vieles bei jedem Besuch verändert: die Farben der Bäume, Wasserstand und Licht, Gedanken und Gesprächsthemen sowie die Fahrzeuge meines vierjährigen Sohnes beim Umrunden dieses Gewässers.



Abb. 2: Margit Stadlober und Cinthia Mitterhuber vor dem Werk „Schmelze (Melt)“, Öl auf Leinwand, 130x100 cm, 2021, von Cinthia Mitterhuber (Foto: Eva Klein)

Eva Klein

Winterwald. Concealed political fields in the depths of the forest¹

In this essay I will examine and discuss Anselm Kiefer's *Winterwald*. In order to understand the meaning and context of this work we also need to consider Kiefer's previous political work *Occupations*. This provides an understanding of the critical political position of the artist Anselm Kiefer, who unflinchingly confronts the Holocaust. After establishing his artistic and ideological background, I will then take a closer look at his art piece *Winterwald*. Comparisons will be drawn with other forest paintings to analyze its iconography. The purpose of this essay is to uncover the mythological elements and illustrate the respective political intentions through a semiotic lens.

Anselm Kiefer is well-known for his self-portrait series *Occupations*², a critical and provocative investigation of National Socialism. In the summer and autumn of 1969, when Kiefer was a 24-year-old student at the Academy of Fine Arts in Karlsruhe, Germany, he embarked on a series of actions. He took photographs of himself performing the Hitler salute in different locations.³ Like the use of the swastika, the Hitler salute is considered a criminal offence in Austria and Germany since the end

1 This essay is based on the given lecture „Winterwald: Concealed political fields in the depths of the forest“ in Panell II „Submergence“ at the Conference „The Hothouse Archives: Plants, Pods and Panama Red“ at the School of Visual Arts in New York City on 17th of November 2018 by Eva Klein. Credit Abb. 2-3: Gagosian Gallery, published on the website for the exhibition Next Year in Jerusalem at the Gagosian Gallery, <https://gagosian.com/exhibitions/2010/anselm-kiefer-next-year-in-jerusalem/>, accessed 10/17/2018.

2 The original German title of *Occupations* is *Besetzungen*, which carries multiple meanings including territorial expansionism, cathexis, a term for holding fast, or the act of transferring meaning to a symbol.

3 There is some dispute among art historians as to how those photographs were taken. Mark Rosenthal and others say that Kiefer “took a series of photographs”, while others such as Benjamin Buchloh claim that he “had his photographs taken”. This ambiguity regarding Kiefer's method also puts the term self-portrait into question.

Cf. Rosenthal, Mark: *Anselm Kiefer*, Chicago and Philadelphia (Prestel) 1987, p.14; Buchloh, Benjamin: “1988”, in: Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois and Benjamin H.D. Buchloh (eds.): *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London (Thames & Hudson) 2004, p.614.



Abb. 1: Anselm Kiefer, Occupations (Besetzungen), 1969, Collage, black and white photograph, published in the photo-essay 'Occupations', Interfunktionen, no.12, 1975

of the Second World War. From 1945 onwards, the Allied Forces initiated the process of denazification. The aim was to rid Austrian and German society and culture of national socialist ideologies. Swastika symbols on public buildings, for example, were not simply removed, they were blown off with explosives to intentionally stage a spectacle. Denazification was intended to be a highly visible initiative for everyone to see and experience.

In his work *Occupations*, the artist dares to perform the scandalous act of presenting himself making the Hitler salute in countries that were under Nazi occupation. These actions form a deeply polarizing photographic artwork that blurs the boundaries between parody and homage. Later, the exhibition *Next Year in Jerusalem* becomes a continuation of this work, and also includes *Winterwald*.

The examination of different types of borders is a central aspect in Kiefer's political work, which he questions and reflects upon even more so here. His

Hitler salute photographs remind us of a not so distant past when the public masses were manipulated, infiltrated and impassioned to follow the Führer.

The use of photography as a medium also evokes parallels to the Frankfurt Auschwitz trials in 1963. SS guards stationed at the Auschwitz concentration camp were prosecuted and photographic evidence was used to convict Nazi war criminals.

During the 1960s, former national socialists started to regain attention in the German-speaking countries, sparking protests by a powerful and political student movement. This led to events referred to as the *German Autumn*, which culminated in the kidnapping and murder of Hanns-Martin Schleyer by the far-left terrorist organization Red Army Faction (RAF) on October 18, 1977 after demands for the release of imprisoned members of the Baader-Meinhof Group were rejected and three of their members were found dead. The killing of Schleyer, president of the Confederation of German Employers' Associations, can be interpreted as a symbolic act of patricide in that he was part of a network of former Nazis and still held considerable political power.⁴

4 Cf. Weikop, Christian: „Occupations / Heroic Symbols”, in: Christian Weikop (ed.): *In Focus: Heroic Symbols 1969* by Anselm Kiefer, Tate Research Publication, 2016, <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/occupations-heroic-symbols>, accessed 10/17/2018.

Kiefer's clothing in the *Occupations* photographs can be seen as a nod to the social activism of the New Left, one of the many movements of '68. He produced his photo series around the same time, in 1969. Rather than wearing a military uniform he chose casual contemporary clothes, such as sandals and Easy Rider sunglasses.⁵ On the one hand, the juxtaposition of clothes worn by liberals and the far-right pose of the Hitler salute can be understood to reflect the latent presence of Nazi ideology. That is, the persistence of national socialist ideas in post-war society despite the targeted efforts of denazification.

On the other hand, Kiefer's use of fascist images was, of course, also subject to harsh criticism. He continuously breaks the taboo surrounding these explosive images and symbols, thus confronting the fascination with the forbidden to engage with the subject matter. The sheer volume of German-language media coverage and the reaction to Kiefer's art actions is overwhelming. He is accused of naiveté, carelessness, and disrespectfulness in how he deals with German nationalist themes and images in his artistic work. Some critics even go as far as to accuse Kiefer of proto-fascism because he reproduces and reintroduces symbols and myths of a national socialist nature.

Kiefer's previous work already shows influences of a political nature and a critical investigation of social issues. Throughout his entire oeuvre, he addresses and confronts the Holocaust. Anselm Kiefer was born just before the end of the Second World War, thus inheriting a world of atrocities and devastation he seems unable to shake off. In a way, he uses his work to create a reflection of social order. However, he never completely dissolves the fundamental boundaries between art and politics as this would invalidate and render the terms themselves meaningless.

Kiefer believes:

*“There is a special border, the border between art and life that often shifts deceptively. Yet, without this border, there is no art. In the process of being produced, art borrows material from life, and the traces of life still shine through the completed work of art. But, at the same time, the distance from life is the essence, the substance of art. And, yet, life has still left its traces. The more scarred the work of art is by the battles waged on the borders between art and life, the more interesting it becomes.”*⁶

5 Cf. Kiefer, Anselm: Heroic Symbols (Heroische Sinnbilder), photo 1969, Tate and National Galleries of Scotland, Edinburgh.

6 Quote by Anselm Kiefer, published on the website for the exhibition *Next Year in Jerusalem* at the Gagosian Gallery, <https://gagosian.com/exhibitions/2010/anselm-kiefer-next-year-in-jerusalem>, accessed 10/17/2018.



Abb. 2: Anselm Kiefer, *Occupations (Besetzungen)*, 2010, Installation view of the exhibition *Next Year in Jerusalem* at Gagosian Gallery, New York (Credit: Gagosian Gallery)

Even though professor Huysen at Columbia University claims in his essay⁷ from 1993 that images of national socialism and the Shoah have disappeared since the 1980s, we see a thematic resurrection 17 years later. The subject matter is the same, the artistic approach, however, is different – evolved.

Anselm Kiefer's idea of art is that it is subject to constant movement and change, a process that according to the artist never quite seems to reach completion.⁸ This is why individual works of art are always connected to each other within the artist's oeuvre, regardless of whether they have been produced a decade apart. Similarly, Kiefer creates a relationship between the two works *Occupations* and *Winterwald*.

From December 6-8, 2010 the Gagosian Gallery hosted Kiefer's exhibition *Next Year in Jerusalem*, including a work of the same name, *Occupations*, thus explicitly establishing a connection to his work in the 1960s. The Gagosian Gallery describes this

7 Cf. Huysen, Andreas: "Anselm Kiefer. Mythos, Faschismus und Geschichte", in: Manuel Köppen (ed.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin (Erich Schmidt Verlag) 1993, pp. 137-150.

8 Interview with Anselm Kiefer by Tim Marlow at the Louisiana Museum of Modern Art in 2010, published on Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2015, accessed 10/19/2018.



Abb. 3: Anselm Kiefer, Winterwald, 2010, Oil, emulsion, acrylic, shellac, ash, torn bushes, synthetic teeth and snakeskin on canvas in glass and steel frames
(Credit: Gagosian Gallery)

piece as the center piece of the *Next Year in Jerusalem* exhibition, thus also establishing it as the focus point in the exhibition including *Winterwald*. 2010's *Occupations* is a large-scale photo series of the 1969 photographs in which he shows himself performing the Hitler salute in front of sites of historical significance as discussed earlier. The photographs are mounted on lead and hung from large metal hooks. The photographs are only partially visible through open doors in the container. It is difficult to make out details, rather the viewer experiences the sensation of an onslaught of images. This mode of display is typical of Kiefer. It reminds us that we must not forget what has happened, and equally be aware of what may still happen. Confronting oneself with the artwork means confronting both the past and the present. "Their loaded repackaging here signifies his expanded ambition, and a determination that we not miss the point. Never forget. Ever."⁹

The installation is part of an ensemble that includes a total of 13 monumental sculptures and 23 sculptural constructions inside large glass and steel vitrines with a morbid aesthetic. The dark colors and cool materials create a depressive atmosphere. Kiefer's exhibition *Next Year in Jerusalem* engages with the sensitive

9 Smith, Roberta: "A Spetacle with a Message", in: *The New York Times*. November 18, 2010, accessed 10/17/2018.

issue of National Socialism in an encoded and, thus, subtle manner. Allegorical representations point to realities within the context of the Holocaust. The exhibited works include references to the Kabbalah, the Bible, Norse mythologies and German war destructions.¹⁰

“Kiefer’s paintings and sculptures address specifics, but also allude to what is usually hidden between the lines. He has made it his ambition to formulate what many would prefer to leave unsaid.”¹¹

The showing became a true spectacle in the New Yorker art scene, drawing large numbers of visitor. Influential American art critics were deeply impressed and deeply affected by the material presence of Kiefer’s work.¹² The art critic Roberta Smith summarizes her impression in the *New York Times* as follows:

*“The German artist Anselm Kiefer knows how to put on a show. The dour and dusty copse of art with which he has forested the vast Gagosian Gallery in Chelsea may elicit awe, skepticism or disdain — or perhaps a conflicted combination of all three. But its initial power is hard to deny. This is Mr. Kiefer’s first exhibition in New York in eight years and possibly the best he has ever mounted in the city, at least on his own terms.”*¹³

She describes Kiefer as a “philosopher-showman with an immense following”, and as an artist that has himself become a myth, a legend.

Seeing the exhibition *Next Year in Jerusalem* and actively engaging with the presented work, the viewer feels like being part of a performance piece. The artwork enters into a relationship with the viewer, so to speak, thus not only giving meaning to the object and subject but to the process in between – the process of ‘relational aesthetics’. This also reflects the artist’s intention. Kiefer himself says that he is much more interested in the process of art rather than in individual artworks in their momentarily presented form.¹⁴

The process of experiencing his work has, for example, been described in the following words:

10 Cf. Kley, Elisabeth: “Brodingnagian Bijoux”, in: artnet. accessed 10/17/2018.

11 Buhmann, Stephanie: “Review: Anselm Kiefer, *Next Year in Jerusalem*”, in: *Brooklyn Rail*. December 20, 2010, accessed 10/19/2018.

12 Cf. Esplund, Lance: “Netherworld Chic, Surreal Impressions”, in: *The Wall Street Journal*. November 13, 2010, accessed 10/17/2018.

13 Cf. Smith, Roberta: “A Spetacle with a Message”, in: *The New York Times*. November 18, 2010. Accessed 10/17/2018.

14 Interview with Anselm Kiefer by Tim Marlow at the Louisiana Museum of Modern Art in 2010, published on Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2015, accessed 10/19/2018.

*“To wander among these works is to participate in a performance piece of the artist’s devising. The sheer density of the installation gives it an almost interactive, relational-aesthetics quality. As we gawk, peer and crane, decipher the titles and mull over the allusions — all the while avoiding collisions with other similarly engaged people — we form a cast of extras trapped in some museum of devastation.”*¹⁵

The visitor wanders through a labyrinth of glass and steel vitrines, which are more than twenty feet high. Each vitrine contains and comprises inorganic material combined with organic material, such as plant matter from palms, bushes, or trees. They appear like reliquaries that have a story to tell. The title is inscribed directly on the glass, opening up an additional layer of meaning.

*“In these works, Kiefer inverts the historical and ritualistic connotations of his chosen materials, particularly lead. In *Valentinus*, named for the second-century Gnostic theologian, lead buckets and chains are juxtaposed with synthetic diamonds and wire; in *Die Schechina* a disembodied white dress is molded to an invisible female figure and pierced by glass shards and numbered glass disks, in reference to one of the ten Kabbalistic markers of spiritual presence. [...] In *Mount Tabor*, barren furrowed fields lead to the site of Christian pilgrimage where the *Transfiguration* is said to have occurred. *Fitzcarraldo* comprises four panels on which a winter forest is painted. Clusters of thornbushes are dispersed across the surface, forming a second forest in relief. A lead U-boat noses across the panels, in reference to the late nineteenth-century Peruvian rubber baron *Carlos Fitzcarrald*, who famously orchestrated the movement of a thirty-ton boat across an isthmus to avoid treacherous conditions. Encased in a huge vitrine, the final effect is one of a mythical refuge or forest where materials are recast as transcendent elements on an epic scale.” “In large landscape paintings hung around the perimeter of the gallery, Kiefer layers ash, lead, snakeskin and other distressed materials, merging them with iconic German landscapes of mountains, seas, and forests.”*¹⁶

I would now like to delve deeper into this forest with you – the forest of Anselm Kiefer’s *Winterwald* as presented in this exhibition. The artist uses and combines organic and inorganic materials creating collages within his artworks. These materials include oil, emulsion, acrylic, shellac, ash, torn bushes, synthetic teeth and snakeskin on canvas in glass and steel frames. Parts of the forest are formed of these materials.

15 Smith, Roberta: “A Spectacle with a Message”, in: *The New York Times*. November 18, 2010, accessed 10/17/2018.

16 Website for the exhibition *Next Year in Jerusalem* at the Gagosian Gallery, <https://gagosian.com/exhibitions/2010/anselm-kiefer-next-year-in-jerusalem>, accessed 10/19/2018.

Winterwald in German means winter forest. The subject of the winter forest is nothing new in Kiefer's work, rather it is an ongoing theme the artist seems to be drawn to and continues to return to. "The winter forest is a recurring theme in Kiefer's work since the late 1960s, which often signifies time in history that suggests the barren end of a cycle and the uncertainty of a new beginning."¹⁷

In *Winterwald*, Kiefer draws on the myth of the German forest, as he already did in previous pieces. This winter forest particularly resembles the one in his 1976 work *Varius*¹⁸, which also offers a glimpse into a dark forest. In *Varius*, however, the view into the forest is stained with drops of blood representing the fatal trap the Roman general Varius walked into. Names of 19th and 20th century figures who established the battle as a national myth are written across the trees. By recreating this historic event in the winter forest, and thus claiming and reinterpreting it, Kiefer relativizes and de-theorizes it at the same time. He takes the image of the forest even further in his large woodcuts *Weltweisen*. Instead of drawing the viewer into the depths of the forest representing the depths of history, he presents a planar view of a forest that is already engulfed by the fire in the foreground. Around the tree trunks, Kiefer positions portraits of the people he calls *Weltweisen* (literally translated 'world wise men'), represented by politicians, artists, poets, philosophers and generals, who got entangled in the foreboding forest. They are portraits of people who got lost in the thicket of it, each on a wrong path, and who ultimately failed to claim the Battle of the Teutoburg Forest for their national identity.¹⁹

As demonstrated in Kiefer's work, the forest holds an important iconic status in German-speaking cultures. It is often the setting of folktales and was the setting for an important moment in Germany history. The forest is also a symbol used during the Unification of Germany in the late 19th century. Later, the Nazis adopted the symbolism of the forest to invoke national sentiments in the dissemination of their ideology.

Forest landscapes are, of course, also an important theme for and in other artists' works. For example, Caspar David Friedrich, to name but one.

The forest is a popular sujet amongst artists and often becomes layered with mythical connotations. Anselm Kiefer perceives the forest as a space between heaven and earth, a space in which our history is stored. He addresses the misuse of the forest as a myth by revealing this in his works, exposing the hidden for all to see, and thus, demystifying the symbolism instead of propagating it. He lifts the romantic and imaginary from the forest and puts it into a real historical context.

17 Glossary of the exhibition *Next Year in Jerusalem* by Anselm Kiefer of the Gagosian Gallery in New York, November 6 – December 18, 2010.

18 Kiefer, Anselm: „Varius“, 1976, Mischtechnik, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum.

19 Gebhardt, Volker: "Das Deutsch in der Deutschen Kunst", Cologne (DuMont) 2004, p. 362.

A context in which the forest plays a specific role, for example, as a site of historic events such as the Holocaust. Further reference to the Holocaust is evident from the ash that Kiefer uses in *Winterwald*. There is no escaping the past in his work. He also incorporates snakeskins as a reference to the fateful temptation by the serpent, which left a trace by shedding its skin on the canvas. The serpent itself is not present anymore. The trees appear to have already been there during the Nazi period, silently bearing witness and withstanding the atrocities of time.

The New York Times describes the piece in the following words:

“Heavy with paint yet photographic in depth, these images are banked with more dried bushes, cast-resin ferns and occasionally strewn with large, synthetic teeth and snakeskins. They look a little like neglected shop windows, yet they achieve a stark, haunting beauty even as they rather too obviously evoke the kind of woods where refugees hide.”

As already mentioned, Anselm Kiefer also uses synthetic teeth in *Winterwald*. Personally, they remind me of the displays in concentration camps, which today are open to the public as museums, preserving the memory and lessons of history for future generations. These displays also include remains of those who were killed in the camps, such as strands of hair and prosthetics. Thus, the teeth convincingly look like relics of Holocaust victims.

The material the teeth are made of also lends itself to mythological interpretation. Here, Kiefer references the Greek myth of Jason’s quest for the Golden Fleece.²⁰ Kiefer also used teeth in *Fitzcarraldo*, which is part of the *Next Year in Jerusalem* exhibition, as well as in *The Argonauts*, which he created in 1990. The latter is also in reference to Jason and the Golden Fleece. Jason is a hero figure in Greek mythology. According to the myth, Jason embarked on a quest to retrieve the Golden Fleece for his family together with 50 of the strongest fighters on the ship Argo. He managed to steal the golden fleece of the winged ram named Chrysomeles with the help of Medea.

According to Kiefer, he initially started incorporating elements like teeth in his work before he became aware of their mythological connections. Talking about his work *The Argonauts*, he explains his process as follows: “Jason has to sow the teeth ... so here we have the teeth. Or, there is also the story of Medea taking revenge on Glauce, Jason’s first wife. She gives her a beautiful dress that is poisoned. As she puts it on she disappears into thin air ... so here we have the dress.” The artist’s work can be interpreted through association, but it cannot be “explained” in the same manner.²¹

20 Glossary of the exhibition *Next Year in Jerusalem* by Anselm Kiefer of the Gagosian Gallery in New York, November 6 – December 18, 2010.

21 Cf. Website of the Städelmuseum, Highlights der Sammlung, Die Argonauten von Anselm Kiefer, <https://www.staedelmuseum.de/de/sammlung/die-argonauten-1990>, accessed 10/23/2018.

Kiefer does not develop his work on a conceptional level. On the contrary, he takes the artistic process as the starting point from where he then slowly explores possibilities in terms of content. This starting point is a momentary experience of shock, as he describes it himself. It can be, for example, triggered by an event, a moment, a text, or a landscape. This initiates a process within the artist through which his experience is transformed into a material form. This process is not within the artist's control. After this first step, the artist reflects on what has been created. This second phase can also be described as a dialogue between the artist and the first steps of work. As Anselm Kiefer explains himself, it is of great importance to him to carry out and work on his art pieces himself because he needs to feel the "spirit" of the material.²²

Kiefer, whose style is often linked to New Symbolism, references the Kabbala, the Bible, Norse mythology and the German war destruction in his work *Winterwald*. He incorporates a plethora of references and associations that gain yet more connotations in reference to the title. The insightful and carefully chosen titles generally open up another layer of meaning in Kiefer's works. However, the artist usually does not offer a detailed explanation, often leaving the viewer wondering.²³ Anselm Kiefer's work can be interpreted through association, but it can not be definitively explained.²⁴ For Anselm Kiefer, art is also spiritual, as he explains in an interview²⁵ with Tim Marlow at the Louisiana Museum of Modern Art. Art creates a connection between things, as the artist himself puts it.

Kiefer's work is characterized by connections, associations, memories, and transformations. Kiefer's interest in transformative processes can be traced back to his very early work, for example, his aquarelle paintings,²⁶ which skirt the line between realism and abstract art. Alchemy is another recurring theme throughout his oeuvre.²⁷

Kiefer leaves it up to the viewer to make their own associations and, thus, creates the possibility of ambiguity. Ultimately, the terms and metaphors we choose to make

22 Interview with Anselm Kiefer by Tim Marlow at the Louisiana Museum of Modern Art in 2010, published on Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2015, accessed 10/19/2018.

23 Cf. Arasse, Daniel: *Anselm Kiefer*, Munich (Schirmer/Mosel) 2015, p. 19.

24 Cf. Website of the Städelmuseum, under Highlights der Sammlung, Die Argonauten von Anselm Kiefer, <https://www.staedelmuseum.de/de/sammlung/die-argonauten-1990>, accessed 10/23/2018.

25 Interview with Anselm Kiefer by Tim Marlow at the Louisiana Museum of Modern Art in 2010, published on Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2015, accessed 10/19/2018.

26 One example here is the 1972 aquarelle painting *Earth – Heaven* by Anselm Kiefer.

27 Cf. Seegers, Ulli: "Stoffwechselprozesse. Von großen Werken und unsichtbaren Werten in der zeitgenössischen Kunst", in: Sven Dupré, Dedo von Kerssenbrock-Krosigk, Beat Wismer (eds.): *Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung*, *Ausstellungskatalog Stiftung Museum Kunstpalast*, Munich (Hirmer) 2014, pp. 178–245, here p. 234–235.

sense of what is presented to us in this unclear and undefined form also always reveal something about ourselves and our relationship to the subject.²⁸

Anselm Kiefer himself says: *I work with symbols that link our consciousness with the past. These symbols create a simultaneous continuity, and we remember our origins.*²⁹

Kiefer's political artworks derive their energy from their multilayeredness and ambiguity. And this energy becomes highly charged in the force field between German history, mythology, the chosen materials, and the created aesthetic. The work triggers processes of remembering and association that become entwined with mythological imagination, lending a real utopian dimension to Kiefer's creations.³⁰

Kiefer's complexity and ambiguity as well as his seemingly vague comments about his art, in which much is often left to interpretation, allow for an almost chaotic plethora of possible meanings in a postmodern sense. This postmodern pluralism is often taken as the starting point for interpreting his work. A good example for this approach can be found in John Gilmour's *Fire on the Earth. Anselm Kiefer and the Postmodern World* published in 1990. This postmodern discourse draws from some of the great philosophers like Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jaques Derrida, Michel Foucault, Jean-Francois Lyotard, and others. A similar philosophical approach to Kiefer's work can also be found in Gerhard Richter's *Ästhetik der Ereignisse* published in 2005. Here, Walter Benjamin's philosophy of history also already forms part of the basis for discussion.

Although all of these theories are, of course, valid and important, I believe that there is another essential aspect to Kiefer's work that should not be overlooked: the constant – even if sometimes subtle – presence of something specifically 'German'. This is something that Mark Rosenthal observed in a side note in his exhibition catalogue for Kiefer's exhibition in Philadelphia in 1987, in which he mainly criticizes the narrative in the artist's work.

My intention is to make this intangibility and ambiguity somewhat clearer with the help of Jost Hermand's words in *Politische Denkbilder* published in 2011. He observes that there are recurring themes in Kiefer's work that go beyond postmodern arbitrariness. A causal relation between cause and effect within a historic context makes the theoretical discussion of Kiefer's work more complete. Thus, the viewer

28 The same applies to the sensibilities around the term Holocaust, which itself is the source of debate regarding its origin and connotation. The vocabulary and metaphors chosen to describe historic events, such as the Holocaust, also always reveal something about the relationship between the recipient and the historic event being discussed.

Cf. Heyl, Matthias: *Erziehung nach Auschwitz. Eine Bestandsaufnahme. Deutschland, Niederlande, Israel, USA*, Hamburg (Krämer Verlag) 1997, p. 10.

29 Hermand, Jost: *Politische Denkbilder. Von Caspar David Friedrich bis Neo Rauch*, Cologne-Weimar-Vienna (Böhlau) 2011, p. 233.

30 Cf. Huyssen, Andreas: "Anselm Kiefer. Mythos, Faschismus und Geschichte", in: Manuel Köppen (ed.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin (Erich Schmidt Verlag) 1993, pp. 137–150.

is encouraged to reflect on their own cultural and political background, which can trigger a process of remembering and, ultimately, create more awareness for political and social issues.

I am talking here about Kiefer's political works, and I believe *Winterwald* firmly belongs within this category. The historic references in this work are by no means random, even the choice of title alone alludes to the Holocaust. Additionally, this political historical dimension is also reflected in the mythological elements. As such, *Winterwald* can be described as a political image of thought that reveals the almost inseparable connectedness between intention and effect.³¹ This is not necessarily an inherent characteristic of the work, rather it can be perceived as such by the viewer. This perception, however, requires active engagement with the work to uncover the "hidden symbolism". Viewers that merely spend seconds with the work before dismissing it will not be able to see beyond the surface, of course. From a semiotic standpoint, an informed audience as an autonomous subject possessing the semiotic code is able to enter into a dialogue with the artwork, an equally autonomous object. This then leads to an interaction in the sense of relational aesthetics. Thus, in the case of Kiefer's paintings, something that is not present in this time and space is visualized through something else – the artwork. Kiefer achieves this through the use of strongly mythological imagery.

In Kiefer's own words:

"After the Second World War, as a matter of principle, having an interest in mythology was looked upon with suspicion. It became clear just how dangerous it could be for politicians to make use of myths and to abuse and interpret them as justifications and templates for behavior. But is it not even more dangerous to bury the myths in the collective subconscious, so to speak, rather than to continue working on them in a way that everyone can see?"³²

He talks about continuing to address and engage with myths that had been misused for political agendas.

31 Cf. Hermand, Jost: *Politische Denkbilder. Von Caspar David Friedrich bis Neo Rauch*, Cologne-Weimar-Vienna (Böhlau) 2011, pp. 233–244.

32 Kiefer, Anselm: "Acceptance speech for the Peace Prize of the German Book Trade, Paulskirche, Frankfurt am Main, October 19, 2008", in: Gagosian Gallery (ed.): *Anselm Kiefer. Next Year in Jerusalem*. Exhibition Catalogue, New York (Prestel Publishing) 2011, p. 197.

The German version is as follows: "Nach dem Krieg stand die Beschäftigung mit der Mythologie prinzipiell unter Verdacht: Evident war, wie gefährlich es ist, wenn Politik die Mythen verwendet, missbraucht, als Handlungsanleitungen und Rechtfertigungen interpretiert. Aber ist es nicht noch gefährlicher, die Mythen gleichsam ins kollektiv Unterbewusste zu versenken, statt an ihnen – für alles sichtbar – weiterzuarbeiten?"

According to Andreas Mahler's recto-verso principle, which he based on Ferdinand de Saussure's theories, *Winterwald* can be separated into two parts. On the one side, we have the material as the "verso", and on the other side we have the meaning as the "recto". Mahler takes this one step further. Semiotically speaking, "verso" (the material, the composition of the work) becomes the syntax, and "recto" (the meaning, the hidden symbolism) becomes the semantics.³³ Although European and American structuralism generally appears to have reached its limits, its concept is still of significance and value in a historical context and is applied within the humanities, for example in current art history.³⁴ Anselm Kiefer's *Winterwald* is similar to a flip-flop picture flipping between two images, in that it attempts to keep both "recto" and "verso" in focus. However, this can only be realized through a process and is cognitively impossible to achieve simultaneously. Thus, the aesthetic reception of art is to be understood as a process that tries to bridge the distance between recto and verso. When looking at *Winterwald*, the viewer undergoes a process that Mahler describes as an imminent revelation through taking in the artwork. This corresponds to the principles of the New Aestheticism by focusing first and foremost on the relationship between the audience and the art piece.

Mahler distinguishes between the term "document" (the material artefact) and "monument" (the process of reception of the work). I propose a similar clear shift from document to monument in Kiefer's *Winterwald*, which is determined by its multi-layered messages, as already touched upon, rather than the end result of the work.³⁵

Kiefer's mythological investigation predominately addresses German history and its dramatic and gruesome fascist period. He uncovers essential elements of Germany's past in Germanic sagas and archaic myths. He uses them to draw parallels and establish a starting point from which to approach the Holocaust as a political event and attempt to form an explanation.

This mythological layer is not intended to retell the original mythology, rather it borrows these myths and infuses them with political events. Specifically, in the case of *Winterwald*, this means that when referencing the Greek myth of Jason and the quest for the Golden Fleece, or the biblical scene of Adam and Eve's encounter with

33 Cf. Mahler, Andreas: *Towards a Pragmasemiotics of Poetry*, in: *Poetica*, volume 38, issue 3-4, Munich 2006, p.232.

34 Cf. Albrecht, Jörn: "Der Strukturalismus in der Sprachwissenschaft: Erbe und Auftrag", in: Kenno-suke Ezawa (ed.): *Linguistik jenseits des Strukturalismus. Akten des II. Ost-West-Kolloquiums*, Tübingen (Gunter Narr Verlag) 2002. Cf. de Saussure, Ferdinand: *Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft*, 1916, translation by Herman Lommel, Berlin (De Gruyter) 1967.

35 Cf. Mahler, Andreas: "Performing Arts. New Aestheticism and the Media", in: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, volume 35, issue 1, Tübingen (Gunter Narr Verlag) 2010, p. 111.

the serpent in the Garden of Eden, Kiefer's intention is not to simply recount these stories for their original content.

Therefore, we can conclude that his intention is to instead draw connections between the mythological and the political, that is, a connection between the individual elements, as Kiefer himself describes it. This connection, which is neither obvious nor defined, creates space for associations in terms of Mahler's "monument". Thus, the mythological layer can serve to subtly broach the subject of political events. Engaging with Kiefer's work in this space of association, the viewer is free to follow their own experience and can establish links to current political events and situations. Considering the current global shift to the right, the processes of remembering and reflecting on political and social developments seem all the more important.

Ans Wabl

Kunst und Wald

Mensch und Wald

In unserer hochtechnisierten Industriegesellschaft ist man versucht, anzunehmen, dass die folgenschwere Beeinträchtigung des Waldes durch menschliche Eingriffe ein ganz und gar zeitgenössisches Problem darstellt. Die Vorstellung, dass im vorindustriellen Zeitalter der Wald ein unberührtes, undurchdringbares, ehrfurchtgebietendes Ganzes gewesen sei, in welchem die Gesetze der Natur herrschten, stellt sich jedoch als romantisierte Vision heraus. In der Jungsteinzeit, als Menschen sesshaft wurden und Viehzucht betrieben, wurde der Wald als Weidegebiet genutzt. Im ausgehenden Mittelalter war der Wald bereits vielfältigen Einflüssen des Menschen unterworfen. Die Nutzung der Ressource Holz im Bauwesen, die Bewirtschaftung des Waldes für den Ackerbau oder die politischen Ansprüche auf das Waldterritorium sollen einen Eindruck von Vielfalt vermitteln. Der Wald als Landschaftsform, welche durch Siedlungsstrukturen maßgeblich verändert wurde, führte bereits im späten 14. Jahrhundert zu Übernutzung, was Aufforstungsmaßnahmen notwendig machte. Bauern, Geistliche, Fürsten, Jäger, Baumeister, Kartografen, Maler und einige mehr – die Liste derer, die im Alltag mit dem Wald zu tun hatten, ließe sich weiterführen – prägten als Angehörige verschiedener Gesellschaftsschichten den Wald und übten somit maßgeblich Einfluss auf dessen Erscheinungsbild aus.¹

Um 1700 war das österreichische Salzkammergut in Zusammenhang mit der Salz- und Kohlegewinnung fast zur Gänze kahlgeschlagen. In Bergbaugebieten in Deutschland war es um den Wald nicht besser bestellt. In England verschlang der Ausbau von Handels- und Kriegsflotten neben dem Bergbau Unmengen an Holz. Frankreichs Sonnenkönig Ludwig XIV sah sich genötigt, auf die eskalierende

1 Hanna Domandl führt zum Thema Rodungswerk des Hochmittelalters, als die altesiedelten, für den Ackerbau günstigen Böden zur Ernährung der anwachsenden Bevölkerung nicht mehr ausreichten und man auf die bewaldeten Hänge des Nordens und Ostens Österreichs hinaufstieg, ins Treffen, dass die politische Leistung der Fürstenhäuser gleichwertig sei mit der Leistung der Bauern. In diesem Zeitraum sollte das Bild unserer ländlichen Kulturlandschaft geprägt werden, das dann bis ins 20. Jahrhundert weitgehend erhalten blieb. Mit Hinweis auf das Vollbringen einer kulturellen Großtat, an der fast alle Schichten der Bevölkerung sich beteiligten, wird Ernst Klebel zitiert: „Eine harte, fast heroische Lebensauffassung klingt aus dieser Geschichte der Siedlung“, in: Hanna Domandl, Kulturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen bis 1938, Wien 1992, S. 72.

Problematik des Kahlschlags mit einem Erlass zu reagieren, was zu einer Forstreform führte.²

Zum Begriff Nachhaltigkeit: Auf den Spuren von Hans Carl von Carlowitz

In der Zeit, da Holz und dessen Knappheit die Köpfe der Obrigkeit durchgehend beschäftigte, arbeitete im Städtchen Freiberg bei Dresden der Berghauptmann Hans Carl von Carlowitz, Sohn des dortigen Oberforstmeisters. Er war ein Mann der Praxis, und basierend auf Beobachtungen in seinem Zuständigkeitsbereich veröffentlichte er 1713 ein 450 Seiten umfassendes Werk. In „*Waldwirtschaft*“ (original: „*Sylvicultura oeconomica*“) forderte er, dass es in der Forstwirtschaft eine „*continuirliche beständige und nachhaltende Nutzung gebe*“. In seinem Buch kommt „*nachhaltend*“ ein einziges Mal vor, doch das Wort eroberte die Welt und heute, mehr als 300 Jahre später, sind wir Menschen von der Bedeutung durchdrungen.³

Vom heiligen Baum

Direkt am Eck des Palais Equitable im ersten Bezirk Wiens fand auf einem Sockel aus böhmischem Hornblende-Granit, von einer Plexiglasglocke geschützt, der „*Stock-im-Eisen*“ eine prominente Aufstellung. Bei einem der ältesten Wiener Wahrzeichen handelt es sich um den Mittelteil einer zweiwipfeligen Fichte, die etwa um 1400 zu wachsen begann und, wie wissenschaftliche Untersuchungen ergaben, um 1440 gefällt wurde. Die Verjüngung in der Mitte des Stammes, abgestützt durch fünf Eisenbänder, rührt von Axthieben her. Der Stamm ist 2,19 m hoch und wurde vorderseitig über und über mit Nägeln – mehrheitlich solchen mit breiten Köpfen – beschlagen.⁴

Der Eindruck, der tote Baum sei gänzlich mit Metall bedeckt, wird durch eine abgerundete Basis, bestehend aus schmiedeeisernen, nach oben hin zulaufenden spitzen Formen, die sich als Grashalme identifizieren lassen, geweckt. Vereinzelt tauchen Gänseblümchen auf und bilden mit den Gräsern einen Kranz. Hinaufrankende, ebenso geschmiedete Stängel mit Blättern scheinen den Eindruck vom Werkstoff Eisen eher nicht zu verstärken, sondern vielmehr von Materialität abzulenken. Die weitgehend naturalistische Ausführung der Kletterpflanze, die Blattform, das Heften am Stamm, eine Reihe von Assoziationen könnte folgen, aber um die Klammer aufzulösen, braucht es nur eine: die Entdeckung von Efeu.

2 Hermine Hackl, *Von der Kunst, Bäume zu pflanzen*, Innsbruck 2014, S. 55.

3 Ans Wabl, *Die Verschränkung von Kunst und Nachhaltigkeit*, Graz 2015, S. 23.

4 Paul Harrer, *Wien, seine Häuser, Menschen und Kultur*, Bd. I, Wien 1951, S. 17.

Hiermit sei eine entscheidende Ressource der Imagination in der Kunst angesprochen.

Kontrastierend zu jeglicher Art optischer Täuschung erfüllt das breite Eisenband, das anfangs zur Namensgebung führte, in mittlerer Höhe des Stammes mit der Attrappe eines Vorhängeschlosses eine Funktion: Die urkundliche Erwähnung von 1533 bezeichnet den Stamm nüchtern als „*Stock, der im Eisen liegt*“.

Was die Nagelbekleidung auf den ersten Blick nicht freigibt, ist die Tatsache, dass der Baum auf dem Kopf steht. Die Verzweigung nach oben zeigt keine Äste, sondern Wurzeln. Die sonderbare Stellung lässt vermuten, es könne sich um einen heiligen Grenzbaum eines Gotteshaines handeln, was eine von vielen Sagen, die seit dem 17. Jahrhundert im Umlauf sind, überliefern will. Laut einem Mythos wäre im „*Stock-im-Eisen*“ der Mittelpunkt der Welt zu sehen. Der Rest eines Urwaldes, der sich in römischer Zeit an dieser Stelle befunden hätte (der Baum stand ursprünglich außerhalb der Stadtmauer), ist ebenso Bestandteil von Überlieferungen. Die wahrscheinlichste Theorie für die mittelalterliche Benägung lässt sich hingegen mit der Bedeutung eines uralten Ritus, in Kreuze, Bäume oder sogar Felsen Nägel zum Schutz oder Dank für Heilung von Krankheiten zu schlagen, in Verbindung bringen. Im Glauben an die geistige Kraft suchten Menschen in früher Zeit sowohl Brunnen als auch besondere Bäume auf, um ihre Votivgaben darzubringen.⁵

Ab dem 18. Jahrhundert schlugen wandernde Zimmerleute, vor allem aber Schlossergesellen, dem Brauchtum folgend, Nägel in den Stamm.⁶

Wald als Ressource der Imagination

Der Neidhart-Festsaal im Haus Tuchlauben 19 ist ein besonderer Ort in Wien. Die profanen Wandmalereien vom Beginn des 15. Jahrhunderts⁷, die im Jahr 1979 bei Renovierungsarbeiten per Glücksfall entdeckt wurden, sind ein kunsthistorischer Schatz von spektakulärem Wert⁸. Im Mittelalter schmückte die älteste in Wien bekannte, zusammenhängende, in Seccotechnik hergestellte Dekoration den gesamten Raum. Restaurierungsarbeiten legten rund 15 Meter des Wandmalereizyklus aus

5 „Westafrikanische Fetische sind ebenfalls oft mit Nägeln vollgehämmert, und jeder Nagel stellt ein Bittgebet dar,“ in: Nigel Pennick, *Die alte Wissenschaft der Geomantie. Der Mensch im Einklang mit der Erde*, München 1982, S. 25.

6 Felix Czeike, *Wien. Kunst, Kultur und Geschichte der Donaumetropole*, Ostfildern 2011, S. 99.

7 „The decoration of the room is typical of the late Middle Ages as found in examples of secular wall paintings in Italy and France but can also be seen in sacred works.“ Eva-Maria Höhle, *The Banquet Hall and its Medieval Mural Paintings*, in: *The Neidhart Frescoes ca. 1400. The Oldest Secular Mural Paintings in Vienna*, Wien, S. 18. Im Folgenden zitiert als: *The Neidhart Frescoes*.

8 „From the viewpoint of German philology, the Vienna frescoes can be regarded as a one-in-a-century discovery.“ Oskar Pausch, *The Frescoes in the Framework of the Neidhart Tradition*, in: *The Neidhart Frescoes*, S. 31.

dem repräsentativen⁹ Wohnbereich des Auftraggebers frei. Da die Bürger bemüht waren, es dem Adel gleichzutun, waren die Häuser im Mittelalter durchwegs bemalt. In der „*Schedelschen Weltchronik*“ (im Jahr 1493 wurde in Wien erstmals gedruckt) wird von Wiener Bürgerhäusern berichtet: „*So sind die hewßer gemalet, also das sie innen und außen scheinen. Wo du in eines yeden hawß eingeest so mainest du seyest in eines fürsten wohnung komen.*“¹⁰ Zweifelsohne erforderte es seine einflussreiche Stellung, dass der wohlhabende Tuchhändler Michel Menschein¹¹ dem Maler¹² den Auftrag erteilte, seine Gestaltung in der Tradition des berühmten Hofsängers Neidhart von Reuenthal (ca. 1180 bis 1240) auszuführen, damit sich Gäste an Bildern, die Geschichten von Liebe, Tanz, Musik, Festkultur und vom spannungsreichen Verhältnis zwischen den verschiedenen sozialen Schichten erzählen, delectieren konnten.

Die Besonderheit der Lieder Neidharts, die über Jahrhunderte mündlich überliefert wurden, liegt darin, dass sie vor höfischem Publikum aufgeführt wurden, während die Szenen in einem bäuerlichen Milieu spielten. Die Vermengung von höfischem Ambiente und dörflicher Szenerie (die „Dörper“ wurden wegen ihrer Grobheit und Bodenständigkeit verspottet) war in Zeiten des Umbruchs eine neue Liedform, die sich großer Beliebtheit erfreute. So entwickelten sich die „*Neidhartspiele*“ als weltliches Pendant zu den geistlichen Spielen des Mittelalters (Weihnachts- und Osterspiele). Die Wurzeln der weltlichen Spiele lassen sich in heidnisch-kultischen Ritualen, in Frühjahrs- und Fruchtbarkeitsriten aufspüren, wo ebenso derbe Gelüste¹³ in Spiel und Gesang zum Ausdruck gebracht wurden.

Entsprechend der jahreszeitlichen Gliederung der Neidhart-Lieder wurden auch im Bilderzyklus die einzelnen Motive jahreszeitlich angeordnet. In großer Direkt-

9 Vgl. die Beschreibung Wiens von Enea Silvio Piccolomini (Papst Pius II.), „*Historia Austriacalis*“ (1454–1458): „Die Häuser der Bürger sind geräumig und reich ausgeschmückt, dabei in ihrer Anlage solide und fest. Überall findet man gewölbte Torgänge und breite Höfe. An Stelle der Halle hat man hier heizbare Zimmer, welche Stuben genannt werden. Glasfenster lassen von allen Seiten das Licht einströmen, die Tore sind meist von Eisen ... Tritt man in ein beliebiges Haus, glaubt man in den Palast eines Fürsten gekommen zu sein. Die Weinkeller sind so tief und ausgedehnt, dass man sagen könnte, es gäbe unter der Erde ein zweites Wien“, in: Czeike 2011, S. 14.

10 Domandl 1992, S. 184.

11 Im Jahr 1367 ist Menschein erstmals in Wien nachweisbar, wo er wirtschaftlich Fuß fassen konnte. Sogenannte Laubenherren waren sehr angesehene Bürger Wiens.

12 „The artist who was commissioned in 1398/99 by Michel Menschein to create this cycle is not known by name. We can, however, assume that he was a local Viennese artist. The donor, as member of the Vienna Council and the Committee of the Viennese ‚Laubenherren‘ (fabric merchants), probably would not call in a foreign or a travelling artist and ignore the local painters ...“. Richard Perger, *The history of the House, Wien I, Tuchlauben 19*, in: *The Neidhart Frescoes*, S. 12.

13 Noch am Beginn des 16. Jahrhunderts beschrieb Paracelsus den Bauern, obwohl er ihm als Arzt Hilfe leistete, als viehisch, in: Domandl 1992, S. 100.

heit werden erotische Szenen in den Vordergrund gerückt, Raufereien unter Bauern („Dörperkämpfe“) thematisiert und auch der berühmte „*Veilchenschwank*“ ist in der Bildabfolge enthalten, von dessen Popularität eine frühere Überlieferung¹⁴ von Neidhart-Spielen, die in St. Paul in Kärnten Aufführung fanden, bezeugen soll.

In der Szene „*Ballspiel*“ bilden in einer Waldlandschaft zwei junge Damen, die (teils frivol) ihre Hände ausstrecken, mit einem ritterlich aussehenden Herrn eine bewegte Gruppe. Ihnen gegenüber steht eine Dame, die einen in ihrer Hand liegenden grünen Ball hochhält. Die Dynamik der Gruppe erzeugt Spannung. Jeden Moment könnte der Wurf erfolgen. Einzelne Bäume tragen üppiges, grünes Laub. Der Waldesrand grenzt den Bildraum nach hinten ab, findet kompositorischen Einsatz, rhythmisiert die Szene und fungiert als blicklenkendes Phänomen.

Bei näherer Betrachtung scheint der Ball auch eine eher vegetative Substanz aufzuweisen, woraus sich folgern lässt, dass diese Szene ein Symbol für den Sommer darstellen könnte, welches bereits im Werk von Walther von der Vogelweide sporadisch vorkam.¹⁵

Das an einer Wand zwischen zwei Fenstern platzierte „*Blatt Motiv*“ kann sich als solitäre nicht-figurative Darstellung, wenn auch nur fragmentarisch vorhanden, wirkungsvoll in Szene setzen. Die palmenartigen, grünen Blätter lassen sich mit solchen aus bekannten illuminierten Handschriften in Verbindung bringen, speziell mit jenen aus dem Umfeld der böhmischen „*Wenzel-Werkstatt*“¹⁶.

In der Szene „*Herbstlandschaft*“, rechts von einem freigelegten Zugang in den Festsaal, ist eine hügelige Landschaft mit kahlen Bäumen zu sehen. Auf braunem Untergrund lassen sich ein paar vereinzelte, rote Blumen ausfindig machen. Diese Szene korrespondiert exakt mit Neidharts Winterlied 28 I¹⁷:

*Die Blumen, einst so rot,
seh' ich am Waldesrande traurig steh'n.
Sie hatten solchen hellen Glanz;
nun sind sie gänzlich welk.*

Die Fortführung dieser Bildabfolge ist aufgrund von früheren, in der Barockzeit vorgenommenen Renovierungsarbeiten verloren gegangen. Annehmbar wäre die Darstellung von einer Jagdszenerie mit Hirsch und Wildschwein, welche eigentlich dem

14 Domandl 1992, S. 101.

15 Eva-Maria Höhle und Oskar Pausch, Catalogue of the Individual Representations, in: The Neidhart Frescoes, S. 23.

16 Eva-Maria Höhle und Oskar Pausch, Catalogue of the Individual Representations, in: The Neidhart Frescoes, S. 27.

17 Eva-Maria Höhle und Oskar Pausch, Catalogue of the Individual Representations, in: The Neidhart Frescoes, S. 30.

Adel vorbehalten gewesen wäre. Das vom machtvollen Topos Wald symbolisch dargestellte Selbstbewusstsein eines erfolgreichen Geschäftsmannes ließe den Rückschluss zu.

Exkurs:

Von der Allegorie des guten und schlechten Regiments

Südlich der Alpen schuf Ambrosio Lorenzetti im Auftrag der neun regierenden Beamten der Republik Siena von 1338 bis 1339 eines der Meisterwerke profaner Wandmalerei der Frührenaissance in Freskotechnik. An den Wänden des Sala die Nove oder des Sala della Pace im Palazzo Pubblico malte der Künstler „*Die Allegorie des guten und schlechten Regiments*“. Dieser Freskenzyklus gilt als Schlüsselwerk der europäischen Malerei, nicht nur wegen der formalräumlichen Darstellung von Figuren und Landschaft, sondern auch, weil sich darin auf zivile Inhalte bezogene Bildungsstandards der frühhumanistischen Zeit widerspiegeln. Für das harmonische Zusammenwirken der vier bürgerlichen Tugenden – Weisheit, Mut, Gerechtigkeit, Besonnenheit – steht symbolisch die Stadt Siena. In farbenprächtiger Ausführung führt Lorenzetti dem Betrachter Effekte des „*Guten Regiments*“ vor Augen, wie das Erblühen von Handel und Wirtschaft. Innerhalb der Stadtmauer sind mehrstöckige Gebäude mit Arkaden zu sehen, die den Blick in Räume ermöglichen, wo Handwerker ihrer Tätigkeit nachgehen. Figurengruppen, höfische Damen beim Kreistanzen, eine bekrönte Reiterin zu Pferd mit Begleitung, werden im Vordergrund auf gleicher Ebene mit einem schafttreibenden Hirten, einer Frau, die am Kopf einen Korb trägt, und einer Frau, die in den Armen ein Kind hält, dargestellt. Aus der Stadt führt ein Weg in die ländliche Umgebung. Der Eindruck von Wirtschaftlichkeit wird vom Künstler weiter imaginiert. Außerhalb der Stadtmauer bilden im Vordergrund Bauern bei der Landarbeit, gekonnt mit ihren Werkzeugen hantierend, eine dynamische Gruppe. Reger Austausch findet auf einer Route statt, die durch hügeliges Gelände führt. Es werden Pferde beritten, gepackte Maulesel getrieben, ein Schwein gehütet, ein Feld gepflügt. Auf und ab geht es, aber wenn das „*Gute Regiment*“ die Möglichkeit bietet, kann der Handel zwischen Stadt und Land florieren.

Vom Dichter Francesco Petrarca, der als Mitbegründer des Renaissance-Humanismus gilt, existiert ein literarisches Zeugnis, das fast zur gleichen Zeit entstanden ist. Im Jahr 1336 fand „*Die Besteigung des Mont Ventoux*“ statt. Ursprünglich aus reiner Neugierde unternommen, entwickelt sich die Bergtour für Petrarca zum Erweckungserlebnis. Im berühmt gewordenen Brief an einen Freund wird geschildert, wie er oben angekommen den Ausblick über die Landschaft erlebt. In diesem Schreiben bringt der Dichter eine neuartige Naturerfahrung zum Ausdruck mit

Anklängen, die – an der Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit – den Kern des Humanismus erahnen lassen:

Der Mensch mit seinen Fähigkeiten steht im Fokus, nicht der Wille Gottes.

Von 7000 Eichen

Seinen erweiterten Kunstbegriff entwickelte Joseph Beuys aus einem umfassenden persönlichen Krisenbewusstsein heraus. Beuys, der Funker im Stuka-Flugzeug, der einen Absturz über der Krim im Krieg verletzt und traumatisiert überlebt hat, war sich früh bewusst, dass sich die Menschheit in eine existentielle „Totalkrise“ hineinmanövriert hatte. Keines der Probleme, die seit den 1960er-Jahren von allen Zweigen der Wissenschaft und bald von allen Seiten der Gesellschaft diskutiert wurden, fehlte im Beuys'schen Diskurs.¹⁸ In seinem umfangreichen Werk setzt sich der Künstler eingehend mit den Themen Humanismus, Sozialphilosophie und Anthroposophie auseinander. Im künstlerisch-politischen Programm werden mit einer Reihe von Punkten die Krisenphänomene und die daraus abgeleiteten Forderungen – anschaulich gemacht in Beuys' Projekten, Organisationen, Appellen, Performances und Kunstwerken – formuliert:

„(...) soziale Ungerechtigkeit im Bildungswesen, Wirtschaftsliberalismus mit Wachstumszwang und Überproduktion, Welthunger, Konsumgesellschaft, ökologische Krise als Folge von einem gestörten Verhältnis zur Natur und als Ausbeutung und Umweltverschmutzung und nicht zuletzt Krise der Kunst und des Begriffes, den man davon hatte.“¹⁹

Lange bevor sich Beuys anlässlich seiner letzten dokumenta-Teilnahme 1982 dafür entschied, im Stadtraum von Kassel Bäume zu pflanzen, statt im Museumsgebäude Fridericianum Kunstwerke im herkömmlichen Sinn zu präsentieren, interessierte sich der Künstler für den Gesamtzusammenhang aller Lebensformen. So fand er Inspiration bei Naturreligionen oder im Tierreich, wofür beispielhaft Hasen, „*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*“ (1965), oder Hirsche in frühen Zeichnungen und auch performative Handlungen mit Ritualcharakter stehen. Die Performance-ästhetik, die Beuys' „Tierethik“ in weiterer Folge hervorbringt, macht auf die Interaktionen zwischen Menschen und Tieren als eine Form von nonverbaler Kommunikation aufmerksam: eine körperlich-sinnliche Sprache.²⁰

18 Marion Diwo, Gesellschaftskritische Aspekte bei Joseph Beuys, Lothar Baumgarten und Ingo Günther, phil. Diss., Bonn 1993, S. 14. Im Folgenden zitiert als: Diwo 1993.

19 Diwo 1993, S. 14.

20 Lisa Moravec, Joseph Beuys' radikale Tierperformances, in: Joseph Beuys. Denken. Handeln. Vermitteln. Ausstellung Wien 2021, Wien 2021, Katalog Belvedere Wien 2021, S. 152.

Die Aktion „7000 Eichen“ symbolisiert Beuys' Ideen eines erweiterten Kunstbegriffs umfassend und gilt als konsequenteste Verwirklichung derselben.²¹ Anlässlich der „dokumenta 7“ 1982 in Kassel konzipiert Beuys eine partizipative Arbeit für den öffentlichen Raum und setzt für die Umsetzung auf Spenden und Mitarbeit breiter Bevölkerungsschichten. Sein Fokus liegt dabei zur Gänze auf dem Thema Ökologie: Ein auf Anweisung von Beuys aufgeschütteter Berg von Basaltblöcken soll durch die Pflanzung von 7000 Eichen am Ende zur Gänze verschwinden, indem Stück für Stück je ein Block neben jedes Bäumchen in die Erde vergraben würde. Die Eiche, in ihrer ikonografischen Bedeutung als Sinnbild für Stärke²², steht für das Leben, die Basaltblöcke für das Absterben. Erst auf der „dokumenta 8“ 1987 wurde die Baumpflanzaktion (das erste Kunstwerk, das sich ohne den Künstler vollendete) finalisiert und zählt als Ikone der „Sozialen Plastik“ zu den erfolgreichsten Langzeitkunstprojekten überhaupt. Laut Beuys war das Projekt „7000 Eichen“ nicht nur als eine „Tat der Biosphärennotwendigkeit“ gedacht, sondern es sollte damit „auf die Umgestaltung des gesamten Lebens, der gesamten Gesellschaft, des gesamten ökologischen Raumes hingewiesen werden.“²³

Beuys' erste Baumpflanzungen in Wien 1983 mit Theo Altenberg vor der Hochschule für angewandte Kunst werden zwar nicht dem Projekt „7000 Eichen“ zugeordnet, stehen aber in direktem Zusammenhang mit der anfänglich schleppend anlaufenden Aktion in Kassel. In diesen Kontext fällt auch die für Wien konzipierte Idee zum Projekt „Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung“ hinein, die im Rahmen von zur selben Zeit stattfindenden Diskussionen über das zukünftige Museumsquartier, den ehemaligen Messepalast, entstand: ein Schatten spendender „Wald“ für die kompletten Freiflächen.²⁴

Von einer Baumpflanzung im Zeichen des „Dritten Paradieses“

Was im 20. Jahrhundert noch eine sorgenvolle Fragestellung war – bewusstseinsverändernde künstlerische Aktivitäten –, fordert das 21. Jahrhundert von der Gegenwartskunst vehement ein. Immer lauter werden die Stimmen von resilienten KünstlerInnen, NachhaltigkeitsexpertInnen, AktivistInnen, GründerInnen sozialer Start-ups und WirtschaftswissenschaftlerInnen (Jeremy Rifkin: „Die Dritte Industrielle

21 Diwo 1993, S. 115.

22 Vgl. Wald in der Kunst, in: Land schafft Kunst, Broschüre mit DVD, Hrsg. v. Bundesministerium Nachhaltigkeit und Tourismus, Wien 2019, S. 16.

23 Diwo 1993, S. 116.

24 Harald Krejci, Einige Anmerkungen zu Joseph Beuys sowie zur künstlerischen Auseinandersetzung mit seinem Werk in Wien, in: Joseph Beuys. Denken. Handeln. Vermitteln. Ausstellung Wien 2021, Wien 2021, Katalog Belvedere Wien 2021, S. 125.

Revolution“), die derzeit vorherrschenden Krisenherde im positiven Sinne als Chance für ein nachhaltig kulturell geschaffenes Weltmodell zu erachten.

In der Überzeugung, dass die Kunst die empfindlichste und vollständigste Ausdrucksform des Denkens ist, sieht sich Michelangelo Pistoletto, wissend, dass die Erde nichts vergisst, in einer großen gesellschaftlichen Verantwortung.

Beim Festakt der Verleihung zum Ehrendoktor an der Universität Turin 2004 bringt Pistoletto die Initiative „*Das Dritte Paradies*“²⁵ auf den Weg. In seiner künstlerischen Tätigkeit reagiert er damit auf die drängenden politischen Ereignisse, die sich vor dem Hintergrund der großen, alle Bereiche des sozialen Lebens berührenden Probleme vollziehen. Auf die symbolische Funktion der Kunst zurückgreifend, entwickelte der Künstler „*Das Neue Unendlichkeitszeichen*“²⁶ als Kompass für die richtige Richtung in ein neues Stadium der Zivilisation.

Auf Anregung von ao. Univ.-Prof. Margit Stadlober setzt die Autorin – Mitarbeiterin der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark am Institut für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz und von Pistoletto ernannte Botschafterin des „*Dritten Paradieses*“ – aufbauend auf ihre Publikation „*Die Verschränkung von Kunst und Nachhaltigkeit*“, 2015, ihr neues Konzept für die Zusammenarbeit von Kunst und Kunstwissenschaft um:

Stadium I

Am 10. Oktober 2016 besucht der weltberühmte Künstler und Kunsttheoretiker Michelangelo Pistoletto im Zuge der Kunst- und Nachhaltigkeitstage die Universität Graz, hält im voll besetzten Hörsaal einen multimedialen Vortrag über die Verbindung von Kunst und Nachhaltigkeit und pflanzt tags darauf im Botanischen Garten im Rahmen der Performance „*Paradise pAct*“ mit der Künstlerin Nora Ruzsics einen Quittenapfelbaum. Wenige Monate später wird dem Baum eine offizielle Hinweistafel (Abb. 1) zugestellt.

In ihrer Funktion als Leiterin der Forschungsstelle setzt sich ao. Univ.-Prof. Margit Stadlober weitestgehend für Möglichkeiten der Veröffentlichung von Forschungsergebnissen ein, sich mit Herz und Seele um die Homepage und deren Aktualisierung kümmernd. Gestärkt durch ihre Unterstützungsangebote und durch

25 Das Zeichen, das Pistoletto vorschwebte, war ein triadisches Verhältnis: Es sollte gleichzeitig Bezug auf die Vergangenheit, Wahrnehmung der Gegenwart und Blick in die Zukunft sein. Eine geeignete Synthese fand Pistoletto im mathematischen Unendlichkeitszeichen – der liegenden Acht –, dem er eine Neugestaltung zukommen ließ, in: Wabl 2015, S. 34.

26 Der Begriff „*Paradies*“ verweist nicht auf eine religiöse Auffassung der Transzendenz, sondern auf ein Ideal vom Leben auf dieser Erde. Im Altpersischen bedeutete das Wort „*Pairidaeza*“ so viel wie „beschützter Garten“, Ort des glückseligen Lebens. In der heutigen Zeit verweist der Begriff auch auf das Biosphärenbewusstsein, welches die Notwendigkeit impliziert, sich als Gärtner um die Erde zu kümmern, in: Michelangelo Pistoletto, *Das Dritte Paradies*, Wien 2012, S. 13.



Abb. 1: Hinweistafel vor dem englischen Quittenapfelbaum im Botanischen Garten Graz (Foto: Ans Wabl)

weitere Äußerungen ihrer nimmer müde werdenden Begeisterung für innovative Herangehensweisen in der Forschung, wagt die Autorin den nächsten Schritt, steckt ihr Ziel höher und führt den angefangenen Diskurs mit Verantwortlichen für die Bereiche Politik und Kultur der Stadt Graz weiter.

Das Dritte Paradies: Ein Kunstwald pflanzt sich fort über die Welt

In seiner Wiener Zeit als Dozent an der Akademie für Bildende Künste (1992–2000), wohin Pistoletto mit einem Reformauftrag für die Bildhauerklasse berufen worden war, fiel die Gründung der „Cittadellarte“ – Fondazione Pistoletto in Biella (I) 1998, ein Kunst- und Kulturareal auf dem Gelände einer vom Künstler erworbenen ehemaligen Textilfabrik. Hier entstanden das Zentrum und Labor zur Förderung und Erforschung kreativer Ressourcen und zur Produktion innovativer Ideen. „Cittadellarte“ ist bis heute als experimentelle und nachhaltige Arbeitsgemeinschaft

innerhalb der Region aufgestellt und weltweit Initiator verschiedener Projekte. Die Büros arbeiten als organische Teile einer urbanen, mit ihren Netzwerken und weltweiten Verbindungen operierenden Struktur, mit dem Ziel, Kunst und Leben zu einer funktionierenden Einheit zu verbinden.²⁷

Hier, in Cittadellarte, ist der Autorin im Zuge der Vorarbeiten zum Stadium I 2016 die Ehre zuteil geworden, zu einem Meeting mit Pistoletto eingeladen worden zu sein. Hier erfuhr sie beim persönlichen Kennenlernen erstmals von Pistolettos besonderen, ausgeprägten Beziehungen zu Graz. Hier trafen sich der Künstler und die Autorin 2017 ein zweites Mal, um die weitere Projektplanung – das Interesse des Künstlers, Graz in seine Vision um eine „*Geography of global Change*“ miteinzubeziehen, war im Laufe des Jahres in den Fokus gerückt – in Angriff zu nehmen. Hier erfuhr die Autorin aus dem Munde des Künstlers Kunstgeschichte von weltumspannenden Dimensionen. Auf allen Kontinenten der Erde sei das „*Dritte Paradies*“-Symbol auf ortsspezifische Weise zur Umsetzung gelangt. Hier trafen sich 2018 der Künstler, die Autorin und der Protokollant. Das dritte Meeting sollte nach Möglichkeit zukunftssträchtig sein. Für ein internationales Großprojekt mit Graz als auserwählten Ort wurde der Grundstein gelegt:

Stadium II

Summary Protocol²⁸ of the meeting regarding
„About Terzoparadiso and Smartcity Graz“

Headline: Art History is happening now

When: 8 October 2018, 10:30 – 11:50 a.m.

Where: Cittadellarte, Biella

Participants: Michelangelo Pistoletto (Artist), Armona Pistoletto (Architect), Emanuele Bottigella (Architect), Ans Wabl (Art Historian), Georg Wabl (Protocol)

1. A. Wabl summarises the previous developments and points to three important lines of thought:
 - Line 1: The apple tree which has been planted by Michelangelo Pistoletto in the Botanical Garden Graz in 2016 is now officially and permanently signposted in German and English (Wabl shows pictures of the tree and the information sign).

²⁷ Wabl 2015, S. 33.

²⁸ Der Protokollant Georg Wabl legt Wert auf die Wiedergabe relevanter Passagen und deren teilweise Anonymisierung. Das vollständige Protokoll wurde von Seiten Cittadellarte am 22. Oktober 2018 genehmigt.

- Line 2: The further development of the project “About Terzoparadiso and Smartcity Graz” requires a concept of an artwork and a decision where exactly the artwork shall be placed in Smartcity Graz. Wabl mentions that the buildings (including Science Tower) are not owned by the City of Graz but the park area is. The outdoor architect office has been selected by the City of Graz for the development of the park area and Wabl will receive first planning documents soon.
 - Line 3: In 2020, Graz will celebrate a cultural year (Kulturjahr 2020). The goal should be to include the project in the budget of the cultural year 2020. Decisions regarding this budget are made in the upcoming months. In order to do that, also the financial side of an artwork of Pistoletto/Cittadellarte should be discussed.
2. M. Pistoletto underlines that he and Cittadellarte are of course still highly interested in Smartcity Graz. Regarding Line 2 above, he states that it would be important to get in touch with the architect office and take a look into their documents. It would be important to be able to collaborate with the architect office and develop a joint architectonic concept.

Pistoletto starts pencilling out possible concepts how to combine the park area with his artwork and especially with the sign of the Third Paradise (Terzoparadiso). An artwork in this park area would be perfect as this area is a public, shared area where people come together while they work, walk, run, play etc. Everything such as park benches, streets, trees, water etc. could be included in the artwork.

As the Third Paradise stands for connecting nature and technology, for Pistoletto such an artwork in a Smartcity would be fantastic for Graz but also as signal for the whole world that nature and technology can and should be combined in a sustainable, good way (especially in a cultural year like 2020).

Draft 1: (Abb. 2)

This draft shows trees in the shape of the Third Paradise with a lake in the centre of the park. In the centre of the lake, there could be a metal pole (around 15 cm stainless/polished steel) representing the combination of the three elements sky, earth/soil and water (like a lightning conductor which would of course not work that way). Pistoletto has made a similar artwork in Assisi – the pole represents the capacity of technology connecting the energy of the universe with earth.

Draft 2: (Abb. 3)

There could also be an apple artwork/sculpture included in the park. Apple means beginning of humanity. With the bite in the apple, humanity came out of the nature. This draft shows the fresh apple in the left field and the bite in the right field. In the centre field, the re-composition of both forms is shown.

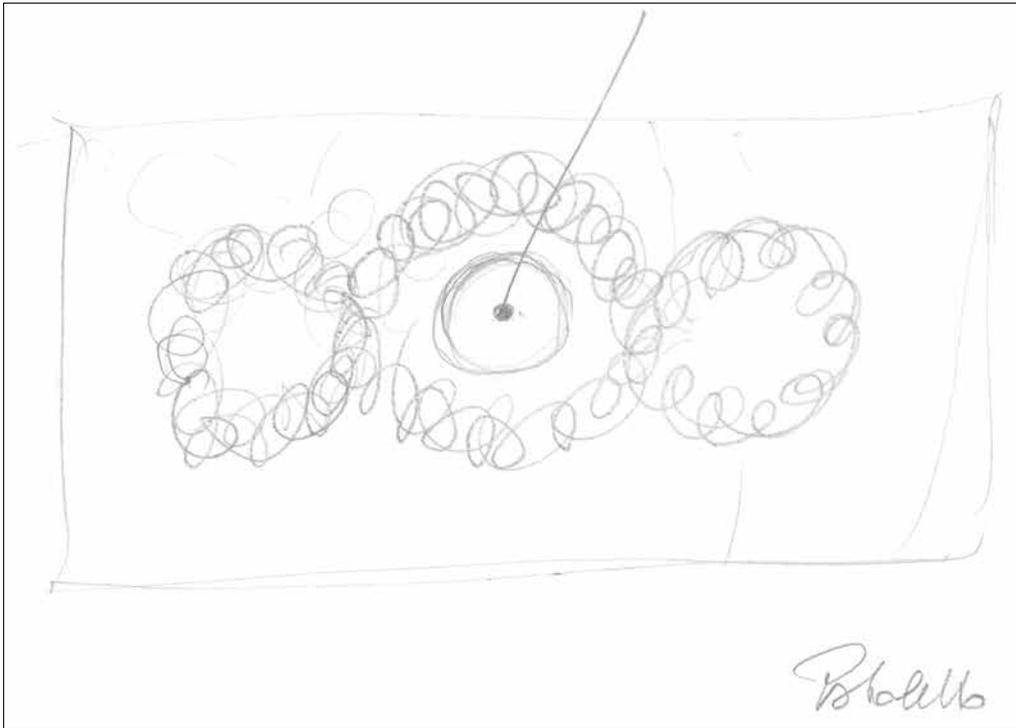


Abb. 2: Entwurfsskizze von terzoparadiso mit Edelstahlsäule vgl. Bosco di San Francesco in Assisi (Foto: Ans Wabl)

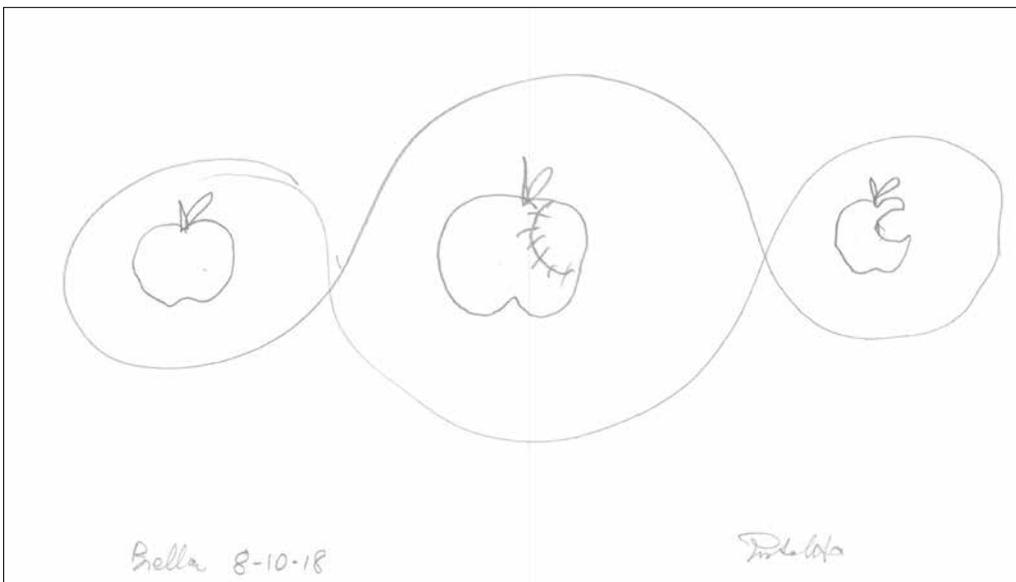


Abb. 3: Entwurfsskizze von terzoparadiso mit Apfelskulpturen (Foto: Ans Wabl)

3. M. and A. Pistoletto and E. Bottigella are happy to get in touch with the architect office and others responsible in order to further develop the project (also near-term if necessary) – M. Pistoletto will be in South America until the beginning of December for exhibitions in 6 South American capitals but still be available via e-mail if necessary.
4. M. Pistoletto summarises that the work A. Wabl is doing is very important for him and Cittadellarte – according to him, Wabl is an ambassador for Cittadellarte. He still feels very connected to Austria and Graz and this project would be perfect in order to further consolidate the relationship to Austria.
5. A. Wabl will send a protocol regarding this meeting shortly and get in touch with the City of Graz in order to know when exactly the deadline for the budget 2020 will end.

Monika Lafer

Der Wald voller Bäume

Blätter wirbeln durch die Luft, ein Gewittersturm fegt über das Land und peitscht die Bäume hin und her. Ja, so wird er das Bild nennen: *Vom Sturm gepeitschte Bäume* (Abb. 1).

Die Komposition baut er vom Hintergrund ausgehend auf: ein schmales horizontales lila Band stellt einen Fluss dar, die angrenzenden hellgelben Flächen sorgen dafür, dass dieser Bereich gut wahrzunehmen ist. Der Komplementärkontrast dieser beiden Farben ist ausreichend, das Grün im Vordergrund hat keinen Gegenpol in Rot. Der Himmel ist von grauen Wolken bedeckt, lediglich ein kleiner Fleck in Hellblau ist links oben zu finden.

Im Vordergrund biegen sich Bäume im Sturm, vor allem jener in der rechten Bildhälfte soll genau skizziert werden. Er zeigt einen Verlauf gegen die Leserichtung des westlichen Kulturkreises: Vom Wurzelstock ausgehend führt die Diagonale von rechts unten nach links oben. Das ist er, der thematische Mittelpunkt des Bildes. So kann ein Gewittersturm einfach und klar dargestellt werden. Die Bäume werden vom Sturm gepeitscht, in alle Richtungen, aber Augustin Kurtz-Gallenstein hat sich für genau diesen Verlauf des Baumstammes entschieden. Das ist wichtig, es ist einer der Aspekte, die es bei der Formulierung von Sturmwind in Öl auf Holz zu entdecken gibt. Der Rest ist gekonnte Komposition: Im Braun des Stammes kommt das Lila des Flusses vor, die Bewegung des Laubes muss in schnellen Punkten und Strichen wiedergegeben werden, jene des Grases wird als horizontale Streifen aufs Holz gemalt und die Blüten erscheinen als weiße Tupfen.

Längst hat Kurtz-Gallenstein die akademischen Prinzipien der Münchner Schule hinter sich gelassen. Nicht nur in seinen Skizzen, wie in dieser von 1900, sieht man nun Merkmale, die ihn als Stimmungsimpressionisten ausweisen. Er verzichtet jetzt gänzlich auf verschachtelte Blickführungen durch seine Bildnisse, komponiert erfreulich klar und bringt seine Anliegen auf den Punkt. Außerdem unterscheidet er je nach Sujet, welche malerische Technik die passende ist, seine Porträts etwa zeigen altmeisterliches Können.

Überhaupt ist 1900 ein sehr wichtiges Jahr für den Künstler: Sein Entschluss, mit November als *niederer Diener* dauerhaft im Stift Admont zu leben, steht fest. Er hatte einige Länder Europas bereist, viele Werke gut verkauft, eine eigene Malschule in der Münchner Bayerstraße geleitet und durchlebt nun eine Umbruchsituation, die sich als sehr vielschichtig erweist. Ob der ausschlaggebende Punkt die unglückliche



Abb. 1: Augustin Kurtz-Gallenstein, Vom Sturm gepeitschte Bäume, 1900, Ölskizze auf Holz, 49,5 x 40,5cm (Foto: Monika Lafer)

Liebe des tiefgläubigen Katholiken zu einer protestantischen Adelligen war, teilt er nicht einmal seinen Geschwistern mit. Auf jeden Fall will er wirtschaftlich abgesichert sein, er braucht nicht viel zum Leben. Sein Glaube und die Liebe zur Natur sind seine zentralen Anliegen.¹

So zeugen zahlreiche Skizzen von seiner Gabe, Stimmungen in der Natur wahrzunehmen und malerisch zu formulieren. Oft ist er tagelang unterwegs, um im Freien seine Eindrücke festzuhalten.

Auf einer dieser Wanderungen entdeckt der Künstler (vermutlich unweit seines Quartiers) einen Unterstand. Von hier aus würde er die Stimmung eines Unwetters in all seinen Facetten malerisch erfassen können, er wäre von der Naturgewalt

1 Archiv Stift Admont, gesichtet am 20. August 2020.

geschützt und auch seine Utensilien würden nicht fortgeweht werden. Mit der ihm eigenen Akribie bereitet er seine Utensilien vor, um diese Ölskizze umzusetzen: eine Holzplatte mit den Maßen 49,5 x 40,5cm, nicht größer, um sie beim Malen noch festhalten zu können, denn eine Staffelei wäre bei dieser Witterung unbrauchbar, und auch die Zinktuben mit Ölfarben werden vor ihrem Einsatz inspiziert.

Die Gewissenhaftigkeit in seinem Tun wird ihn im Stift Admont als Pfennigfuchser ausweisen; durch die Ernsthaftigkeit, mit der er seiner Funktion als Bauaufsicht bei Renovierungsarbeiten dort nachkommen wird, wird er sich auch Feindschaften zuziehen.² Aber all dies liegt zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Skizze noch in weiter Ferne.

Etwa zur gleichen Zeit verfolgt Marie Egner mit derselben Ernsthaftigkeit ihre künstlerischen Ziele. Auch sie arbeitet an der eigenen Authentizität, an ihrem Personalstil.

Ähnlich wie Kurtz-Gallenstein verabscheut Egner die (Auftrags-)Malerei, die im Wiener Künstlerhaus um 1900 en vogue ist. Besonders sauer stoßen ihr Schikanen und Arroganz der Kollegenschaft auf. Bürgerlichkeit in der Wiener Kunst und die damit verbundene Kleinkariertheit bezeichnet Egner *als kleine Nachttöpfchen voll Kunst, die auf dem Carlsplatz ausgeleert werden*. Sie will damit in keinem Fall in Zusammenhang gebracht werden und schreibt weiter in ihr Tagebuch: *Na, ausgestellt wird nicht!*³ Ähnlich ergeht es ihr mit dem gesellschaftlichen Leben rund um die Wiener Kunstszene, die ihr aufgrund der gemeinsamen Ausstellungen wohl bekannt ist. Auch Olga Wisinger-Florian zählt zu diesem Personenkreis, eine Freundschaft entsteht zwischen den beiden Künstlerinnen nicht.⁴

Augustin Kurtz-Gallenstein scheint keinerlei Berührungspunkte mit der Wiener Kunstszene zu haben, ganz im Gegensatz zu seinem jüngeren Bruder Arthur Kurtz. Er ist ein gefragter Porträtist der Wiener Hautevolee und hat eine sehr eigenwillige Form der Auftragsdokumentation gefunden: Er notiert auf seiner Malerpalette die Namen der Personen, deren Konterfei er auf die Leinwand bringt. Wenig überraschend findet sich hier auch der Name *Olga Wisinger-Florian*.⁵

Marie Egner erweist sich als vielschichtige und zielstrebige Künstlerpersönlichkeit, die ihre besondere Liebe zur Natur malerisch auszudrücken weiß. Einerseits fühlt sie sich von Parks und Blütenarrangements sehr angezogen, doch auch die

2 Archiv Stift Admont, gesichtet am 20. August 2020.

3 Rupert Feuchtmüller/Martin Suppan/Marie Egner. Eine österreichische Stimmungsimpressionistin, Blumen – Landschaften, Bd. II, Wien 1993, S. 70.

4 Agatha Dahm-Rihs, Das Stilleben im Werk Marie Egners, Diplomarbeit, Wien 1995, S. 88.

5 Die besagte Palette(n) befindet sich in Privatbesitz, eine Fotografie wird im Stiftsarchiv Admont verwahrt (gesichtet am 20. August 2020).

ungezähmte Landschaft hat es ihr angetan. Meisterhaft gelingt es ihr, die Stimmungen der Jahreszeiten und Witterungen einzufangen, wie etwa ein freundlicher Frühlingstag im Werk *Apfel- und Kirschblüte* (Abb. 2) seinen Ausdruck findet:



Abb. 2: Marie Egner, Apfel- und Kirschblüte, 1906/08, Öl auf Leinwand, 62,5 x 85,5cm (Foto: Suppan Fine Arts, Sebastian Suppan)

Die Künstlerin hat ihre Staffelei im Schatten auf einer Streuobstwiese positioniert. Zweige mit Apfelblüten dominieren den linken Vordergrund, das dunkle Grün der Blätter kommt in der Wiese als Schatten sowie als Baumgrün am rechten Bildrand vor. Die Schattenpartien auf den hellen Baumstämmen treten vorwiegend in der Farbe Lila in Erscheinung, auch dieser Farbton wird geschickt verschränkt (Zaun im Hintergrund, Schatten auf der Hausmauer). Neben dem Hell-Dunkel-Kontrast (Blüten in Weiß und Rosa, dunkelblaue, lila und dunkelgrüne Schattierungen) setzt Marie Egner den Komplementärkontrast von Rot und Grün ein. Ein schmaler Bach teilt das Bildgeschehen in zwei Hälften, er wird sehr dunkel wiedergegeben, wodurch dieses Kompositionsmittel den Hauptanteil am gelungenen Hell-Dunkel-Kontrast hat.

Die außergewöhnliche Behandlung des genannten Gegensatzes lässt sich mit Sicherheit auf Egners Beschäftigung mit Aquarellmalerei (ab 1887) zurückzuführen. Die Künstlerin kommt in England mit dieser Technik in Berührung, lernt sie vom Landschaftsmaler Robert Allan⁶ und entwickelt ihren Personalstil durch diese

⁶ Feuchtmülle/Suppan/Egner 1993, S. 16.

Bereicherung deutlich weiter. Außerdem ist Aquarellmalerei durchaus praktisch, um im Freien zu malen – es bedeutet deutlich weniger Aufwand, die Malutensilien sind überschaubar und im Gegensatz zur Ölmalerei sind die Arbeiten bei Beendigung der Sitzung trocken.

Marie Egner ist eine der wichtigsten österreichischen Stimmungsmalerinnen ihrer Zeit⁷, findet bereits zu Lebzeiten Anerkennung und ihre Werke sind in Sammlungen vertreten. In der Steiermark bleibt sie zunächst unbeachtet, lediglich zwei der nun vorhandenen 17 Arbeiten werden von der Neuen Galerie Graz zu ihren Lebzeiten angekauft.⁸

Der österreichische Stimmungsimpressionismus, auch Stimmungsrealismus genannt, bildet sich ab etwa 1870 aus. Er ist die erste Kunstströmung hierzulande, die von Frauen stark mitbestimmt wird. Prägende Künstlerpersönlichkeiten sind Emil Jakob Schindler (Marie Egners Lehrer), Marie Egner, August von Pettenkofen, Tina Blau, Carl Moll, Olga Wisinger-Florian, Theodor Hörmann, Leontine Littrow, Eugen Jettel und einige mehr.⁹ Auch Augustin Kurtz-Gallensteins Werk wird zum Teil dem Stimmungsimpressionismus zugeordnet, sein künstlerischer Ausgangspunkt ist allerdings der Realismus des Leibl-Kreises¹⁰.

Wie kommt es zur Entwicklung dieser Stilrichtung?

Das autonome Landschaftsbild (ohne ereignisgeschichtliche Legitimation im Bildvordergrund) gibt es seit Albrecht Altdorfer (*Donaulandschaft mit Schloss Wörth bei Regensburg*, 1520–1525, München, Alte Pinakothek). Im 17. Jahrhundert entwickelt sich der Landschaftsraum als Raum des Lichts, besonders bei Claude Lorrain.¹¹ In den Niederlanden folgt die barocke Landschaftsmalerei einer philosophischen Idee, dem sogenannten lipsianischen Ideal: Der Philologe und Philosoph Justus Lipsius veröffentlicht die vielgelesenen *Zwei Bücher über die Standhaftigkeit* (*De constantia libri duo*), lebensphilosophische Werke, die vom unausweichlichen Ausgeliefertsein der menschlichen Existenz an das in der göttlichen Vorsehung vorgegebene Schicksal handeln. Die Standhaftigkeit als Seelenstärke speise sich aus der Festigkeit des

7 Anna Hurm, *Stilkritische Untersuchungen zum Werk Maria Egners hinsichtlich der Rezeption des Impressionismus*, Diplomarbeit, Graz 2008, S. 124.

8 Gudrun Danzer, 63 Künstlerinnen aus der Steiermark – ihr Umfeld, ihre Möglichkeiten, ihre Karrieren, in: *Ladies First! Künstlerinnen in und aus der Steiermark 1850–1950*, Ausstellungskatalog, Universalmuseum Joanneum Graz, Neue Galerie, 25. September 2020–2021. Februar 2021 (verlängert bis 2. Mai 2021), S. 49.

9 Danzer 2020, S. 48.

10 Gottfried Biedermann, *Kunstschätze*, in: *unbekannte Zeitschrift* (Blatt liegt lose im Künstlerarchiv der Neuen Galerie, Universalmuseum Joanneum vor), gesichtet am 10. Juni 2020.

11 Christoph Wetzell, *Das Reclam Buch der Kunst*, Stuttgart 2009, S. 290 f.

Geistes und dem rechten Gebrauch der Vernunft. Die Abhandlung ist als Gespräch aufgebaut, das in einem Garten stattfindet – die Betrachtung der zugleich schönen und vergänglichen Natur würde dem Menschen wieder gesunde und naturgemäße Maßstäbe angeheißen lassen. Hier verbinden sich stoische Kosmosbewunderung und das christliche Ideal der *vita contemplativa* zu einem ethischen Konzept – es geht um die Vervollkommnung der eigenen Natur durch philosophisch geleitete Naturschau. In Zeiten der Kriege und Komplexität, wie etwa in den Niederlanden des 16. und 17. Jahrhunderts, fallen solche Konzepte meist auf fruchtbaren Boden.¹²

Als wichtigste Instanz der Malerei im 19. Jahrhundert in Österreich fungiert die Akademie der Bildenden Künste in Wien. Die vorherrschende Auffassung der Landschaftsmalerei vor 1850 ist jene des Spätbarocks, die idealisierte Darstellung folgt strengen Kompositionsregeln, die Naturelemente werden versatzstückhaft arrangiert. Die Hinwendung zu topografisch fassbaren Landstrichen wird durch die touristische Erschließung der Alpen sowie durch die Malerei des Biedermeiers vollzogen.¹³ Allgemein wird im Laufe des 19. Jahrhunderts die Landschaftsmalerei immer beliebter, die ehemals *niedere* Kunstgattung wird nun wertgeschätzt.¹⁴ Das Malen im Freien, die *plein-air*-Malerei, erlebt nicht zuletzt durch eine geniale Erfindung einen Aufschwung: die Zinktube. Nun können die Farben in handlichen, verschließbaren Behältnissen transportiert werden, eine große Erleichterung für die Kunstschaffenden.¹⁵

In ganz Europa treten die verschiedensten Strömungen der Freilichtmalerei auf, in Österreich wird der Begriff *Stimmungsimpressionismus* seit den 1950ern für diese Art von Malerei gebraucht.¹⁶

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lassen einige österreichische Maler die in Wien vorherrschenden Gestaltungsprinzipien von Kunst hinter sich und wenden sich der modernen französischen Malerei zu. August von Pettenkofen (1822–1889) reist nach Paris und lernt das Freilichtstudium der Franzosen kennen. Im ungarischen Ort Szolnok setzt er das um, was die Schule von Barbizon in den Wäldern von Fontainebleau zu erreichen versucht, und viele seiner Kolleginnen und Kollegen (Theodor von Hörmann, Tina Blau, Eugen Jettel ...) tun es ihm gleich.¹⁷

12 Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006, S. 164.

13 Peter Peer, *Die Schule von Barbizon und die österreichische Landschaftsmalerei*, in: Gudrun Danzer, Christa Steinle (Hrsg.), *Unter freiem Himmel. Die Schule von Barbizon und ihre Wirkung auf die österreichische Landschaftsmalerei*, Graz 2000, S. 62.

14 Gerbert Frodl/Verena Traeger (Hrsg.), *Stimmungsimpressionismus*, Ausstellungskatalog, Belvedere, Wien 2004, 17. März – 4. Juli 2004, S. 9.

15 Maria Blunden et al., *Der Impressionismus in Wort und Bild*, Genf 1979, S. 59.

16 Frodl/Traeger 2004, S. 9.

17 Agnes Husslein-Arco et al., *Wien – Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880–1960*, Ausstellungskatalog, Wien 2007, 3. Oktober 2007 – 13. Jänner 2008, S. 23.

Allerdings wird der französische Impressionismus mit dem Zurücktreten der Gegenständlichkeit zugunsten Licht und Farbe in Österreich nicht rezipiert, die neue Art zu sehen wird im Wiener Kunstbetrieb vehement abgelehnt. Wenngleich die Secessionisten um die Jahrhundertwende die abweisende Haltung Österreichs internationalen Strömungen gegenüber aufbrechen können, so gibt es keine impressionistische Prägung der Wiener Malerei. Allerdings ist eine Auseinandersetzung mit Lichtstimmungen fassbar.¹⁸

Auch gegenwärtig ist die Natur aus dem Kunstbetrieb nicht wegzudenken. Sie hat einerseits durch eine Vielzahl an künstlerischen Medien und Konzepten und andererseits aufgrund realer Bedrohung durch menschliches Verhalten nichts an Aktualität eingebüßt.

Der Künstler Carsten Höller (geb. 1961), ein habilitierter Biologe¹⁹, baut in SOMA eine gigantische Versuchsanordnung aus lebenden Rentieren, Mäusen, Vögeln, Fliegen und Fliegenpilzen auf, ein sogenanntes *tableau vivant*, auch der Homo sapiens ist als Teilnehmer mitgedacht.²⁰ Louise Bourgeois (1911–2010) etabliert ein vielschichtiges dreidimensionales Œuvre. Besonders die für die Künstlerin positiv besetzte Spinne ist uns in Erinnerung, im Jahr 2000 realisiert sie ein gigantisches Exemplar aus Stahl für die Turbinenhalle der Modern Tate Gallery in London.²¹ In Graz wird 1965 Sonja Gangl geboren, ihre Kunstwerke sind sowohl zwei- als auch dreidimensional. Eine ihrer Installationen greift das Thema des *Locus Amoenus*, des lieblichen Ortes, auf und transformiert ihn in städtischer Umgebung.²²

An all das muss ich zwangsläufig denken, wenn es mich als Künstlerin in die Natur zieht. Seit 2011 verfolge ich (völlig unzeitgemäß, möchte man meinen) ein Ziel: Mit malerischen Mitteln in der Natur zu lernen, was es zu lernen gibt.

Eine Grundvoraussetzung ist mir dabei wichtig: Ruhe. Keine Gespräche oder Musik aus den Kopfhörern. Wahrnehmen, was da ist und mich an diesem speziellen Tag anspricht, also gemalt werden will. Am liebsten ist mir jede Art von Gestrüpp oder eine blühende Magerwiese. Und manchmal überrascht mich ein ganz anderes Motiv. Wie etwa die skelettierte Wirbelsäule eines Hasen, die flugs eingepackt wird, um daraus später im Atelier ein dreidimensionales Objekt entstehen

18 Frodl/Traeger 2004, S. 9.

19 <http://sammlung-essl.at/jart/prj3/essl/main.jart?content-id=1363947043047&rel=de&article_id=1364382722601&reserve-mode=active> (abgerufen am 7. Februar 2021).

20 SOMA war eine Ausstellung im Museum für Gegenwart in Berlin im sog. Hamburger Bahnhof, 5. November 2010 – 6. Februar 2011.

21 <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-maman-t12625>> (abgerufen am 7. Februar 2021).

22 <<http://www.sonjagangl.com/de/works/items/locus-amoenus-eduard-keil-gasse-63.html>> (abgerufen am 7. Februar 2021).

zu lassen.²³ Aber zurück zur Malerei: Es gilt, ein Motiv zu finden, in dieser touristisch unerschlossenen Landschaft mit Blick ins sogenannte *Almenland*. Ein friedliches Plätzchen ist er, dieser unscheinbare Berg. Mittlerweile kenne ich mich hier gut aus, schätze die Vielfalt an Tieren und Pflanzen, die diese Region als Naturschutzgebiet ausweist. An einem Weiher bleibe ich stehen, beobachte die Kaulquappen im trüben Wasser. Unzählige Tiere tummeln sich hier, die Bedingungen scheinen perfekt auf sie abgestimmt. Auch ich merke, dass ich hier die Ruhe finde, um das Motiv vor mir, besagter Teich mit Kirschbaum am Ufer, als Aquarell aufs Papier zu bringen. Die Kirschblüten sind nur mehr sehr spärlich vorhanden, das Gras der Weidenfläche schimmert hellgrün, türkis und gelb im Morgentau. Am wichtigsten erscheint mir nun, den Uferbereich mit der Vogelkirsche genau zu beobachten. Ja, das wird der Ausgangspunkt der Komposition.²⁴

Was nun folgt, ist liebevolles Suchen, um die einzelnen Elemente, Farbe und Form zu- und gegeneinander zu setzen. Es muss für Außenstehende (die ich in dieser Entstehungsphase des Bildes nicht besonders gern um mich habe) aussehen wie Denken mit dem Pinsel auf Papier. Ich versuche, von der Farbe auszugehen, den malerischen Ansatz zu verfolgen. Kein zeichnerisches Sezieren, sondern Formen durch Farbtöne aufzubauen. Daher gibt es auch keine Vorzeichnung. Der weiße Bildgrund des Papiers wird zum Gestaltungselement, auch um das Wesentliche zu betonen. Fertig ist das Aquarell dann, wenn nichts mehr weggelassen werden darf. Nicht, wenn nichts mehr hinzuzufügen ist. Das ist vermutlich das Reizvolle und Schwierige an dieser Technik, die kein Korrigieren erlaubt, wie dies in der Öl- oder Acrylmalerei durchaus gut und unsichtbar möglich ist.

Weitere Kriterien sind mir wichtig: Wie ist das Motiv formuliert? Ist es zu brav? Oder zu unsensibel? Vermittelt es Klarheit? Oder doch das Gegenteil? Nun, in diesem Fall bin ich zufrieden mit der Umsetzung der Viehtränke am Wachthaussattel in der Oststeiermark. Speziell der Uferbereich mit seinen dunklen Farbtönen, die Spiegelungen im Wasser kann ich so erfassen, dass ich meine, etwas verstanden zu haben.

Das ist für mich die Hauptsache – Dinge zu verstehen, durch künstlerisches Interagieren berührt zu werden und ein Bild als Zeugin dieses Prozesses zu schaffen.

Ein Wald voller Bäume – für mich als naturliebender Mensch ist er ein Ort des Friedens und der Ruhe. Als Malerin ist er mir ein ständiger Begleiter in der Motivsuche, das Formulieren mit dem Pinsel auf Papier zwingt zur Klarheit, um Wesentliches zu erfassen.

23 <<https://www.monika-lafer.at/objekte/Rückgrat>> (abgerufen am 7. Februar 2021).

24 <<https://www.monika-lafer.at/aquarelle/>> Viehtränke am Wachthaussattel, 28. April 2018 (abgerufen am 7. Februar 2021).

Christina Pichler

Der Wald als Kunst- und Erholungsraum im Barock –

Matthias Bernhard Braun und sein Skulpturenprogramm von *Bethlehem* im tschechischen Neuwald

Die positive Wirkung des Waldes als Erholungsort und Kraftspender ist der Menschheit bereits seit Jahrhunderten bekannt. Diesen Effekt erkannte auch Graf Franz Anton von Sporck (1662–1738), der zu Beginn des 18. Jahrhunderts in einem Waldstück nahe des tschechischen Orts Kukus ein Erholungsgebiet mit imposantem Skulpturenprogramm einrichten ließ.¹ Dafür zog er den aus Tirol stammenden Bildhauer Matthias Bernhard Braun (1684–1738) hinzu, der in besagtem Gebiet zwischen Kukus und Königinhof an der Elbe, das als Neuwald bezeichnet wird, aus bereits vorhandenen Sandsteininformationen Reliefs und vollplastische Figuren biblischer Natur schuf. Diese zählen heute zu den bedeutendsten Werken der böhmischen Barockskulptur.

Graf Sporck und seine Vision für Neuwald

Graf Franz Anton von Sporck galt als wohlhabender und gebildeter Mann aus einem westfälischen Adelsgeschlecht, der die Kunst überaus schätzte und 1692 den Kurort *Kuckus-Bad* in Nordostböhmen gründete, der einige Zeit sogar mit dem berühmten Karlsbad in Konkurrenz trat.² Dank ihm entwickelte sich Kukus zu einem gesellschaftlich wie kulturell sehr bedeutsamen Ort, der nicht nur durch diverse Veranstaltungen in den Blickpunkt des allgemeinen Interesses gelangte, sondern insbesondere durch die imposante Skulpturenprogrammatik, mit der Graf Sporck Kukus und die nähere Umgebung ausgestalten ließ.³

1 Wilfried Rogasch, *Schlösser & Gärten in Böhmen und Mähren*, Potsdam 2013, S. 167.

2 Jaromir Neumann/Josef Prošek, *Matyáš Braun – Kuks*, Prag 1959, S. 75.

3 Neumann/Prošek 1959, S. 75.

Beim *Kuckus-Bad* handelte es sich um ein bemerkenswertes architektonisches Ensemble bestehend aus Schloss, Kloster und Hospital, wobei letzteres der Beherrschung von 100 Soldaten adeliger Abstammung diente. Für diese Kurgäste sollte ein Meditations- und Ausflugsort entstehen, um eine rasche Genesung zu fördern. Der Grundgedanke des Grafen war eine Symbiose von Kunst und Natur, ganz nach barockem Gedankengut. Dazu erwarb er im Jahr 1717 das sich circa drei Kilometer nordwestlich von Kuckus befindliche Gebiet Neuwald bei Schurz und ließ es zu einem Ort der religiösen Kontemplation umgestalten.⁴ Es handelte sich um eine mit Bedacht umgesetzte Anlage inmitten eines Waldes, bestehend aus Alleen, Lichtungen, freistehenden Bäumen und Klausen. Dazwischen befanden sich vereinzelt Kreuze und Skulpturen. 1718 wurden in Neuwald die kostspieligen Eremitagen der Heiligen Antonius und Paulus des Einsiedlers eingerichtet, letztere mit einer Kapelle, die von einer in einen Buchenstamm geschnitzten Darstellung einer Eustachius-Szene geschmückt wird.⁵ Hier zeigt sich deutlich die Passion des Grafen hinsichtlich der Lebensgeschichten und Schicksale jener Personen, die sich aus unterschiedlichsten Gründen der Einsamkeit zuwandten.

Er plante, diese Eremitagen durch eine Skulpturenallee mit einem Bauprojekt der benachbarten Jesuiten von Schurz zu verbinden, die in Neuwald ebenfalls über Grundbesitz verfügten und dort eine Kalvariengruppe samt Kapelle errichten lassen wollten.⁶ Hier ist anzumerken, dass Graf Sporck und die Jesuiten eine recht schwierige Beziehung zueinander hatten, denn dieser war dem Jansenismus zugehörig, welcher sich als asketisch-geistliche Reformbewegung verstand, die sich auf die Heilslehre des Augustinus von Hippo (354–430) stützte und eine Rückbesinnung auf die ursprüngliche christliche Lehre darstellte.⁷ Die Bewegung nahm eine Vermittlungsposition zwischen Katholiken und Protestanten ein, Graf Sporck ließ dafür eigens verfasste Schriften drucken und wurde in Folge von den Jesuiten, die als die heftigsten Vertreter der Gegenreformation galten, stark angefeindet.⁸ Diese Konflikte waren auch der Grund für die Verzögerung der Arbeiten in Neuwald. Da Graf Sporck, der als sehr ungeduldiger und vom Tatendrang getriebener Geist galt, seine Ideen zu voreilig umsetzen ließ, kam es mehrmals zu Unterbrechungen, sei es durch die Jesuiten, die sich übergangen fühlten, oder durch den Disput mit einem Bauern, in dessen Sandsteinblock unrechtmäßig ein Relief geschlagen wurde.⁹ Bei

4 Rogasch 2013, S. 167.

5 Hans Jäger (Hg.), Matthias Bernhard Braun. Monographie, Innsbruck 2003, S. 181.

6 Jäger 2003, S. 181.

7 Herbert Gutschera/Joachim Maier/Jörg Thierfelder (Hg.), Geschichte der Kirchen. Ein ökumenisches Sachbuch mit Bildern, Freiburg im Breisgau 2003, S. 214–218.

8 Rogasch 2013, S. 167.

9 Jäger 2003, S. 182.

diesem Zankapfel handelte es sich um die wohl berühmteste Arbeit mit der *Geburt Christi* (um 1726/1727–1731), wonach der gesamte Komplex auch *Bethlehem* benannt wurde. Unglücklicherweise wurde das Relief, wie auch einige andere Arbeiten, aufgrund der Witterung und des menschlichen Zutuns¹⁰ teilweise stark beschädigt. Dies mag zwar eine Verminderung des Detailreichtums und der künstlerischen Handschrift bedeuten, nimmt den Arbeiten von *Bethlehem* jedoch nichts von ihrer starken Präsenz und Wirkungskraft. Ihre Versehrtheit und die von der Natur geglätteten Oberflächen verleihen ihnen einen vergänglichen Charakter und eine besondere Aura des Mystischen. Leider sind einige der Werke heute gar nicht mehr existent. Nur folgende Arbeiten haben sich erhalten: drei großformatige, in die Felsblöcke gemeißelte Reliefs, die Szenen mit der *Geburt Christi* und dem unmittelbar angrenzenden *Zug der Drei Weisen* (1731) sowie der *Vision des heiligen Hubertus* (1726) und einige vollplastische Figuren und kleinere Reliefs, des Weiteren ein Brunnenbecken mit skulpturaler Dekoration, der *Jakobsbrunnen* (nach 1726).

Wie eingangs erwähnt, handelte es sich beim ausführenden Künstler um den Österreicher Matthias Bernhard Braun, der in Sautens in Tirol geboren wurde und als bedeutendster Bildhauer des böhmischen Barocks gilt. Graf Sporck wurde zu seinem größten Mäzen, nachdem sie sich 1704 in Bozen kennengelernt hatten, als Braun sich während seiner Italienreise gerade dort aufhielt.¹¹ Unmittelbar danach führten ihn seine Wege nach Böhmen, wo der Bildhauer zuerst von verschiedenen Grafen beschäftigt wurde, die ihre Schlösser und Gärten von ihm künstlerisch ausgestalten ließen. Erst im Jahr 1710 kam er schließlich nach Prag und war fortan für den Grafen Sporck tätig.¹² Die nun folgenden Skulpturenprogramme, die unter dessen Patronanz entstanden, trugen häufig moralische Züge, wie beispielsweise die vollplastischen Darstellungen der 24 Tugenden und Laster auf der Spitalsterrasse von Kukul (um 1719), die zu den Höhepunkten von Brauns Schaffen zu zählen sind.¹³

Brauns Arbeiten für Neuwald – *Bethlehem*

Ab 1724 verlagerte Braun den Schwerpunkt seines Schaffens in die Umgebung von Kukul und nahm sich auf Wunsch des Grafen den Sandsteinblöcken in Neuwald an, die er in Kooperation mit seiner Werkstatt bis 1733 künstlerisch bearbeitete und zu

10 Jäger 2003, S. 182. Im Zeitraum 1780 bis 1787 wurde in Josefstadt eine Festung errichtet, was zur Zerstörung mehrerer Arbeiten in Neuwald führte, da Baumaterial benötigt wurde. Zu den damals vermutlich völlig zerstörten Skulpturen zählen: Hl. Paulus der Einsiedler mit beiden angrenzenden Eremitagen sowie die Gruppe Christus mit dem Teufel. Die in die Baumstämme geritzten Motive verschwanden im Laufe der Zeit durch das natürliche Wachstum der Bäume.

11 Jäger 2003, S. 40.

12 Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 1, Frankfurt am Main 1920, S. 173.

13 Neumann/Prošek 1959, S. 75.

beeindruckenden Bildprogrammen mit religiös-kontemplativen Charakter formte. Diese sind in engem Zusammenhang mit dem Entstehen von den bereits erwähnten Einsiedeleien zu sehen, die ebenfalls dort eingerichtet wurden.¹⁴ Das Bildprogramm ist zwar deutlich christlich motiviert, lässt sich jedoch aufgrund der recht freien Umsetzung nicht zweifelsfrei deuten.

Bei den Reliefs ist trotz der starken, witterungsbedingten Schleifung der hohe Detailreichtum gut erkennbar. Es handelt sich um äußerst plastische Arbeiten mit starker Tiefenwirkung, erzeugt durch mehrere Ebenen, die durch einen Hinter-, Mittel- und Vordergrund gebildet werden. Dies reicht von Ritzungen über Flach-, Halb- und Hochreliefs bis hin zu vollplastisch wirkenden Partien, was gesamtheitlich ein sehr realitätsnahes Empfinden erweckt. Ursprünglich waren die Arbeiten farbig gefasst, worauf Farbreste in den Falten der Figuren hindeuten.¹⁵

Die *Geburt Christi* mit dem unmittelbar angrenzenden *Zug der Drei Weisen* (Abb. 1) gilt als Hauptwerk des Ensembles. Es wurde in einen meterhohen Felsvorsprung gearbeitet, der eine Höhle mit Quelle birgt, auf die Braun zufällig während seiner Arbeiten gestoßen ist.¹⁶ Den Eingang zu dieser Höhle verbarg das Himmelsgewölbe mit dem Gloria-Engel auf dem höchsten Punkt.¹⁷ Die Hauptdarstellung befindet sich links vom Höhleneingang und zeigt Maria, Josef und den Jesusknaben in der Krippe, umgeben von Hirten und Schafen sowie dem Ochsen und dem Esel (im lockigen Fellkleid eines Schafes) zu ihrer Linken. Dieses animalische Paar dominiert die Szene auffallend, bedingt durch ihre überproportionalen Dimensionen, welche die übrigen Figuren, die den rechten Bildteil einnehmen, stark in den Hintergrund rücken. Eine männliche Person mit nach hinten wallendem Mantel legt ihren Arm auf den Rücken des Esels und verleiht ihm so eine gewisse Bedeutungsschwere. Ihre Blicke ruhen, wie auch jene der übrigen Anwesenden, adorierend auf dem Knaben, eine deutlich wahrnehmbare Ehrfurcht liegt der Darstellung zugrunde. Der zweite Teil des Reliefs setzt sich aus dem Zug der Weisen aus dem Morgenland zusammen, bestehend aus einer Reihe von Kamelen und einzelnen Bäumen im Hintergrund, den drei Königen (reitend bzw. das Pferd führend) im Mittelgrund, umgeben von Reitern und Fußvolk, teils mit Gaben in den Händen, sowie zwei annähernd vollplastischen Figuren im Vordergrund. Eine davon ist in der Manier eines Flussgottes regelrecht vor die Szenerie gelagert und wirkt stark an die antike Skulptur angelehnt. Der muskulöse, männliche Oberkörper ist größtenteils

14 Rogasch 2013, S. 165.

15 Rainer Christoph (2018), Bethlehem im böhmischen Elbtal, <<https://www.onetz.de/oberpfalz/weiden-oberpfalz/bethlehem-boehmischen-elbtal-id2581277.html>>, in: Onetz, <<https://www.onetz.de/>> (abgerufen am 17. Dezember 2018).

16 Jäger 2003, S. 240.

17 Christoph, Bethlehem im böhmischen Elbtal, 2018.



Abb. 1: Reliefs mit der Geburt Christi und dem Zug der Drei Weisen, Sandstein, 1726/27–1731 (Foto © Can Stock Photo Inc.)

entblößt, ein feinknittriger Mantel liegt über der rechten Schulter und fällt hinunter zum Bauch. Der Kopf sowie die Arme sind nicht mehr erhalten. Das rechte Bein steckt bis zum Knie in einer Prothese und zeichnet die Person als Invaliden aus. Dies bildet einen starken Gegensatz zum athletischen Körper des Dargestellten. Die zweite Figur in höfischer Tracht kauert ehrfürchtig vor dem, dem Zug voranschreitenden, Weisen und hebt dessen lange Mantelschleppe an. Auch hier ist der Kopf nicht mehr vorhanden, die Drehung des Oberkörpers sowie die halb hockende, halb aufsteigende Position der Beine kreieren einen sehr dynamischen Eindruck. Der gesamte Zug bewegt sich von rechts oben in einer langgestreckten C-Formation nach rechts unten, sodass die Kamele und ein Teil der Reiter nach links blicken und die übrigen Figuren in die entgegengesetzte Richtung, hin zur Krippe. Das „Reliefband“ des Zuges der Weisen weist einen Bruch im rechten Winkel auf und läuft in einem weiteren 90-Grad-Winkel weiter in das Relief mit der Krippenszene, sodass sich eine Stufe bildet. Die Figur des Schleppenträgers dient an dieser Stelle als optisches Verbindungsstück zwischen den Relieffeldern und erzeugt eine starke Räumlichkeit. Ikonografisch stellt wohl der fußamputierte Mann im Vordergrund die interessanteste Figur dar, da dieser wie ein Fremdkörper in der Darstellung erscheint.

Dennoch ist seine Präsenz sinngemäß, galten die Drei Weisen lange Zeit als Schutzpatrone mit magischen Heilkräften.¹⁸ Er wurde jedoch erst nachträglich hinzugefügt, war in der ursprünglichen Komposition also möglicherweise gar nicht vorgesehen.¹⁹

Das zweite, heute noch erhaltene, großflächige Relief befindet sich auf der anderen Seite des Höhleneingangs und zeigt die *Vision des heiligen Hubertus*, der als vornehm gekleideter Jäger auf dem felsigen Untergrund kauert und die Arme flehentlich in Richtung des ihm erschienenen Hirsches ausgestreckt hat. Der voluminöse Körper des Tiers ist im Halbreliet ausgeführt, im Bereich der Beine geht dieses in ein Flachrelief über, was wiederum eine starke Tiefenwirkung erzeugt. Er steht erhöht auf einer Felsstufe und blickt erhaben auf den Kauern den hinab. Begleitet wird die Szene vom Pferd des Heiligen, das sich hinter diesem befindet und sich von der Szene abwendet, gleichzeitig aber den Kopf zurück in Richtung des Hirsches wendet, sowie von mehreren Hunden, die ängstlich kauern dargestellt sind. Besonders bemerkenswert ist die präzise Bearbeitung des Sandsteins im Bereich der Vegetation im oberen Teil des Reliefs. Laub- wie auch Nadelbäume wurden fein ausgearbeitet, einzelne Blätter und Zweige sind deutlich zu erkennen. Feine horizontale Rillen lassen die Stämme plastisch hervortreten und suggerieren deren typische Rundung. Auch dieses Relief lebt von unterschiedlichen Ebenen, die von Ritzungen bis hin zum Halbreliet reichen, die fließenden Übergänge dazwischen schaffen ein sehr malerisches Bild.

Der vollplastische *Gloria-Engel* (1728–1729), der ursprünglich über der Szene mit der *Geburt Christi* integriert war, befindet sich nun an separater Stelle. Es handelt sich um ein recht überladenes Werk, das sich aus dem knienden Engel auf einer massiven Wolkenformation, der mit den Händen ein Spruchband vor den Körper spannt, und drei Putten zusammensetzt. Interessant ist der spielerische Einsatz jenes Puttos, der sich regelrecht an den Engel drängt und das Band mit seinem Ärmchen klemmt. Auch die beiden anderen verhalten sich neckisch, indem einer dem anderen den Zeigefinger in den Mund legt. Ein weiterer Teil der Krippenszene findet sich in Gestalt eines grasenden Schafs, das im Halbreliet aus einem separaten Sandstein geschlagen wurde. Das Fellkleid mit den gebohrten Löckchen erzeugt Plastizität, ebenso der Knick in der Körpermitte.

Weitere Arbeiten für Neuwald schuf Braun in Form der Figuren der *Heiligen Garinus, Johannes der Täufer, Onufrius* und *Maria Magdalena* (1726). Diese überlebensgroßen Eremitendarstellungen dienten wiederum als Provokation im Zuge eines neuerlichen Streits mit den Jesuiten, denn Graf Sporck ließ sie unmittelbar an der

18 Hugo Kehrer, *Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*, Hildesheim-New York 1976, S. 75.

19 Jäger 2003, S. 242.



Abb. 2: Hl. Garinus, Sandstein, 1726 (© Can Stock Photo Inc.)

Grenze ihrer beiden Grundstücke aus Sandsteinblöcken schlagen.²⁰ Der *heilige Garinus* (Abb. 2) erscheint als kauender Eremit vor seiner Höhle, die geduckte Haltung hat etwas Erschrockenes, als fürchte er sich vor der rauen Welt außerhalb seines Zufluchtsortes. Abgesehen von einem zerschlissenen Lendentuch ist er nackt, Haupt und Gesicht werden von langen, ungebändigten Haarmassen bedeckt. Der Körper erweckt nicht den Eindruck, als wäre er von der Askese geschwächt, sondern strotzt vor Kraft, was durch ausgeprägt definierte Muskeln vermittelt wird. Lediglich die starke Abzeichnung von Sehnen und Knochen durch die Haut an manchen Stellen erinnert an den Körper eines Hungerleidens. Das aus dem Felsen gearbeitete Wappen über seinem Kopf ist das freiherrliche Wappen des Sporck-Geschlechts und steht in seinem Prunk im starken Widerspruch zum enthaltsamen Motiv.

Der *heilige Onufrius* ist in typischer Manier als nackter Greis mit langer Haar- und Barttracht dargestellt, er kauert auf allen Vieren mit gefalteten Händen, die sich auf

²⁰ Neumann/Prošek 1959, S. 75.

einen Schädel stützen.²¹ Es ist offensichtlich, wie der blockhafte Stein hier die Dimensionen vorgab, man erahnt noch die ursprünglich natürliche Form. Somit gliedert sich die Figur auf sehr unaufdringliche Art in die Natur ein und lässt jede Fremdkörperlichkeit vermissen. Dasselbe lässt sich an der auf Felsengrund gelagerten Figur des *heiligen Johannes des Täufers* feststellen. Dass hier die Natur grenzsetzend war, lässt bereits die für den Heiligen uncharakteristische liegende Haltung erkennen. Hals und Kopf haben sich nicht erhalten, doch erkennt man den muskulösen Oberkörper, der vom Fellkleid ausgespart wird, welches lediglich die Beine bedeckt. Die Füße sind aufgestellt und verhindern so das scheinbare „Abrutschen“ des massiven Körpers nach unten.

Die *heilige Maria Magdalena* ist seitlich liegend auf eine längliche, felsige Plinthe gebettet, den Oberkörper durch ein Felsengebilde erhöht. Das Haupt mit langen Haarsträhnen ist gen Himmel geneigt, die Gesichtszüge erscheinen freundlich und entspannt. Sie wird von den Falten ihres Kleides bedeckt, die schwer und massiv um ihren Körper liegen. Ein Schädel liegt weich auf einem Teil ihres Umhangs und blickt dem Betrachtenden beinahe kopfüber gestürzt aus stummen Augen entgegen.

Nach 1726 entstand die Gruppe *Jesus und die Samariterin am Jakobs-Brunnen* (Abb. 3), bei der ein steinernes Brunnenbecken mit barock geschwungenen Formen inmitten einer Lichtung gesetzt wurde. Zwei Stufen dienen auf einer Seite als Zutritt zum Wasser; auf diesen sitzt in sehr lehrhaft-dynamischer Pose der Heiland mit angedeutet erhobenem Arm (Arme und Kopf sind nicht mehr erhalten). Der reiche Faltenwurf seines Gewandes sowie die kraftvoll-selbstbewusste Haltung lassen starke Anleihen an antike Skulpturen erkennen. Neben ihm kauert ein abgemagerter Hund und lehnt sich über den Brunnenrand, um zu trinken. Etwas weiter rechts steht die Samariterin mit gedrehtem Oberkörper, einen Arm in das Becken haltend, den anderen auf den Rand stützend. Diese Darstellung geht auf die neutestamentliche Überlieferung zurück, wonach Jesus sich müde am Jakobsbrunnen niederließ und eine ankommende Samariterin, die dort Wasser schöpfen wollte, um etwas zu trinken bat (Joh 4, 5–43). Diese galt als Sünderin, da sie fünf Ehemänner hatte (Joh 4, 16–19), worauf der Hund verweisen könnte. Dieser steht sinnbildlich für Treue, sei es ehelicher Natur oder auf den christlichen Glauben bezogen. Dass er in diesem Fall bis auf die Knochen abgemagert ist, verweist jedoch eventuell auf das genaue Gegenteil. Der Namensgeber des Brunnens und Stammvater Israels, Jakob, steht symbolisch für die gemeinsame Vergangenheit des gesamten israelitischen Volkes, sowohl für die Juden als auch die Samaritaner. Christus trat somit am Brunnen gegenüber der Samariterin als Heiland für beide Völker auf (Joh 4,23–26). Diese

21 Otto Wimmer, *Kennzeichen und Attribute der Heiligen*, Innsbruck 2008, S. 231.



Abb. 3: Jakobsbrunnen, Sandstein, nach 1726 (Foto © Can Stock Photo Inc.)

Symbolik kann ebenso auf die damalige Situation zwischen Katholiken und Protestanten umgemünzt werden. So wollte Graf Sporck als bekennender Jansenist mit seiner Interpretation des Jakobsbrunnen aussagen, dass Christus für beide Glaubensrichtungen der Erlöser ist, wodurch er seiner Vermittlerrolle zwischen den beiden „Parteien“ gerecht wurde.

Eine weitere Skulpturengruppe in *Bethlehem* ist jene des *heiligen Hieronymus* in einer Höhle (1729), mit einem recht melancholisch blickenden, liegenden Löwen, auf den er sich in hockender Position mit seiner Hand stützt, in der er einen Schädel hält. Er blickt auf diesen hinab, das Gesicht von Trauer und Nachdenklichkeit gezeichnet. Die andere Hand fasst in den Umhang, der seine Blöße bedeckt, die nackte Gestalt erscheint muskulös und kräftig. Diese idealisierte Umsetzung des männlichen Körpers ist mit Sicherheit auf Brauns italienische Ausbildung zurückzuführen und erinnert wie so viele andere seiner Arbeiten an antike Skulpturen, wie sie Gianlorenzo Bernini (1598–1680) studierte und für eigene Werke aufgriff.

Braun schuf des Weiteren zwei freistehende Skulpturen für Neuwald, eine Marienstatue im Hubertus-Tal, die sich heute nicht mehr in situ befindet, sowie den kleinen *Miles Christianus* (1731 fertiggestellt), der in der Allee nahe der Grenze

zwischen dem Landbesitz der Jesuiten und des Grafen Sporck Aufstellung fand.²² Diese Figur war wiederum ein Affront gegen die *Societas Iesu*, da sie als Symbol für den Kampf gegen all jene galt, die den christlichen Glauben für eigene Macht- und Einflussgewinnung ausnutzten. Besonders pikant ist die Tatsache, dass die Skulptur nur zwei Monate nach dem vermeintlichen Friedensschluss zwischen Sporck und den Jesuiten errichtet wurde.²³

Stilcharakteristika

Vor allem kompositorisch bleibt bei den Arbeiten Brauns für *Bethlehem* zu bedenken, dass der Bildhauer sich an den natürlichen Gegebenheiten der Sandsteinformationen zu orientieren hatte, was ihn mit Sicherheit an einigen Stellen stark einschränkte und zu unkonventionellen Maßnahmen drängte. Diese Begrenzung seiner künstlerischen Freiheit entlud sich jedoch an anderer Stelle, nämlich in der psychischen Ausdruckstärke seiner Figuren, welche bezeichnend für sein Schaffen für *Bethlehem* ist. Trotz der von der Natur vorgegebenen Bildfläche erzeugte Braun einen stark expressiven Effekt, der nicht zuletzt den Qualitäten und Merkmalen des Horschitzer Sandsteins zu verdanken ist. Dieser feinkörnige Quarzsandstein ist gelblichgrau bis sehr blass orange und stammt aus Horschitz (Horice) in Nord-Böhmen (Nordböhmische Kreidesenke). Der Stein ermöglichte es ihm, sehr in die Tiefe zu arbeiten, was zu überaus plastischen Formen führte. Dies zeigt sich besonders an der Draperie der Bekleidung, die stark dynamisch konzipiert ist und die dargestellten Bewegungen verstärkt. Laut dem Kunsthistoriker Martin Krummholz trafen hier zwei Faktoren aufeinander: Brauns expressiver Stil einerseits und die Qualität des böhmischen Sandsteins auf der anderen Seite. Stilistisch sei er nahe bei Peter Paul Rubens (1577–1640) angesiedelt, der sich ebenfalls durch die Stärke und Expressivität seiner Figuren auszeichnete.²⁴ Im Bereich der bildhauerischen Kunst war es vor allem Bernini, dessen Arbeiten er studierte und neu interpretierte, ikonografisch orientierte er sich an Jacques Callot (1592–1635) und Cesare Ripa (1555–1622).²⁵

Der italienische Einfluss von Brauns expressiv-pathetischem Stil zeigt sich des Weiteren besonders an den effektvollen Draperien der Gewänder, die teilweise ein Eigenleben zu entwickeln scheinen und eine bemerkenswerte Silhouette bilden. Die Faltengebung ist nach zisalpinem Geschmack sehr plastisch und realitätsnah

22 Jäger 2003, S. 241.

23 Jäger 2003, S. 241.

24 Martina Schneibergová (2014), Auf den Spuren von Matthias Bernhard Braun, <<https://deutsch.radio.cz/auf-den-spuren-von-matthias-bernhard-braun-prag-8297950>>, in: Radio Prague International, <<https://deutsch.radio.cz/>> (abgerufen am 18. April 2014).

25 Neumann/Prošek 1959, S. 75.

ausgeführt, der Oberflächennaturalismus tritt deutlich zutage und bewirkt ein lebensnahes Empfinden. Die Physiognomien seiner Figuren erscheinen sehr individuell und voll Emotionen, sodass regelrechte Charakterstudien ermöglicht werden. Diese lebensnahe und empathische Umsetzung setzt eine intensive Auseinandersetzung mit der menschlichen Natur voraus, psychisch wie auch physisch.

Nachwirken

Die Figuren im Wald von Kukul gelten als die bekanntesten Arbeiten Brauns und wurden im Laufe der Jahrhunderte häufig bewundert und rezipiert. So war Auguste Rodin im Jahre 1902 stark beeindruckt von den Arbeiten Brauns, die er jedoch nur als Fotografie zu Gesicht bekam, was er sehr bedauerte.²⁶ Auch die beiden Dichter André Breton (1896–1966) und Paul Eluard (1895–1952) äußerten sich bei ihrem Besuch im Jahre 1937 überaus wohlwollend über die Skulpturen von *Bethlehem* und zogen Parallelen zu Michelangelos (1475–1564) Schaffen.²⁷ Heute steht die gesamte Anlage unter Denkmalschutz und wurde dank der Initiative des Denkmalschützers Libor Svec einer Renovierung und Revitalisierung unterzogen, welche die Skulpturen wieder in den Brennpunkt des Interesses rücken und den historischen Kontext wiederherstellen sollten.

Die Skulpturen im Neuwalder *Bethlehem* stellen ein in Stein gemeißeltes Denkmal der langjährigen, stabilen und von gegenseitigem Respekt getragenen Verbindung zwischen dem Bildhauer Braun und dem Grafen Sporck dar, also zwischen dem Künstler und dem Auftraggeber, welche nur selten in solch harmonischer Form in der Kunstgeschichte anzutreffen ist.²⁸ Doch wo Harmonie herrscht, sind Kontroversen nicht unweigerlich ausgeschlossen. So legt die Geschichte des Komplexes auch Zeugnis ab über die religiös motivierten Konflikte, die Graf Sporck und die Jesuiten über Jahre begleiteten und die von Sporcks schalkhaft-provokativem Charakter zusätzlich angefeuert wurden. Aber trotz allem kann die Symbiose von Kunst und Natur wohl kaum harmonischer sein wie im *Bethlehem* von Neuwald, wo sich die Skulpturen Brauns nun schon seit Jahrhunderten wie selbstverständlich in die natürlich-ästhetische Umgebung des Waldes einfügen, der sich seinen Raum langsam zurückerobert. Passend dazu erscheinen die Worte des großen Geistes Blaise Pascal (1623–1662): „Denn, was ist zum Schluss der Mensch in der Natur? Ein Nichts vor dem Unendlichen, ein All gegenüber dem Nichts, eine Mitte zwischen Nichts und All ...“²⁹

26 Jäger 2003, S. 183.

27 Ebd.

28 Jäger 2003, S. 40.

29 Gutschera/Maier/Thierfelder 2003, S. 217.

Günter Brucher, Christina Pichler

Paolo Veroneses Taufe Christi als Exempel für die differenzierte Darstellung des Waldes als Kulisse in der venezianischen Kunst des Cinquecento¹

Bäume sind Sinnbilder für den ewigen Kreislauf des Werdens und Vergehens, des Sterbens und der Wiedergeburt. Für Letztere stehen insbesondere die Laubbäume, während die Nadelbäume die Unsterblichkeit repräsentieren.² Des Weiteren dienen Bäume als Verbindung zwischen Irdischem und Himmlischem, da deren Wurzeln tief in der Erde verankert sind, während ihre Kronen scheinbar mit dem Himmel verschmelzen. Es erscheint somit nicht verwunderlich, dass religiöse Motive häufig in eine Waldlandschaft eingebettet sind, unterstützt diese doch den mystisch-sakralen Charakter der Darstellung. Die Ausführung einer Waldszenerie hinsichtlich Aufbaus, Farbgebung und ikonografischen Gehalts kann die Aussage und die Stimmung eines Bildes stark beeinflussen. Als Beispiel hierfür seien im Folgenden vier Gemälde des – aus Verona stammenden und später in Venedig äußerst erfolgreich wirkenden – Malers Paolo Veronese (1528–1588) vorgestellt, welche die Taufe Christi abbilden und allesamt dem Spätwerk des Meisters zuzuschreiben sind. Wenngleich auch alle vier Bilder eine üppige Waldlandschaft als Szenerie aufweisen und der figürliche Aufbau sehr ähnlich gehalten ist, entsteht dennoch in jedem Bild ein differenzierter Ausdruck, dessen Palette von einem friedlich-natürlichen Charakter bis zu einem eher düster-mystischen reicht.

Die Taufe Christi (1583/84)³ im Florentiner Palazzo Pitti gilt als jenes der zahlreichen Gemälde desselben Motivs Veroneses, das qualitativen Führungsanspruch

1 Die nachfolgenden Ausführungen sind inspiriert von: Günter Brucher, *Geschichte der venezianischen Malerei*, Bd. 6: Paolo Veronese und Jacopo Bassano, Wien 2019, S. 288–292.

2 Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart 2011.

3 Paolo Veronese, *Die Taufe Christi*, 1583/84, Öl auf Leinwand, 195 x 131,5 cm, Florenz, Palazzo Pitti.





Abb. 2: Paolo Veronese, Die Taufe Christi, 1582, Malibu, J.P. Getty Museum
(Foto: The J. Paul Getty Museum)

← **Abb. 1: Paolo Veronese, Die Taufe Christi, 1583/84, Florenz, Palazzo Pitti**
(Foto: Gallerie degli Uffizi)

erhebt (Abb. 1).⁴ Alter ikonografischer Tradition folgend, zeigt das Bild eine annähernd symmetrische Figurenkomposition, bei der der heilige Johannes der Täufer den in sich kauern den Christus deutlich überragt. Zwischen ihnen befindet sich ein zum Täufer bewundernd emporblickender Engel, während seine beiden Christi Gewand bereithaltenden Begleiter vom linken Bildrand angeschnitten werden. Als Kulisse der Szenerie dient ein in dunklen Tönen gehaltener Wald, angedeutet durch Gebüsch und mächtig aufragende Stämme mit recht kargem Geäst. Der Täufer ist in einer instabilen Pose wiedergegeben, er stützt den linken Fuß sowie die linke Hand auf den abgesägten Baumstamm neben ihm. Dieser symbolisiert den Triumph des Christentums über das Heidentum⁵ und geht auf die Donareiche zurück, welche der heilige Bonifatius im Jahr 723 fällen ließ, um die Ohnmacht der altgermanischen Götter zu beweisen.⁶ Die Eiche galt als eines der wichtigsten germanischen Heiligtümer. Bonifatius statuierte mit seiner Handlung ein Exempel, das aufzeigen sollte, dass das Heidentum gegenüber dem Christentum unbedeutend war. Die Charakterisierung dieser Taufe als ein „geheimnisvolles Ereignis“ lässt sich wohl durch die rahmende, tief schattende Baumvegetation begründen, die mit dem Figurenensemble einen markanten Chiaroscuro-Kontrast erzielt. Dahinter erscheint der fensterartig gerahmte Ausblick auf den hellgrau-blauen Himmel. Die Heiliggeisttaube hebt sich deutlich und strahlend von der dunklen Vegetation ab und scheint so zusätzliche Wirkung zu erlangen. Den Pflanzen fehlt es an Detailreichtum, einzelne Blätter sind zwar definiert, doch erscheinen sie kaum plastisch. Sie treten räumlich in den Hintergrund, was innerhalb der Komposition auch ihr Zweck ist – sie hinterfangen das Bildmotiv, lassen es hervortreten und verschmelzen an den Rändern mit der Dunkelheit.

Etwas anders verhält es sich mit dem Bild der Taufe Christi (1582)⁷ in Malibu (Abb. 2). Die raumgreifende Landschaft versinkt nicht im Dunkel und erscheint deshalb viel detailreicher – nicht zuletzt aufgrund der bis in den Hintergrund differenzierten Wiedergabe des Laubwerks der Bäume. Auch lassen sich hier merkliche Unterschiede in der Farbgebung feststellen, die eine Palette von einem sehr dunklen Grün bis zu einem hellen, mit Stich ins Gelbe reichenden Grün abdecken. Die Feinteiligkeit des Blattwerks ist überaus bemerkenswert und hebt sich deutlich vom himmelblauen, mit Wolkenformationen teils bedeckten Hintergrund ab. Die Natur wirkt hier viel lebendiger und naturalistischer als im Pitti-Werk, der Fluss Jordan im Mittelgrund verstärkt diesen Eindruck mit seiner lebhaften, durchschimmernden

4 Brucher 2019, S. 288.

5 Brucher 2019, S. 290.

6 Herbert Gutschera/Joachim Maier/Jörg Thierfelder (Hg.), *Geschichte der Kirchen. Ein ökumenisches Sachbuch mit Bildern*, Freiburg 2003, S. 77 f.

7 Paolo Veronese, *Die Taufe Christi, 1582*, Öl auf Leinwand, 108,5 x 89 cm, Malibu, J.P. Getty Museum.



Abb. 3: Paolo Veronese, Die Taufe Christi, um 1580–1588, London, Courtauld Institute
(Foto: London Courtauld Institute)



Abb. 4: Paolo Veronese und Werkstatt, Taufe Christi, um 1585, Verona, Museo di Castelvecchio (Foto: Verona, Musei Civici, Archivio fotografico. Foto Ottica Nodari di Caliaro Nereo)

Oberfläche. Die Haltung Christi mit ausgebreiteten Armen, dessen Haupt sich exakt im Zentrum des Bildes befindet, nimmt bereits Bezug auf die Kreuzigungspose. Das labile Standmotiv – das Spielbein scheint mit dem Knie zu enden – lässt ihn schier emporschweben und imitiert die Haltung der Heiliggeisttaube unmittelbar über ihm. Der Täufer gießt mit einer andächtig-lethargischen Bewegung die Wasserschale über den Heiland aus. Sein Fellmantel widerspricht sich selbst in seiner asketischen Bedeutung durch den Hermelinbesatz und die königliche Färbung in sattem Violett. Der zierliche Kreuzstab, der stark vom rechten Bildrand angeschnitten wird, scheint eins mit der umgebenden Natur zu werden und fällt nur durch das helle, zweifach um ihn gewundene Band dem Betrachtenden ins Auge. Den wesentlichsten Unterschied zur Florentiner Version bildet die den Bildraum in drei Zonen strukturierende Waldlandschaft, die einen beinahe autonomen Charakter beansprucht.

Ähnlich, wenn auch weniger autonom, verhält sich die Landschaft im Bild der Taufe Christi (um 1580–88)⁸, das sich heute in London befindet (Abb. 3). Die Szenerie erscheint ebenfalls in helles Licht getaucht und durch die am oberen Bildrand schwebende Heiliggeisttaube von innen heraus beleuchtet. Ihr Strahlen erzeugt kontrastreiche Lichtpunkte auf den Blättern der Waldlandschaft im Hintergrund. Diese erhält dadurch einen lebendigen Charakter, was ihr eine gewisse Wirkung innerhalb des Bildes verleiht. Der Engel im rechten unteren Bildteil interagiert mit dem Wald, indem er mit der linken Hand einen üppig begrünten Zweig packt, der vom rechten Bildrand angeschnitten wird. Der Engel scheint sich mit seinem ganzen Körpergewicht an dem Zweig festzuhalten, das instabile Standmotiv kann allein durch die Unterstützung der Vegetation in Balance bleiben. Die Wolkenformationen sind hier sehr kompakt gemalt, sodass sie Felsen ähneln, was der Darstellung von hinten eine karge, kühle Begrenzung gibt, die sich erst durch die einsetzende Baumlandschaft auflockert. Der Wald fungiert hier im Gegensatz zu den schroffen Wolken als friedlich-freundliche Kulisse, was sich auch im ruhigen Wasser des Flusses erkennen lässt. Christus ist in einer vorwärtsschreitenden Bewegung dargestellt, die Arme vor der Brust verschränkt, das Haupt geneigt. Sein roter Umhang bildet einen starken Kontrast zu den Grün- und Brauntönen der ihn umgebenden Landschaft. Der Täufer steht neben Christus auf einem Felsen, den Oberkörper von ihm wegbewegt. Der ausgestreckte rechte Arm ist über den Kopf des Heilands geführt, die Schale ist gerade so weit geneigt, dass sich ein dünnes Rinnsal daraus ergießt. Ikonografisch bedeutsam sind die beiden Bäume hinter dem ins Geäst fassenden Engel, deren Stämme sich überkreuzen, was einerseits die Kreuzigung Christi vorwegnimmt, andererseits eine natürliche Barriere bildet, ganz

8 Paolo Veronese, Die Taufe Christi, um 1580–1588, Öl auf Leinwand, 53,3 x 44,5 cm, London, Courtauld Institute.

so, als würde die bedeutsame Szene durch die verschränkten Baumstämme geschützt, wie durch eine „Naturmauer“.⁹ Nur diese beiden Bäume sind im Mittelgrund des Bildes angesiedelt, während die restliche Vegetation einen flächigen Hintergrund erzeugt, der auf der linken Seite mit einer Holzkonstruktion (Wehranlage, Brücke?) am Ufer des Jordan endet. Der Kreuzstab des Täufers verläuft parallel zum linken der beiden Stämme, welche durch ihre Verschränkung die Kreuzbalken nachahmen.

Als letztes Beispiel sei hier die Taufe Christi (um 1585)¹⁰ Veroneses mit Beteiligung seiner Werkstatt angeführt, die in Verona zu finden ist (Abb. 4). Kompositionell ist diese ähnlich zu jener von Florenz und auch hier ist alles in Dunkelheit gehüllt. Wo der Künstler beim Florentiner Beispiel zumindest beim Himmel hellfreundliche Akzente zu setzen vermochte, ist in diesem Gemälde lediglich die Taube von einem Strahlen umgeben, das sich auch im hinter Wolken verborgenen und leicht aufblitzenden Himmelreich wiederfindet, das durch eine Schar Puttoköpfchen angedeutet wird. Christus ist in einer Pose zwischen Niedersinken und Emporsteigen gefangen, die gefalteten Hände sind in Richtung des Täufers gerichtet. Dieser steht in torsierter Haltung und scheint sich vom Taufakt wegbewegen zu wollen, lediglich der rechte Arm mit der Taufschale bildet einen Ruhepol. Der linke Arm ist seitlich emporgehoben und wird durch den vom rechten Bildrand angeschnittenen Pfeiler verdeckt, über den ein weißer Stoff gebreitet ist (Christi Kleidung?). Die Vegetation verteilt sich hier auf drei Ebenen: vorne die begrünte Fläche, auf der Johannes steht, mittig zwei auseinanderstrebende Baumstämme, deren Kronen kaum ersichtlich sind, und hinten eine undurchdringliche Baumfront, welche den rückwärtigen Abschluss des Bildes darstellt. Der Wald ist sehr durchbrochen und wiederum in die Rolle als Kulisse zurückgestuft, als autonomes Motiv hätte er in dieser Form keinen Bestand.

Anhand der vier oben angeführten Bildbeispiele zeigt sich sehr anschaulich, wie sich der Wald gezielt als Stimmungsträger und Kulisse mit mehr oder weniger autonomem Charakter als Medium in der Malerei einsetzen lässt. Er ist dabei maßgeblich an der zu übermittelnden Botschaft beteiligt und dient – spitz formuliert – als Friedensstifter oder Unheilbringer; eine idyllische Waldszenerie in helles Licht getaucht vermittelt ein gänzlich anders Bild als ein düsterer Hain, bei dem kaum Details im Dunkel auszumachen sind. Dazwischen liegen zahlreiche Nuancen, die vom Künstler entsprechend eingesetzt und adaptiert werden können, um die jeweilige Bildaussage zu unterstützen. Paolo Veronese vermochte dies vorzüglich und kreierte somit sehr unterschiedliche Atmosphären für ein und dasselbe Bildmotiv.

9 Margit Stadlober, *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils*, Böhlau-Wien 2006, S. 286.

10 Paolo Veronese und Werkstatt, *Taufe Christi*, um 1585, Öl auf Leinwand, 270 x 165 cm, Verona, Museo di Castelvecchio.

Irmtraud Fischer

Biblische Wälder in der Malerei –

Wälder in der Malerei von biblischen Sujets

Die zu Ehrende hat ein Hauptwerk ihres Schaffens der Darstellung des Waldes in der Kunst gewidmet.¹ Dies aufgreifend sei drei biblischen Szenen nachgegangen, in denen Bäume und Wälder eine bedeutende Rolle spielen, aber auch Kunstwerken, die biblische Sujets in Wälder versetzen.

1. Kulturprägend: der Paradieseswald

Der berühmteste Boschetto der Kunst ist wohl der Baumgarten in Eden.² Die Gottheit Israels pflanzt nach der Paradies-Erzählung von Gen 2 allerlei Bäume in ihrem Garten, wobei zwei besonders hervorstechen: der Baum des Lebens und der Baum der Erkenntnis von Gut und Böse (2,9). Der Mensch, der in den Gottesgarten gesetzt wird, wird angewiesen, sich von *allen* Bäumen des Gartens satt zu essen (2,16), nur diese beiden Bäume werden ausgenommen – wohl deswegen, weil sie die Götterfrüchte tragen, deren Genuss ewiges Leben und unbegrenzte Erkenntnis bewirken, zwei Eigenschaften, die die Spezies Mensch von jener der Götter unterscheidet (2,17).³

Viele Gemälde der abendländischen Kunst setzen das paradiesische Leben des ersten Menschenpaares daher in einen waldartigen Garten mit vielen Gewächsen und vielen Tieren (vgl. Gen 2,19f.). Als eines der bekanntesten Beispiele sei hier

1 Margit Stadlober, Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils, Ars Viva 10, Böhlau-Wien 2006.

2 Siehe dazu ausführlicher: Irmtraud Fischer, Paradiese mit klaren Regeln. Gartenmetaphorik und soziale Beziehungen in der Bibel, in: Stefan M. Attard/Marco Pavan (Hg.), „Canterò in eterno le misericordie del Signore“ (Sal 89,2). Studi in onore del prof. Gianni Barbiero in occasione del suo settantesimo compleanno, Analecta Biblica Studia 3, Roma 2015, S. 371–384.

3 Zur Auslegung der Eden-Erzählung von Gen 2–3 siehe Irmtraud Fischer, Die Schöpfungserzählungen der Genesis, in: Josef Pichler (Hg.), Wort-Schatz Bibel, Graz 2021, <<https://library-publishing.uni-graz.at/index.php/lp/catalog/book/9>> (abgerufen am 14. April 2021).

Nicolas Poussins Gemälde *Frühling* (ca. 1660–1664, Öl auf Leinwand, 117x160 cm, Louvre, Paris) aus seinem Jahreszeitenzyklus, den er mit biblischen Figuren ausstaffiert, genannt.⁴

Die wesentlich häufiger dargestellte Szene des Sündenfalls konzentriert sich hingegen auf einen einzigen Baum, dessen Frucht die Frau nach ausführlicher theologischer Diskussion mit der Schlange nimmt (Gen 3,1–6) und ihrem Mann davon gibt, der fraglos davon isst.⁵ Dieser Augenblick menschlicher Grenzüberschreitung hat Kunstschaffende immer wieder in den Bann gezogen.

Ganz auf die Figuren der Protoplasten und den Baum mit den roten Götterfrüchten konzentriert ist das monumentale Bild von Guido Reni, *Adam und Eva im Paradies* (um 1620, Öl auf Leinwand, 278x196 cm, Musée des Beaux-Arts in Dijon).⁶ Durch das fast weiße Inkarnat sticht Eva aus dem eher dunkel gehaltenen Bild hervor. Ihr Körper ist den Betrachtenden ganz zugewandt, Stand- und Spielbein öffnen die Schenkel erst ab dem Knie, was einen keuschen, unschuldigen Eindruck vermittelt. Adam hingegen nimmt durch seine breit auseinander gestellten Beine, die Tatkraft vermitteln, wesentlich mehr Raum in Anspruch. Da er auch, den Geschlechtscharakteren entsprechend, mit dunklerer Haut dargestellt ist, entsteht damit ein gewisses Gleichgewicht zu der aufgrund der Farbgebung das Bild dominierenden Frau. Sein Leib ist von der Seite dargestellt, der eine Arm abgewinkelt, wie lässig am Baum lehnend, der andere ergreift die Frucht, die ihm Eva soeben reicht. Die Gesichter und Blicke vermitteln den Eindruck eines intensiven Gespräches der beiden. Zwischen dem Baum und den Beinen des Mannes ist ein Löwe mit grimmigem, wachem Blick zu sehen, der wohl Virilität und Stärke symbolisiert. Zu Füßen der Frau lagert entspannt ein Leopard, der aus dem Bild nach rechts hinausschaut und die Betrachtenden daher nicht bedroht. Im Physiologus wird der gefleckte Panther als *ruhig und sanft* dargestellt und eignet sich nach den stereotypen Konzeptionen der damaligen Zeit gut als Symboltier des Weiblichen.⁷

Wie bei diesem Gemälde steht bei fast allen, die diese Szene ins Bild setzen, der Baum mit der verbotenen Frucht im Zentrum einer Waldlichtung. Er trennt das Bild optisch in zwei Hälften und nimmt damit symbolisch das vorweg, was in der Folge geschieht: War in der Schöpfungserzählung von der idealen Einheit von Mann und Frau die Rede, welche ihre Herkunftsfamilie verlassen, um *ein Fleisch zu werden*, und wurde diese durch die fehlende Nacktheitsscham betont (vgl. Gen 2,24f.), so

4 Siehe <<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Poussin,+Nicolas%3A+Der+Fr%C3%BChling>>.

5 Diesen Unterschied hat Walter Vogels, ‚It Is not Good that the ‚Mensch‘ Should Be Alone; I Will Make Him/Her a Helper Fit for Him/Her‘ (Gen 2:18), in: *Église et théologie*, 9 (1978), S. 9–35, herausgearbeitet.

6 Siehe <<https://musees.dijon.fr/adam-eve-paradis>> [abgerufen am 14. April 2021].

7 „Der Physiologus sprach vom Panther ... Ganz gesprekelt ist er ... Er ist ruhig und ganz sanft, und wenn er gefressen hat und satt ist, dann schläft er in seiner Höhle.“ *Der Physiologus*, übertr. und erl. v. Otto Seel, Lebendige Antike, Zürich 31976, S. 16f.

setzt mit diesem Akt wider das göttliche Gebot der Prozess des Misstrauens und der Trennung ein. Nach dem Essen der Frucht erlangen die Menschen zwar – wie von der Schlange in Gen 3,4f. angekündigt – Erkenntnis, aber sie nehmen die erkannte Nacktheit als beschämend wahr (3,7f.). Mann und Frau empfinden sich nicht mehr als Einheit, sondern als Gegenüber. In der Rechenschaftsforderung der Gottheit vertieft sodann das Abschieben der Schuld (3,9–13) den Bruch des Menschen mit Gott, die Trennung von Mann und Frau und von Mensch und Natur. In den folgenden „Strafprüchen“ (3,14–19) wird die Lebensrealität außerhalb des Paradieses beschrieben: Der Mensch wird aus der Gegenwart Gottes und aus seinem Garten vertrieben (3,23f.). Kein Wald von Bäumen, an deren Früchten man sich satt essen kann, ernährt ihn mehr. Stattdessen muss er im Schweiß seines Angesichts den Ackerboden bearbeiten, der ihm nur mit Mühsal eine Ernte ermöglicht. Zudem wird das vertraute Verhältnis der Geschlechter empfindlich gestört, da der Mann das Begehren der Frau mit Herrschaft zu beantworten versucht. Jenseits von Eden gibt es keinen wuchernden Wald aus Obstbäumen mehr, sondern Disteln und Dornen. Den nahrhaften Baumgarten muss der Mensch aufgrund eigener Schuld verlassen und er findet sich wieder im lebensfeindlichen Gestrüpp.

Eine wesentlich verkleinerte Version des monumentalen Gemäldes von Guido Reni, die wohl noch ins 17. Jahrhundert zu datieren ist, ist in Öl auf Holz mit durch alten Wurmfraß leicht beschädigten Rändern (40,5x28,5 cm, Privatbesitz) gemalt (Abb. 1). Alle Mühe der Gestaltung gilt in diesem Bild dem Frauenkörper, der wesentlich qualitätsvoller gemalt ist als jener des Mannes. Insbesondere bei der Gestaltung des männlichen Gesichts und der Darstellung des kauern den Löwen entsteht der Eindruck, dass hier möglicherweise zwei unterschiedlich begabte Hände am Werk waren.

Vielleicht müsste man im Rahmen einer Restauration, die die vergilbten Farben wiederherstellen könnte, wohl auch nach etwaigen Übermalungen suchen. Als Symboltier für die Frau fungiert hier eine



**Abb. 1: Anonym, nach Guido Reni:
Adam und Eva im Paradies**

wache, die Betrachtenden direkt anblickende Löwin, kein entspannter Leopard. Die auch im Original massige Schlange, die den gesamten Baumstamm bis zur ersten Verästelung umwindet, hat in dieser Version des Bildes einen noch massigeren Kopf, der geradewegs zu der zum Pflücken der Frucht erhobenen Hand der Frau zeigt. Die Szene ist auf die Lichtung eines dichten Waldes gesetzt, der im Hintergrund den Horizont abgrenzt, und visualisiert den Akt, mit dem das Paradies verlorengeht.

2. Die Bäume in der Susanna-Erzählung

Die Erzählung von Susanna findet sich nicht im hebräischen Danielbuch, im griechischen jedoch in zwei unterschiedlichen Versionen. In der Kunst wird meist die im Vergleich zur Septuaginta jüngere und längere Theodotion-Fassung⁸ dargestellt, die die Szenen breiter ausfaltet und so dem voyeuristischen Blick der Betrachter des Bildes mehr Anhaltspunkte liefert.⁹ Dass dabei die biblische Erzählung, die eine versuchte sexuelle Nötigung durch zwei Familienoberhäupter, die mit dem Ehemann Susannas gemeinsam im Ältestenrat auch Richterfunktion ausüben, darstellt, zu einer öffentlichen Zurschaustellung weiblicher Nacktheit verkommt (wenngleich häufig im Stile der *venus pudica* gebrochen),¹⁰ muss von einer Genderforscherin angemerkt werden.

Margit Stadlober bespricht in ihrer Monografie das Susannen-Gemälde von Albrecht Altdorfer, der das Geschehen im Schatten einer monumentalen Palastarchitektur in einen Wald versetzt. Die völlig bekleidete Frau nimmt dort ein Fußbad und wird von mehreren Bedienerinnen eifrig umsorgt; in das vor ihr liegende Becken ist sie nicht hinabgestiegen. Die beiden Männer verstecken sich, unbemerkt von den Frauen, hinter Susannas Rücken im Wald. *Der am linken Bildrand hochwuchernde Wald steht für die Natura naturata, die die beiden Alten überwältigt hat.*¹¹

8 Zu diesem Sachverhalt vgl. Helmut Engel, Die Susanna-Erzählung. Einleitung, Übersetzung und Kommentar zum Septuaginta-Text und zur Theodotion-Bearbeitung, *Orbis Biblicus et Orientalis* 61, Fribourg 1985, 10-17; zur unterschiedlichen Schwerpunktsetzung der beiden Versionen siehe Christina Leisering, Susanna und der Sündenfall der Ältesten. Eine vergleichende Studie zu den Geschlechterkonstruktionen der Septuaginta- und Theodotionfassung von Dan 13 und ihren intertextuellen Bezügen, *Exegese in unserer Zeit* 19, Münster 2008.

9 Siehe dazu ausführlicher Jaques Bonnet, Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst, Berlin 2006, S. 27-41 sowie unter theologischem Aspekt Ulrike Bail, Susanna verlässt Hollywood. Eine feministische Auslegung zu Dan 13, in: dies. Renate Jost, Hg., Gott an den Rändern. Sozialgeschichtliche Perspektiven auf die Bibel, Gütersloh 1996, S. 91-98.

10 Exemplarisch sei hier auf Tintoretto, Susanna und die beiden Alten, um 1555-56, Öl auf Leinwand, 146,6x193,6 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, und Rembrandt van Rijn, Susanna im Bade, Öl auf Holz, 76,6x92,8 cm, Gemäldegalerie Berlin, verwiesen. Zu den unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen einzelner Werke siehe Susanne König-Lein, Schön und gottesfürchtig: „Susanna im Bade“ in der italienischen Barockmalerei, in: Irmtraud Fischer, Hg., Bibel- und Antikenrezeption. Eine interdisziplinäre Annäherung, *Exegese in unserer Zeit* 23, Münster 2014, S. 295-329.

11 Stadlober, Wald, S. 272.



Abb. 2: Charles Antoine Coypel, Susanna und die Alten, 1720–1752, Öl auf Leinwand, 62x79 cm

Obwohl der biblische Text vom umzäunten Garten des ehelichen Hauses spricht, in den Susanna sich begibt, um ein Bad zu nehmen, wird die Szene in der Malerei nicht nur wie bei Altdorfer in einen Wald, sondern häufig in ein paradiesisches Wäldchen versetzt. Dadurch erscheint die tora-treue Susanna aber auch als Antitypus von Eva, die sich dazu verführen ließ, gegen das Gebot zu handeln. Dieser Deutungslinie entspricht der von mir andernorts als *Susanna ohne Scham* bezeichnete Bildtyp, der auf ein verschollenes Gemälde von *Antoine Coypel, Susanna und die Alten* um 1695, das nur mehr durch einen Kupferstich von *Louis Simonneau* zu belegen ist, zurückgeht. Von seinem Sohn *Charles Antoine Coypel* ist eine Kopie, Öl auf Leinwand, Münchner Residenz, erhalten (Abb. 2).¹² Es zeigt eine Susanna, die sich ohne Scham nackt aufrichtet und ihre Augen zum Gebet erhebt. Da die Septuaginta-

¹² Ich danke der Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen für die Repro-genehmigung.

Version diese Szene als Erweis der Unschuld der Frau darstellt, die vor Gott nichts zu fürchten hat, ist die Frage, ob Coypel diese, damals allerdings nicht frei zugängliche, Version des biblischen Textes kannte.

Die fast nackte Frau im Bildzentrum, die noch rudimentär in ihr mauvefarbenes Gewand gehüllt ist, auf dem sie sitzt, wehrt jeweils eine Hand der sie begripschenden Männer ab. Ihr himmelwärts gerichteter Blick entrückt sie jedoch dem unverschämten Zugriff der Männer. Coypel rückt eindeutig die Figuren ins Zentrum seines Interesses. Nur verschwommen füllt der Garten mit seinen Bäumen, einer Treppe und einem nur angedeuteten, jedoch nicht genau ausgeführten Gebäude den Hintergrund. Eine Prunkvase direkt hinter den zentral positionierten Figuren strukturiert den rötlich-braunen Gartenhintergrund.

Coypel war Maler am Hof von Philippe von Orléans, der viele Bilder aus seiner Sammlung in Kupfer stechen ließ. So erklärt sich ein ähnliches, jedoch zu Coypels Bild seitenverkehrtes Gemälde, *Susanna und die beiden Alten* (Öl auf Kupfer, 33,6x45 cm, 17./18. Jh., Galleria dell'Accademia in Venedig, Inv. nr. 371), das dort der französischen Schule zugeschrieben wird (Abb. 3).¹³



Abb. 3: Französische Schule, Susanna und die beiden Alten

13 Ich danke den Gallerie dell'Accademia Venezia für die Erlaubnis zum Abdruck des Fotos.

In diesem Bild tritt der Boschetto deutlich hervor, er ist eher als kleine Baumgruppe gestaltet. Links davon sieht man einen mehrstöckigen Palazzo, rechts davon führt der Blick über die Treppe in eine verbläuhende Zypressenallee. Die riesige Prunkvase auf massivem Sockel wird deutlicher mit Festons geschmückt herausgearbeitet.

Eine Malerei, die in Kenntnis dieses Bildes und wohl auch zeitnah zu ihm entstanden sein muss, da sie noch keine hochbarocken Elemente aufweist, ist das unsignierte Gemälde *Susanna und die Ältesten*, das ebenso in Öl auf Kupfer, 23x30 cm, gemalt ist und sich in Privatbesitz befindet (Abb. 4).



Abb. 4: Anonym/Französische Schule?, Susanna und die beiden Ältesten

Die bis auf ein Seidentuch um die Lenden völlig nackte Frau sticht aus dem im Übrigen eher dunkel gehaltenen Bild durch ihr blasses Inkarnat hervor. Der Springbrunnen mit doppeltem Becken, in dem die Frau ihr Bad nehmen will, ist in einer

parkartigen Landschaft mit Wäldchen situiert. Links im Hintergrund ist ein mehrstöckiger Palazzo zu sehen, der die Nähe zum eigenen Haus der Frau signalisiert, rechts im Bild führt eine steinerne Stiege von der Ebene des Hauses hinab zum Brunnen. Der mittige Bildhintergrund ist von dunkelgrünem Wald gefüllt, einzelne bis in größere Höhe zu sehende Stämme auf der rechten Seite münden in eine Zypressenallee. Vor dem Palazzo ist Laubwald gemalt, dessen reich belaubte Äste noch ein Stück Himmel zwischen dem Gebäude und dem Wäldchen freigeben.

Hinter Susanna türmt sich eine riesige schmucklose steinerne Gartenvase, die in der Farbstellung, wenngleich in dunklerer Nuance, an Susannas nackte Haut angeglichen ist. Ob dieses makellose Gefäß, das das Bild im goldenen Schnitt teilt, Susannas Gottesfurcht und Keuschheit symbolisiert? Die blaue Farbe ihres bereits abgelegten Obergewandes, in das sie noch halb eingehüllt ist, bringt sie mit der göttlichen Sphäre in Verbindung, während das Braunrot der Mäntel beider Männer diese erdverhaftet zeigt.

Dasselbe Sujet, Susanna ohne Scham, wurde nach meinen Nachforschungen noch in zwei weiteren Versionen erhalten: Das Hinterglasbild des Schweizer Malers *Johann Peter Abesch*¹⁴ ist in der Figurenanordnung fast identisch mit den zwei vorher besprochenen Versionen. Der Technik entsprechend ist es allerdings gespiegelt, was wiederum einen Stich nach Coypels Gemälde als Vorbild bestätigt. Ein weiteres Gemälde in Öl auf Leinwand mit fast identischer Bildkomposition wird dem *Kremser Schmidt*¹⁵ zugeschrieben; es vermittelt mehr den Eindruck einer Gartenszene mit österreichischem Barockschloss als eines Bildes mit moralischer Botschaft.

Der weitere Verlauf der Erzählung in Dan 13 stellt noch einmal Bäume ins Zentrum des Geschehens, wenn der junge Daniel (= Richter ist Gott), der die göttliche Richterfunktion in seinem Namen trägt, die beiden Ältesten getrennt verhört und sie sich in Widersprüche verwickeln, unter welchem Baum denn der behauptete Ehebruch der ehrbaren Frau stattgefunden hätte (Dan 13,51–59). Auch dieser Abschnitt der Erzählung rechnet also mit einem Wäldchen innerhalb des Gartens, dem allein schon deswegen herrschaftliche Ausmaße zugesprochen werden. Margit Stadlober spricht im Kontext dieser Szene von einem *mystischen Wald, der mit höherer Macht in das Geschick der Menschen eingreift*.¹⁶

14 Johann Peter Abesch, 1666–1731, Susanna im Bade, Hinterglasmalerei, 49x39cm, Stiftung Sankturbanhof, Sursee, Inv. Nr. SU 77 (<<https://www.sikart.ch/werke.aspx?id=13680178>>); ausführlichere Beschreibung siehe Fischer, Susanna ohne Scham.

15 Martin Johann Schmidt zugeschrieben, Susanna, ca. 1780–90, Öl auf Leinwand, doubliert, 43x30 cm, derzeit Antiquitätenhandel Keil, Wien (<http://keil-kunsthandel.at/martin-johann-schmidt-kremser-schmidt-susanna-und-die-alten-gemaelde/> [abgerufen am 14. April 2021]). Das Gemälde ist durch zwei Versteigerungen verfolgbar: Christie's, Rom, 1. Juni 1994, Lot 365, und Bassenge, Berlin, 29. Mai 2015, Lot 6034; zur näheren Beschreibung siehe Fischer, Susanna ohne Scham.

16 Stadlober, Wald, S. 274.

3. Hagar im Wald statt in der Wüste

Die Genesis erzählt die Geschichte von der Trennung Hagers von den Erzeltern zweimal: einmal in Gen 16 als Flucht der Schwangeren aus der Unterdrückung durch Sara und der mangelnden Solidarität Abrahams, des Vaters ihres Kindes, ein zweites Mal in Gen 21,8–21 als Vertreibung der Magd mit ihrem Sohn, der der Erstgeborene des Erzvaters ist.¹⁷ Beide Male führt der Weg der Frau in die Wüste, wo sie in der ersten Version gezielt zu einem Brunnen geht, in der zweiten Version sich in der wasserlosen Wüste verirrt und vom Engel Gottes auf einen nahen Brunnen hingewiesen wird, durch dessen Wasser sie das Leben des verdurstenden Knaben retten kann.

Diese zweite Version wird in der Malerei häufiger dargestellt und meist in europäische Verhältnisse, die keine Wüstengebenden kennen, inkulturiert. Der mit der Wüste angezeigte Ort der Zivilisationsferne wird dabei mit dem europäischen Gegenbild zur Kulturwelt, dem menschenfernen Wald, ins Bild gesetzt.¹⁸ Einerseits werden die beiden Figuren durch den tiefen Wald gehend dargestellt,¹⁹ andererseits wird die Szene mit dem verdurstenden, bereits darniederliegenden Kind und seiner Mutter, unter einem Baum sitzend und auf den Tod Ismaels wartend, ins Bild gesetzt.

Zu diesem Typ gehört das barocke Gemälde von *Francesco Cozza, Hagar und Ismael in der Wüste* (1665, Öl auf Leinwand, 72x97 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. SK-A-4035).²⁰ Die Szene, die Gen 21,18f. darstellt, ordnet die drei Figuren im Dreieck an; Hagar und der einschwebende Engel betonen mit ihren über den linken Bildrand hinaus verweisenden Armen, die auf eine Wasserquelle hindeuten, die Diagonale von rechts oben nach links unten. Die zweite Diagonale wird durch die Landschaft betont: Die Frau ist vor einem bemoosten und baumbewachsenen Hügel dargestellt, der Knabe liegt reglos vor einem grottenartigen Steinhügel, der wie die gesamte Landschaft mit Moos und Unterholzpflanzen gestaltet ist. Über die Diagonale hinaus ragen kärglich belaubte Bäume und kahle Äste in das obere Bildfeld, das im unteren Teil den Blick in eine gebirgige Landschaft mit wiesenartiger Talebene freigibt, im oberen den Blick in einen bewölkten Himmel.

17 Zu den Texten siehe Irmtraud Fischer, Gottesstreiterinnen. Biblische Erzählungen über die Anfänge Israels, Stuttgart 2013, S. 27–37. 56–70.

18 Siehe dazu Stadlober, Wald, S. 273f., die den Wald als „Wüstenersatz“ in Hieronymus-Darstellungen untersucht hat (siehe ebd., S. 130–132).

19 Dies ist beim Gemälde von Thomas Gainsborough, *Hagar und Ismael in felsiger Landschaft*, um 1788, Öl auf Leinwand, 78,2x95 cm, National Museum Wales, Inv. Nr. 100, der Fall, der Mutter und Sohn in eine dunkle Wildnis versetzt. Siehe <<https://museum.wales/collections/online/object/12a83953-d360-3d93-a32c-6ba67bbc8651/>> (abgerufen am 14. April 2021). Ich danke Christina Pichler, Graz, für diesen Hinweis.

20 Siehe <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-4035> [abgerufen am 14. April 2021].

Von der Bildanordnung ähnlich ist ein Gemälde von Pompeo Girolamo Batoni, 1708–1787, *Hagar und der Engel in der Wüste* (Öl auf Leinwand, Galleria Nazionale Palazzo Barberini Corsini, Roma, Inv.Nr. 2374).²¹



Abb. 5: Pompeo Batoni, Hagar und der Engel in der Wüste

In dieser Szene lagert Hagar als in der Mode des 18. Jahrhunderts gekleidete Frau, den Arm nachdenklich auf einen Stein gestützt, auf einer Lichtung (Abb. 5). Eine Brust ist entblößt, als ob sie ihren Sohn damit vor dem Verdursten retten hätte wollen. Links von ihr liegt ein bereits halbwüchsiger sterbender Ismael, rechts über ihr steht ein Engel, der sie mit der einen Hand zum Aufstehen und Mitgehen mahnt und mit der anderen auf einen nahen Springbrunnen verweist. Die Szene ist durch rahmende Felsen in ein dunkles Waldstück mit sich kreuzenden alten Bäumen eingebettet. Das Bild Drittel jenseits des Engels gibt den Blick auf eine helle Landschaft mit jungen Bäumen und hohen Bergen am Horizont frei. Wo der sterbende Jugendliche liegt und die verzweifelte Hagar sich halb hin- und halb abwendet, ist es düster und triste, wo der Engel hinweist und hinleitet, ist es hell und hoffnungsvoll.

Ein ähnliches, unsigniertes Bild mit selbigem Sujet, *Hagar und Ismael* (Öl auf undoublierter grober Leinwand, 68x53 cm, Privatbesitz), stellt ebenfalls Hagar mit ihrem verdurstenden Sohn im zivilisationsfernen Wald dar (Abb. 6).

21 Ich danke den Barberini Corsini Gallerie Nazionali für die Abdruckerlaubnis des Fotos.



Abb. 6: Unsigniert, Hagar und Ismael

Vom Größenverhältnis dominiert der Wald das Bild und lässt die Figuren beinahe zur Staffage verkommen. Es zeigt Hagar in einem bauschigen Barockgewand auf dem Boden am Rand eines Erdabbruchs sitzen, ihre Hände gefaltet im Schoß und, wie im biblischen Text beschrieben, sich abwendend vom sterbenden Sohn. Dieser liegt in ein einfaches Kinderhemd gekleidet etwas entfernt am Rande einer kleinen Lichtung. Der Wald schirmt gegen die Kulturlandschaft ab, aus der Hagar mit ihrem Kind vertrieben wurde und die im Hintergrund durch eine befestigte Stadt mit mehreren Kirchtürmen ins Bild gesetzt wird. Die darbenenden Figuren haben sich offenkundig im lebensfeindlichen Wald verirrt, der im Vordergrund durch dürre Baumstämme visualisiert wird. Gleich einer „Naturmauer“²² stehen zwei mit ihrem Stamm gekreuzte Bäume zwischen den Vertriebenen und deren Herkunftsort und bilden gleichsam einen Sperrriegel gegen den bewohnten Raum. Die menschenleere Wüste des Vorderen Orients, in der Hagar sich verirrt, ist zum einsamen Wald geworden, der keine menschliche Hilfe erwarten lässt. In diese Szenerie (vgl. Gen 21,17–19) tritt der rettende Engel ein, der Hagar die Augen für das ganz nahe Wasser, das hier in Flussgröße dargestellt wird, öffnet. Die Mitte des Bildes ist durch ein Dreieck geprägt, das durch die beiden sich zueinander neigenden Figuren und die

22 Ähnlich ist die Abschottung von der Zivilisation auch bei A. Altdorfers Lot und seine Töchter gestaltet; siehe dazu Stadlober, Wald, S. 283–287, zur „Naturmauer“ ebd., S. 286.

gekreuzten Baumstämme deutlich hervorgehoben wird. Der in einen blauen Umhang und ein weißes, durch ein rotes Band gegürtetes Gewand gekleidete Engel ist als Vermittler zweier Welten dargestellt: Er streckt der verzweifelten Hagar seine hilfreiche Hand entgegen und verweist mit der anderen auf die Fülle des erlösenden Wassers, an dessen Ufer ein dürrer Baumstumpf steht, aus dem frische Zweige austreiben. Er symbolisiert die Regeneration, die die beiden Dürstenden erfahren werden. Die Präsenz des Engels, die den Verirrten die nahe Rettung zeigt, lässt diesen Wald zur „Stimmungslandschaft“²³ werden, da er keine Toten wird begraben müssen, sondern Weiterleben unter großer Verheißung sehen wird.

4. Der Wald in Kunst und Bibel

Die in diesen wenigen Erzählungen und deren ikonografischer Umsetzung sichtbar gewordene Zwiespältigkeit des Waldes lässt sich auch biblisch weiter aufzeigen. Im ersten Jahrtausend v. Chr., lange bevor die Dampflokomotiven der Hedschasbahn auf ihrem Weg nach Medina ganze Wälder auffraßen, sah die Vegetation des Vorderen Orients noch wesentlich anders aus. Zwischen bewohnten Siedlungen und gerodeten Feldern gab es undurchdringliche Urwälder, in denen man fürchten musste, von Löwen oder Bären überfallen zu werden (vgl. z.B. 1 Kön 13,11–31; Jer 12,5–13; Am 5,19). Sie sind das Symbol für das Chaos, gegen das der Kosmos täglich neu verteidigt werden muss, um das Kulturland zu erhalten.

Aber auch der zweite Aspekt des schattenspendenden, die Mittagsglut mildern den *locus amoenus* findet sich in biblischen Texten. Vor allem Baumgärten, in denen man Fruchtpflanzen zog, wurden zum Inbegriff des Friedens, wenn eine geprägte Wendung Menschen verheißt, dass sie im Schatten ihres Feigenbaums und ihres Weinstocks ihr Leben genießen werden (vgl. 1 Kön 5,5; Mi 4,4). Wie kostbar solche Haine waren, zeigt sich auch im Kriegerrecht von Dtn 20,19f., das verbietet, den Baumbestand vor den Toren einer Stadt im Kriegsfall für Belagerungsmaschinen zu schlägern und damit den Bewohnern eine Generation lang die Lebensgrundlage zu nehmen.

War zu Beginn aller Zeiten der Gottesgarten mit Bäumen bepflanzt, so kehrt diese Motivik etwas abgewandelt am Ende der Zeiten wieder, in denen abermals paradisiische Zustände wie etwa der Tierfrieden herrschen und die Menschen so alt wie die Bäume werden (Jes 65,17–25).²⁴ So steht der Wald auch für ein langes, erfülltes Leben, das der Jubilarin hiermit gewünscht sei.

²³ Ebd., S. 287.

²⁴ Zu diesem Zusammenhang siehe ausführlicher: Odil Hannes Steck, *Der neue Himmel und die neue Erde. Beobachtungen zur Rezeption von Gen 1–3 in Jes 65,16b–25*, in: Jacques van Ruiten/Marc Vervenne (Hg.), *Studies in the Book of Isaiah. Festschrift Willem A. M. Beuken*, Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium 132, Leuven 1997, S. 349–365.

Theresia Heimerl

Der Wald als Ort von Religion in der Kunst

Einleitung

Der Wald als Bestandteil von Werken der bildenden Kunst ist wohl jedem und jeder geläufig. Der Wald als Thema von Religionswissenschaft bedarf näherer Erklärung. Die Verbindung der drei Topoi, der Kunst, des Waldes und der Religion, ist eine wenig erforschte, aber, wie der folgende Beitrag zeigen möchte, eine durchaus vorhandene, die mehr Interesse verdiente. Dies umso mehr, als das Werk eines der Gründerväter der Religionswissenschaft, *The Golden Bough* von James George Frazer, mit eben diesem Dreiklang beginnt:

„Who does not know Turner’s picture of the Golden Bough? The scene, suffused with the golden glow of imagination in which the divine mind of Turner steeped and transfigured even the fairest natural landscape, is a dream-like vision of the little woodland lake of Nemi, ‘Diana’s Mirror’, as it was called by the ancients.”¹

Frazer, der in seinem Werk nichts weniger versucht, als den Ursprung von Religion zu finden und diese „primitive“ Religion zu analysieren, greift auf eine künstlerische Darstellung von Joseph Mallord William Turner mit demselben Titel wie Frazers Werk, nämlich *The Golden Bough*², zurück, um den Leser und die Leserin in seine Welt dieser urtümlichen Religion zu entführen – und diese Welt ist eine Waldidylle mit See. Frazer schreibt damit eine Tradition fort, die das Christentum etabliert, das wiederum vorhandene Tendenzen der vorchristlichen Antike radikalisiert – und moralisiert: der Wald als Ort urtümlicher, mit dem Unheimlichen behafteter Religion, dem die klassische Antike die Polis und das Christentum noch radikaler Klöster, Kirchen und *civitates Dei*, christliche Städte, gegenüberstellt. Zur Zeit Frazers ist diese Gegenüberstellung ihrerseits längst überformter Topos, getragen von spätromantischem Interesse an eben dieser vorchristlichen, „barbarischen“ Religion, die zum Gegenstand künstlerischer Imagination wird und im 20. Jahrhundert in neopagane Religionswelten übergeht.

1 Vgl. James George Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Oxford 1994, S. 9.

2 <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=302911>> (abgerufen am 21. April 2021).

Der vorliegende Beitrag will in gebotener Kürze einen Überblick über diese Entwicklung des Waldes als Ort von Religion im Spiegel der Kunst geben. Chronologisch vorgehend beginne ich mit der vorchristlichen Antike und Formen der Religion, die unmittelbar mit dem Wald verbunden sind und auch dargestellt wurden. Der folgende Abschnitt ist dem mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Christentum gewidmet. Hierin soll zunächst auf die Änderung in der Deutung des Waldes als Ort von Religion mit der Christianisierung und der semantischen Neukodierung des Waldes nicht zuletzt im Zuge der Missionierung Europas eingegangen werden, bevor exemplarisch auf künstlerische Darstellungen gerade auch jener Narrative, die den Wald mit hochgradiger Ambivalenz aufladen und ihn zum Ort der Heiligen wie der Dämonen gleichermaßen machen, Bezug genommen wird. Ein dritter Teil des Beitrags soll schließlich der Wiederentdeckung des Waldes als Ort „alter“, nunmehr romanisierter Religion und den künstlerischen Auseinandersetzungen mit dieser neuen Deutung gewidmet sein.

Antike: die wilden Götter des Waldes

„Denn alles, was außerhalb des Bereiches der zugleich als schön empfundenen Kulturlandschaft lag, verursachte nicht nur ästhetisches Mißfallen (sic!), sondern außerdem Furcht: so das Dickicht großer, von Wölfen und Bären bewohnter Wälder (...). Dieser Bereich der Natur (...) war ständiger Aufenthaltsort allein der Götter.“³

Eine Reihe von Gottheiten ist in ihrem Wirken mit dem Wald verbunden oder hat dort sogar ihren Ursprung bzw. Wohnort. Dies gilt sowohl für zwei der olympischen Götter, nämlich Artemis/Diana und Dionysos/Bacchus, als auch für verschiedene Gestalten der „niederer“ Mythologie wie Satyrn, Nymphen oder Pan. Letztere können wohl bis zu einem gewissen Grad als Verkörperungen der Natur selbst gelten, in der sie verortet werden. So sind Nymphen mit dem Baum, welchen sie bewohnen, verbunden und repräsentieren wie die Satyrn bzw. Faune die Aspekte der Unberechenbarkeit wie Fruchtbarkeit der Natur.⁴ Pan, der, anders als die Satyrn, als singuläre Gottheit verstanden wurde, verkörpert diese beiden Aspekte in den Erzählungen rund um ihn nochmals deutlicher: Einerseits schreckt er Hirten aus bloßem Mutwillen zur Mittagszeit aus dem Schlaf, andererseits stellt er

3 Günther E. Thüry, Natur/Umwelt. Antike, in: Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen, hrsg. v. Peter Dinzelsbacher, Stuttgart 1993, S. 558.

4 Vgl. Theodor Heinze, Art. Satyr, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 11, Stuttgart 2001, Sp. 119–121.

weiblichen Nymphen mit eindeutiger Absicht nach.⁵ Vor allem letzteres ist ein in der antiken Kunst vielfach verwendetes Motiv, das sich auf rot- oder schwarzfigurigen Vasen ebenso findet wie in hellenistischer Plastik.⁶ Der Wald als Ort dieser Übergriffe findet jedoch nicht oder nur in stark stilisierter Form seinen Weg in diese Kunstwerke. Blätter oder Blüten sind in der umrahmenden Ornamentik erkennbar, der direkteste Bezug zur „wildem“ Natur des Waldes ist oft der Thyrsosstab, den ein Satyr in jenen Bildkompositionen trägt, wo er im Gefolge des Dionysos und mit Mänaden gezeigt wird.⁷ Diese Szenerie ist auch die zweite, religionsgeschichtlich wohl noch bedeutsamere mythische Erzählung, in welcher der Wald zentraler Handlungsort ist. Dionysos führt den Zug von Mänaden – Frauen, die unter dem Einfluss des Gottes in Ekstase sind – von der Stadt Theben weg in die Bergwälder, unter ihnen auch die Ehefrau und Mutter des Königs von Theben. Als dieser dem Zug heimlich in die Waldwildnis folgt, wird er von den Mänaden zerrissen und roh verspeist.⁸

Hier wird deutlich, wofür der Wald in der Antike steht: für wildes, barbarisches Verhalten. Er ist jener Ort, an dem selbst vorbildliche Mitglieder der Polis alle sozialen Grenzen übertreten können, bis hin zum Kannibalismus. Umgekehrt ist eine derart unzivilisierte Form der Verehrung eines Gottes, der nichtsdestotrotz zum Pantheon gehört und hohes Ansehen genießt, nur im Wald möglich. Der Kontrast wird umso deutlicher, wenn man die anderen Formen des Kultes für Götter und Göttinnen und die ihnen zugewiesenen Orte in Vergleich setzt: Sie finden in wohlproportionierten, aus Stein erbauten Tempeln statt, die zwar abgetrennt, aber doch in oder nahe bei städtischen Siedlungen zu finden sind oder gar, wie die Akropolis, einen eigenen Bezirk bilden.⁹ Religiösen Riten außerhalb dieser baulich der Zivilisation zuordenbaren Orte haftet immer das Odium des Heimlichen, Subversiven an. Wie bereits für die Satyrn und Pan angemerkt, findet die prominente Rolle des Waldes als Ort dionysischer Religiosität nur sehr stark abstrahiert Eingang in bildliche Darstellungen der antiken Kunst: Weinblätter oder Ranken, der Thyrsosstab und das gefleckte Fell eines Raubtieres müssen als ikonografische Verweise auf den Ort des Geschehens, das diese Kunstwerke darstellen, genügen.

5 Vgl. Jens Holzhausen, Art. Pan, in: Der Neuer Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 9, Stuttgart 2000, Sp. 221–223.

6 Vgl. Angelika Dierichs, *Erotik in der Kunst Griechenlands*, Mainz 2008, S. 30–38.

7 Vgl. ebda., S. 33; Amphore ca 520 n. Chr., Paris, Musée du Louvre G2.

8 Vgl. Euripides, *Die Bakchen*, <<https://www.projekt-gutenberg.org/euripide/bakchen/bakchen.html>> (abgerufen am 12. April 2021).

9 Vgl. Paul Veyne, *Die griechisch-römische Religion. Kult, Frömmigkeit und Moral*, Stuttgart 2008, S. 41–44.

Christentum: Heiden, Dämonen und Gottesbegegnung

Das Christentum ist seit seinen Anfängen eine Stadtreigion.¹⁰ Die ersten christlichen Gemeinden finden sich in den Poleis des Römischen Reiches von Kleinasien bis nach Südfrankreich. Das Land bleibt in den ersten Jahrhunderten wenig und oberflächlich christianisiert, weshalb die Bezeichnung für seine Bewohner, *pagani*, zum Synonym für Heiden und das Heidentum als deren Religion wird.¹¹ Dies gilt umso mehr für die weiten, abseits römischer Städte kaum erschlossenen Gebiete nördlich der Alpen und östlich des Rheins – endlose Waldgebiete,¹² die bereits den Römern als Synonym der Barbarei galten und deren Einwohnern sie barbarische Riten mitten in diesen Wäldern zuschrieben, wie es bereits Tacitus in seiner blutig-schaurigen Beschreibung eines Opferplatzes tut.¹³ Für die christlichen Missionare sind diese Wälder Wohnorte heidnischer Götter, die sie als Dämonen klassifizieren und von deren Verehrung sie die Bewohner der Wälder durch die Bekehrung zum wahren christlichen Glauben abhalten wollen. Der Wald ist aus christlicher Sicht nicht nur Ort heidnischer Riten, sondern Verkörperung dieses Heidentums selbst, wurden doch bestimmte Bäume kultisch verehrt, wie der Bericht von der Fällung der Donareiche durch Bonifatius als symbolischer Akt des Sieges über die alten Götter und der Ausrottung des Heidentums deutlich macht.¹⁴ Die Rodung der Wälder im Zuge der Errichtung von Klöstern im frühmittelalterlichen Europa ist also mehr als eine bloße landwirtschaftliche Maßnahme. Sie zeigt zugleich die Zurückdrängung des Heidentums durch die Diener des christlichen Gottes.

Zum Topos des Waldes als Ort wilder, unzivilisierter Formen von Religion tritt hier noch das Misstrauen gegen den Wald als Ort heidnischer Religion und ihrer Rituale generell und als Wohnort von Dämonen auf. Gerade das macht den Wald allerdings auch zum idealen Ort für eine intensive Glaubensprüfung. Eremiten, die sich in die Einsamkeit des Waldes zurückziehen, um sich dort im Kampf mit Dämonen und den ihnen zugeschriebenen Unbilden der Natur als wahre Gläubige zu

10 Vgl. Michael Theobald, „Wir haben hier keine bleibende Stadt, sondern suchen die zukünftige“ (Hebr. 13,14). Die Stadt als Ort der frühen christlichen Gemeinde, in: Zwischen Babylon und Jerusalem. Beiträge zu einer Theologie der Stadt, hrsg. v. Michael Theobald/Werner Simon, Berlin 1988, S. 11–35.

11 Vgl. Jean-Claude Fredouille, Art. Heiden 2.d. „Paganus“, in: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 13, Stuttgart 1985, Sp. 1121–1123.

12 Vgl. Harry Kühnel, Natur/Umwelt. Mittelalter, in: Mentalitätsgeschichte, S. 562: „Im frühmittelalterlichen Europa überwog die unzugängliche, unkultivierte, mit dichten Wäldern bewachsene Landschaft (terra inculta).“

13 Vgl. Tacitus, Annales 14,30,3.

14 Vgl. <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienB/Bonifatius_Winfried.html> (abgerufen am 12. März 2021).

beweisen, sind ein zentrales Narrativ der christlichen Tradition.¹⁵ Der Wald ersetzt hier in der mittelalterlichen Imagination Mitteleuropas die Wüste, in welcher die ersten Asketen lebten. In dieser Funktion als Ort der Glaubensprüfung wird der Wald so letztlich auch zum Ort der Gotteserfahrung für die siegreichen Asketen. Ein bekanntes Beispiel, das auch seinen bildlichen Niederschlag gefunden hat, ist der heilige Franziskus von Assisi und seine Stigmatisation in der Wald- und Bergregion von Laverna. Beispielhaft lässt sich hierfür das Fresko *Die Stigmatisation des Heiligen Franziskus*¹⁶ von Domenico Ghirlandaio aus Santa Trinita in Florenz aus dem Jahr 1485 nennen: Der Wald mitsamt der hier bereits zur Kirche ausgebauten Behausung ist auf dem Berg im Hintergrund zu sehen, Franziskus selbst kniet im Vordergrund des Bildes, um von dem Seraph, der rot leuchtend schräg über ihm schwebt, die Stigmata zu empfangen. Anders als in der realen Topografie des Ortes ist der Heilige aber nicht mitten im unwegsamen Wald dargestellt, sondern davor, der Wald ist Teil der Kulisse im Hintergrund.

Wie sehr der Wald als Rückzugsort für Gestalten einer vorchristlichen religiösen Welt verstanden wurde, zeigt auch die weltliche Dichtung des Mittelalters.¹⁷ Die Aventüren der Ritter rund um König Artus spielen nicht selten ausdrücklich im Wald und in Begegnungen mit seinen Bewohnern, die unschwer als Nachhall paganer Gottheiten oder zumindest niedriger Transzendenzen verstanden werden können. Ein schönes Beispiel sind die Abenteuer des Ritters Iwein, wie sie Chrétien de Troyes und in der mittelhochdeutschen Adaption Hartmann von Aue beschreiben. Iwein begegnet hier unter anderem einem Waldmenschen, der wohl am eindrucksvollsten die mittelalterliche Wahrnehmung des Waldes als Ort des Unheimlichen, Unzivilisierten und Un- bzw. Vorchristlichen verkörpert:

„Dort erreichte ich die Wildnis (...). Seine Erscheinung war menschlich, aber doch äußerst wild. (...) Der wüste Kerl hatte struppiges, rußfarbenes Haar, (...) waren seine Ohren ihm wie bei einem Waldschrat richtig vermoost mit spannenlangem Haar (...).“¹⁸

Diese Verkörperung des Waldes durch einen seiner imaginären Bewohner hat ihren künstlerischen Niederschlag in den *Iwein-Fresken* auf Schloss Rodenegg in Südtirol

15 Vgl. Ute-Marie Krasser/Peter Dinzelbacher, Art. Einsiedler, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, hrsg. v. Peter Dinzelbacher, Stuttgart 1992, S. 200f.

16 <<http://www.zeno.org/nid/20004031385>> (abgerufen am 21. April 2021).

17 Vgl. Kühnel, Natur/Umwelt, Mittelalter, S. 572: „Der Wald als dunkler und undurchsichtiger Ort wird mit einem Behältnis des Unbekannten und Geheimnisvollen gleichgesetzt, und die wuchernde Fülle des Vegetativen entspricht dem Triebhaften und Unbewußten beim Menschen.“

18 Hartmann von Aue, Iwein. Mittelhochdeutsch – Neuhochdeutsch, hrsg. u. übers. v. Rüdiger Krohn, Stuttgart 2012, Vers 398–442.

gefunden. Der Waldmensch steht im Vergleich zu Iwein riesig und mit wilder Mähne, unbekleidet und einer Keule in der Hand im Wald, der durch zwei ausnehmend detailreich ausgestaltete Laubbäume symbolisiert wird (Abb. 1).¹⁹

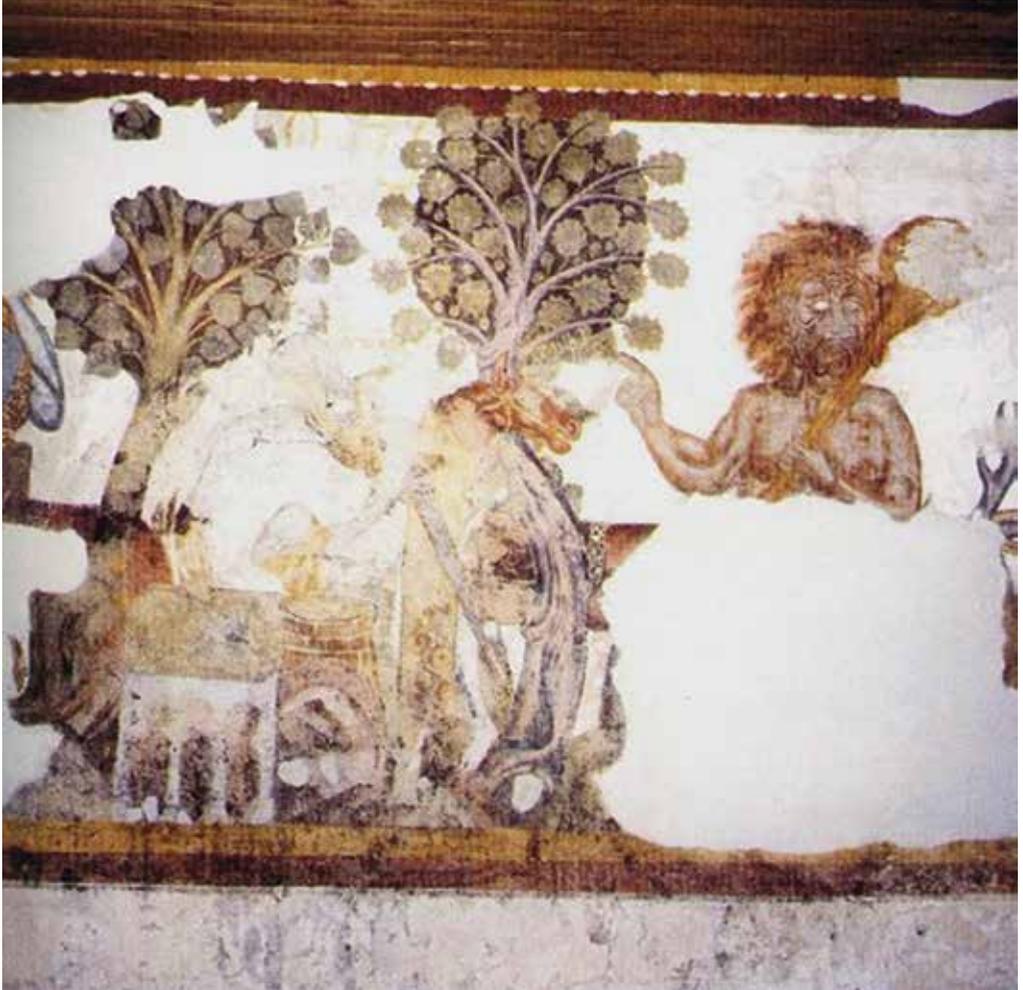


Abb. 1: Anonym, Szene aus den Iwein-Fresken auf Schloss Rodenegg bei Brixen (Südtirol) mit einem Waldmensch, 1220–1230

¹⁹ Vgl. Volker Schupp, Die Iwein-Erzählung von Schloss Rodenegg, in: *Literatur und bildende Kunst im Tiroler Mittelalter. Die Iwein-Fresken von Rodenegg und andere Zeugnisse der Wechselwirkung von Literatur und bildender Kunst*, hrsg. v. Egon Kühlebacher, Innsbruck 1982, S. 1–27 <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iweinwaldmensch.jpg>> (abgerufen am 21. April 2021).

Von der Romantik bis ins 20. Jahrhundert: Sehnsuchtsort alternativer Religion

Mit der Romantik ändert sich die Wahrnehmung des Waldes als Ort der Bedrohung durch das Wilde, Heidnische. Oder vielmehr ändert sich die Wahrnehmung dieses Wilden und Vorchristlichen, das der Wald symbolisiert. Die Kultur und Religion der Vorfahren wird zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschungen sowie Sehnsuchts- und Fluchtort vor den Verwerfungen, die sich mit der Industrialisierung und Modernisierung, aber auch politischen Veränderungen abzuzeichnen beginnen.²⁰ Die realen Gefahren des Waldes und seine imaginären heidnischen, dämonischen Bewohner sind vor allem für die Gelehrten und Dichter bereits zu Erzählungen der Vergangenheit geworden, die wohliges Gruseln im Kinderzimmer erzeugen, wie die Märchensammlung der Brüder Grimm illustriert. Parallele Entwicklungen lassen sich auch für andere europäische Länder beobachten, insbesondere Großbritannien. Das bereits zuvor wiedererwachte Interesse für die klassische Antike trifft auf Neugier für die eigene, weit zurückliegende Vergangenheit, die gerade in ihrer weitreichenden Unzugänglichkeit zur idealen Projektionsfläche für Dichter und bildende Künstler, aber auch für intellektuelle Freigeister, die eine Alternative zum viktorianischen, christlich-protestantischen Puritanismus suchen, wird. Die Wiederentdeckung und ideelle Neukonstruktion des Paganismus in Griechenland und Rom wie in den germanischen Wäldern oder den grünen Hügeln Albions, wie England wieder genannt wird, ist auch eine Entdeckung des Waldes als Ort dieser imaginierten Vorzeit und ihrer Riten. Es verwundert also nicht, dass diese Themen auch in der bildenden Kunst Niederschlag finden und von dort aus ihrerseits wieder die Fantasie beflügeln, sogar jene von Wissenschaftlern wie Frazer, der Turners Gemälde zum Ausgangspunkt seiner lange Zeit für die Religionswissenschaft äußerst einflussreichen Überlegungen zur Entwicklung von Religion nimmt. Diese Faszination für den Wald als Ort alter, urtümlicher Riten vor der eigenen, christlichen Tradition kann vereinfacht in vier Unterkategorien unterteilt werden.

Griechisch-römische Mythologie

Hierzu gehört paradigmatisch das bereits mehrfach zitierte Ölgemälde von J. M. W. Turner aus dem Jahr 1834 (Abb. 2).²¹ Es zeigt ein „little woodland“ beim Avernersee, den Frazer als „Lake of Nemi“ bezeichnet.²² Es handelt sich hierbei

20 Vgl. Klaus Lindemann, In den frischen Eichenhainen webt und rauscht der deutsche Gott. Deutschlands poetische Eichenwälder, in: *Der Wald in Mittelalter und Renaissance*, hrsg. v. Josef Semmler, Düsseldorf 1991, S. 200–239.

21 Vgl. Anm. 2.

22 Vgl. oben, Anm. 1.

um eine Darstellung aus Vergils Aeneis und zwar aus dem Gang des Titelhelden Äneas in die Unterwelt im VI. Buch. Dieser muss für diesen Übertritt der Göttin Proserpina (Persephone) einen goldenen Zweig opfern, um in der Waldlandschaft am Avernersee in den Albaner Bergen in die Unterwelt eintreten zu können.



Abb. 2: Joseph Mallord William Turner, The Golden Bough, 1834, Öl auf Leinwand, 104,1x163,8 cm, Tate Gallery, London

Eine schemenhafte Frauengestalt, die nach dem zugrundeliegenden Text der Aeneis als Sybille identifiziert werden kann, hält eine Sichel und den geschnittenen goldenen Zweig, der den Eingang in die Unterwelt erschließen soll. Die Szene selbst spielt auf einer Lichtung, umgeben von einzelnen, riesigen Bäumen sowie einer dichten, bis an den Horizont reichenden Waldlandschaft. Bemerkenswert ist, dass keiner der zahlreichen Tempel samt zugehöriger Statuen, die englischen Reisenden dieser Zeit längst bekannt waren, gewählt wurde, sondern eine bereits für die Antike als in die mythische Vergangenheit verlegte Fiktion eines Dichters dargestellt wird. Der Wald als Ort religiöser Handlungen ist in der Antike, wie oben ausgeführt, vor allem in der Dichtung präsent, die an eine entschwundene, wilde Vorzeit erinnert. Wenn Frazer diese Dichtung zur Vorlage seiner Arbeit macht, ist dem Publikum klar, dass es sich nicht um die detailgetreue Wiedergabe kultureller Artefakte handelt, sondern um eine bildend-künstlerische Interpretation eines alten literarischen Kunstwerks. Umso bemerkenswerter ist, dass Frazer diese mehrfache Fiktion als Ausgangspunkt für seine wissenschaftlichen Ausführungen nimmt – die freilich selbst

der Versuchung der Projektion viktorianischer Imaginationen in eine mythische Vergangenheit erliegen und in denen der Wald wie schon bei antiken Dichtern zum Ort wilder Riten weit zurückliegender Vorfahren wird. Der Wald Turners evoziert, trotz des lichtdurchfluteten Bildes, eine dunkle, geheimnisvolle Antike, nicht die hellen Säulen archäologischer Funde.

Szenen aus der Ritterromantik

Die zweite Kategorie kann am ehesten mit „Szenen aus der Ritterromantik“ des 19. Jahrhunderts umschrieben werden.²³ Es handelt sich um eine ganze Reihe von Bildern, die allesamt auf Szenen der mittelalterlichen Ritterepik in deren freier Überarbeitung durch Autoren ihrer Zeit rekurrieren. Zentral ist hier einerseits die Artusdichtung, in der ein fiktives Britannien unter einem mythischen König in einer kurzen Phase der Autonomie zwischen römischer Herrschaft und der Eroberung durch Angeln und Sachsen steht. Andererseits sind es allenfalls lose oder gar nicht mit diesem Sagenzyklus verbundene Szenen wie *La Belle Dame sans Merci* nach einem Gedicht von John Keats,²⁴ das seinerseits auf einem Poem aus dem 15. Jahrhundert fußt. Gemein ist diesen Bildern, dass sie Szenen herausgreifen, in denen mythologische oder zumindest einer religiös nicht näher definierten Anderswelt zurechenbare Gestalten in der sie umgebenden und für die jeweilige narrative Sequenz konstitutiven, unberührten, wilden Natur gezeigt werden. Sehr oft sind diese Gestalten Frauen, wie Morgana, Nimue oder, in verschiedenen Variationen, *La Belle Dame sans Merci*, und die Männer, mit denen sie interagieren, sind den Frauen in diesem Habitat, das sie in gewisser Weise verkörpern, klar unterlegen oder gar durch sie gefährdet. Als paradigmatisch soll wiederum ein Bild herangezogen werden, nämlich die Version von *La Belle Dame sans Merci* von John William Waterhouse, Öl auf Leinwand aus dem Jahr 1893.²⁵ Gemäß der Ballade von John Keats aus dem Jahr 1819²⁶ trifft hier ein Ritter, unschwer an seiner Rüstung erkennbar, auf eine Frau, die ihn zu sich auf eine Blumenwiese zieht, die sich in einem dichten Wald, der den gesamten Hintergrund einnimmt, befindet. Allein der Titel des Bildes rief bei Zeitgenossen von Waterhouse zweifelsohne das Poem von Keats in Erinnerung, in

23 Zur Wiederentdeckung des Mittelalters in der Kunst vgl. Ilaria Ciseri, *Die Kunst der Romantik*, Stuttgart 2004, S. 102–117, sowie Elizabeth Brewer, *The symbolic use of Arthurian Images in the Work of Edward Burne-Jones*, in: *Moderne Artis-Rezeption. 18.–20. Jahrhundert*, hrsg. v. Kurt Gamerschlag, Göttingen 1991, S. 121–142.

24 John Keats, *La Belle DamesansMerci* (1819), <<https://www.poetryfoundation.org/poems/44475/la-belle-dame-sans-merci-a-ballad>> (abgerufen am 12. April 2021).

25 <[https://en.wikipedia.org/wiki/La_Belle_Dame_sans_Merci#/media/File:John_William_Waterhouse_-_La_Belle_Dame_sans_Merci_\(1893\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/La_Belle_Dame_sans_Merci#/media/File:John_William_Waterhouse_-_La_Belle_Dame_sans_Merci_(1893).jpg)> (abgerufen am 21. April 2021).

26 Vgl. Anm. 25.

dem die Frauengestalt ganz unverhohlen als „faery’s child“ bezeichnet wird, das, so wird aus dem Verlauf des Gedichts deutlich, schon seit Jahrhunderten Männer in seine Feengrotte („elfin grot“) und ins Verderben zieht.²⁷ Der Wald ist hier nicht, wie in Turners Gemälde oder in den im folgenden Kapitel behandelten Darstellungen paganer Religiosität, Ort aktiver Religionsausübung oder besser deren visueller Imagination. Wohl aber ist er jener Ort, an dem Gestalten einer irrationalen, vorchristlichen Welt leben, die jenen, die dorthin kommen, gefährlich werden können, zumal diese offenbar nicht mehr die Stärke des Widerstands besitzen wie die Eremiten mittelalterlicher Legenden.

Keltische Druiden und germanische Seherinnen

Als dritte Kategorie zu Wald, Religion und Kunst seien hier jene Darstellungen genannt, die explizit Personen und/oder Riten der vorchristlichen Religionen Nord- und Westeuropas behandeln, wie sie bei antiken Autoren überliefert wurden und ebenso im Zuge der Entwicklungen der Romantik eine Neuentdeckung erfuhren. Beispielhaft zu nennen sind hier einmal *The Druids Collecting Mistletoe*²⁸ des walisischen Malers Jacob Thompson, ein Ölgemälde aus dem Jahr 1832, und andererseits *Velléda*²⁹ von Alexandre Cabernel, einem französischen Historienmaler, aus dem Jahr 1852. Während das Gemälde Cabernels die bei Tacitus überlieferte germanische Seherin Veleda³⁰ ins Zentrum des Bildes rückt und sie auf einem Felsen mit mächtiger Eiche im Hintergrund platziert, ist das Bild von Thompson eine Komposition mit mehreren Teilnehmern: den Druiden, die in einer weitläufigen Waldlandschaft verschiedenen Tätigkeiten, darunter auch dem gemeinsamen Schneiden und Auffangen von Misteln, nachgehen, aber auch in ein erklärendes Gespräch mit zwei Jägern verstrickt scheinen. Hier ist der Bezug zur religionshistorischen Überlieferung wohl am deutlichsten, werden die dargestellte Tätigkeit und die dazugehörige Waldlandschaft mit Eichen doch bereits bei Plinius dem Älteren beschrieben³¹ und ist der Wald somit nicht in erster Linie imaginierte Kulisse wie bei Veleda, die bei Tacitus in einem Turm wohnt und nicht mitten im Wald sitzt.

27 Ebd.

28 <<https://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/12773/the-druids-collecting-mistletoe>> (abgerufen am 21. April 2021).

29 <<https://www.akg-images.de/archive/Velleda-2UMDHUWTS1QGY.html>> (abgerufen am 21. April 2021).

30 Vgl. Tacitus, Hist., IV, 61, 65.

31 Vgl. Plinius der Ältere, Naturalis historia 16,249ff.

Der Wald als Ort nicht-christlicher Religion ohne historische oder literarische Verortung

Als Beispiel für die vierte und letzte Kategorie sei noch Arnold Boecklins *Heiliger Hain*³² aus dem Jahr 1886 genannt. Der bekannte Vertreter des Deutschen Symbolismus verweigert jede historische oder geografische Kontextualisierung und tatsächlich ist hier der Hain mit seinen riesigen Bäumen Zentrum des Bildes. Die beiden weißgewandeten Gestalten, die vor einem Altar mit Flamme knien, sind nur kleine Punkte in der Natur. Der Wald als heiliger Hain selbst verkörpert hier eine Religion jenseits von Göttern, Priestern oder gar weltlichen Eindringlingen.

Conclusio

Der Wald ist in der Religionsgeschichte als Ort der unheimlichen, wilden Aspekte von Religion präsent, beginnend mit den narrativ erinnerten Menschenopfern im Dionysoskult oder bei den – aus griechisch-römischer Sicht – Barbaren des Nordens. Er ist Wohnort der Götter und trägt selbst göttliche oder dämonische Züge, verkörpert in den transzendenten Wesen, die in ihm leben. Während diese in den polytheistischen Religionen des vorchristlichen Europas als ambivalent, aber verehrungswürdig wahrgenommen werden, sieht sie das Christentum als Zeugen des Heidentums und den Wald als Rückzugsort dieser Götter und ihrer Anhänger, die es nicht zuletzt durch Rodung zu christianisieren gilt. Zugleich ist der Wald eben durch diese Zuschreibung Sphäre der religiösen Prüfung und letztlich möglicher Gottesbegegnung. Mit dem Interesse für Kultur und Religion der Vorfahren kommt der Wald aus einer neuen Perspektive in den Blick: Er ist nunmehr Ort urtümlicher Religion, in der das *fascinans* das *tremendum* überwiegt. Diese Entwicklung der Interpretation des Waldes spiegelt sich in der Kunst wider. Während die antike Kunst den Wald zu wenigen floralen Symbolen abstrahiert, wenn sie von Satyrn, Mänaden und Dionysos erzählt, rückt er in Darstellungen des Mittelalters und der Renaissance zumindest als Wald oder Baumgruppe ins Bild, die den Heiligen oder auch die wilden Bewohner dieses Rückzugsortes des Paganen umrahmt. Mit der Romantik wird der Wald schließlich zum Sehnsuchtsort alter, ferner Religion, wie sie sogar Gelehrte wie J.G. Frazer anhand von Gemälden wieder auferstehen lassen wollen.

32 <https://de.wikipedia.org/wiki/Heiliger_Hain#/media/Datei:Arnold_B%C3%B6cklin_004.jpg> (abgerufen am 21. April 2021).

Andrea Hofmeister-Winter

Ich gieng ains morgens auss durch aventewr spacieren in ain walt.

Waldtherapeutische Grenzerfahrungen zwischen Himmel und Erde in der sog. „Paradiesrede“ des Grafen Hugo von Montfort

Der aus dem hochadeligen Geschlecht der Montforter im alemannischen Bregenz stammende Freizeitdichter Hugo von Montfort hat ein ansehnliches dichterisches Oeuvre hinterlassen: Seine Lieder, Reimreden und versifizierten Briefe sind getragen von tiefer Religiosität und dem aufrichtigen Bemühen, in seiner Rolle als vielbeschäftigter Politiker, Landrichter und Hausvater seiner Verantwortung für das Wohl seiner Mitmenschen gerecht zu werden, indem er seine Adressat/innen liebevoll, aber eindringlich zu einem gottgefälligen Leben anleitet. Unverkennbare autobiografische Bezüge verleihen seinen Aussagen in besonderer Weise Glaubwürdigkeit. Ob sein Hang zum Moralisieren oder sein freimütiges Bekenntnis zum Dilettantentum die Verbreitung seines Werkes und das literaturwissenschaftliche Interesse an seinen Texten hemmte, bleibe hier dahingestellt. Erst jüngste Forschungen lassen ihm wieder verstärkt Aufmerksamkeit zukommen und bemühen sich um eine faire Bewertung seines literarischen Nachlasses. Denn Hugo hat mit seiner Dichtung selbst einem Publikum des 21. Jahrhunderts noch viel zu sagen, daher lohnt sich eine eingehende Beschäftigung mit seinem Werk: Um etwa der zeitlosen Botschaft des dichtenden Grafen an Menschen in Trauer und Sinnkrisen Gehör zu verschaffen, wurde 2012 im Rahmen des Projekts „Steirische Literaturpfade des Mittelalters“ einem seiner persönlichsten Texte, der (von der Literaturwissenschaft so bezeichneten) „Paradiesrede“, im steirischen Bruck an der Mur (ausgehend von der letzten Ruhestätte des Wahlsteirers) ein Themenpfad ge-

widmet.¹ Daran anknüpfend brachte 2017 der Komponist Franz Zebinger unter dem Titel „Paradiesreise“ ein Oratorium auf der Basis dieser Dichtung zur Uraufführung.

In dieser novellenhaften Erzählung in der poetischen Form einer strophischen Reimrede² bricht der Ich-Erzähler mit den im Titel zitierten Eingangsversen (V. 1–2) im Mai zu einem idyllischen Waldspaziergang auf, der eine überraschende Wende nimmt, als der Protagonist so sehr in die Betrachtung der Natur versinkt, dass er sich verläuft und, als er einem Bachlauf folgend wieder aus dem Wald heraustritt, unversehens vor einer prächtigen Burg steht. Er tritt ans Tor und begehrt Einlass, wird jedoch vom Wächter mit der Begründung abgewiesen, dass niemand, dessen Seele mit Sünden belastet sei, die Burg betreten dürfe, andernfalls würde er unverzüglich der Hölle überantwortet. Stattdessen bietet er dem verunsicherten Gast eine Aussprache mit einem edlen Herrn an, der sich den Aufenthalt an diesem Ort bereits verdient habe. Dieser klärt ihn im Lauf dieses Gesprächs darüber auf, dass hier der Aufenthaltsort von auserwählten Standesgenossen Hugos sei, die dieser göttlichen Gnade als Lohn für ihr tugendhaftes Leben teilhaftig geworden seien. Es folgt ein Wertediskurs, in dessen Zentrum neben dem Bemühen um ein rechtschaffenes Leben die Gnade eines harmonischen Ehelebens steht. Beim Gedanken an seine verstorbene Gattin Clementia von Toggenburg überwältigt den Dichter der tiefe Schmerz, der seit ihrem frühen Tod auf seinem Herzen lastet.³ Der edle Herr versucht ihn mit der Aussicht zu trösten, dass auch er hier Einlass erlangen könne, wenn er sich vom irdischen Leben ab- und ganz Gott zuwende. Durch das therapeutische Gespräch mit dem geheimnisvollen Burgbewohner wird der Dichter zur Einsicht geführt, dass es zu seiner Vervollkommnung noch einiger Anstrengungen bedarf. Insbesondere muss er die durch seinen Schicksalsschlag ausgelöste tiefe

-
- 1 Edition der „Paradiesrede“: Hugo von Montfort: Das poetische Werk. Hrsg. von Wernfried Hofmeister. Mit einem Melodie-Anhang von Agnes Grond. Berlin/New York: de Gruyter 2005. (= de Gruyter Texte.) Text Nr. 28 (S. 106–132). Link zum Brucker Literaturpfad: <https://literaturpfade.uni-graz.at/de/pfade/bruck-an-der-mur/>.
 - 2 Die kreuzgereimten Vierzeiler sind in der Überlieferung (Heidelberg, UB, Cpg. 329, fol. 28v–34v) jeweils am Strophenbeginn abwechselnd mit roten und blauen Lombarden ausgezeichnet.
 - 3 Die Heirat mit Clementia von Toggenburg in 2. Ehe ist um 1395/96 anzusetzen. Nach ihrem frühen Ableben 1399 dürfte sich Hugo von Montfort für einige Zeit aus dem öffentlichen Leben zurückgezogen haben, jedenfalls gibt es erst ab 1401 wieder weltliche Quellen zu seiner Person: 1402 verheiratete sich Hugo ein drittes Mal. Die Entstehung der sog. „Paradiesrede“ könnte demnach in die Trauerphase zwischen 1399 und ca. 1401/02 gefallen sein und als Strategie der Trauerbewältigung angesehen werden, indem der Dichter gestaltete Sprache als trostspendendes Remedium zur aktiven Verarbeitung seiner persönlichen Krise nützte. Als weiteres Indiz für Hugos poesietherapeutische Selbsthilfe mag die Tatsache gelten, dass er 1401/02 gemäß eigenen Angaben in Text Nr. 31 eine abschließende Sammlung seines dichterischen Werkes in Auftrag gab (von der nur das Berliner Fragment erhalten geblieben ist; seine heute in Heidelberg aufbewahrte Prachthandschrift Cpg 329 entstand erst um 1415). Vgl. Hugo von Montfort, Das poetische Werk (wie Anm. 1), S. XVI.

Trauer überwinden, die ihm laut eigener Aussage allen Lebensmut genommen hat.⁴ Der Herr zieht sich schließlich zurück mit der Ankündigung, eine Gralsjungfrau ans Tor zu bitten, die ihm mehr über das Reich der hier weilenden Auserwählten erzählen könne. Nachdem diese weibliche Lichtgestalt Hugo zunächst die Architektur der mythischen Gralsburg detailreich anagogisch ausgelegt hat, rät auch sie ihm eindringlich, sein Leben zu ändern, um des Himmels würdig zu werden, ehe sie ihn wieder entlässt. Der Text schließt mit einem langen und inbrünstigen Bittgebet des Dichters um Rettung seiner Seele. Auch wenn die Rede unvollständig überliefert ist,⁵ darf sie dennoch dahingehend interpretiert werden, dass der Dichter wunderbar getröstet und im Glauben gestärkt weggeht, um sich mit neuer Kraft wieder seiner irdischen Bestimmung zuzuwenden.

Es ist nicht der einzige Text, in dem Hugo seinem Publikum eine imaginative Begegnung mit einem Jenseitsraum vorstellt. Bereits in Text Nr. 25, der sog. „Karnerrede“, erhält er eschatologische Belehrungen durch Personen, die das Zeitliche hinter sich gelassen haben. Hier begibt sich der Dichter eines frühen Morgens noch vor Tagesanbruch in ein Beinhaus und sinkt über der Betrachtung der dort geschichteten menschlichen Überreste in den Schlaf. Im Traum sprechen zu ihm abwechselnd zwei weibliche und zwei männliche Totenschädel und berichten als positive bzw. negative Exempel über ihr postmortales Schicksal als Konsequenz ihrer irdischen Lebensführung, was aus dem Munde direkt Betroffener eine besonders eindrückliche didaktische Wirkung entfaltet. Der ‚Ort der Handlung‘ ist in der Einleitung nur knapp skizziert, zumal seine einzige Funktion darin besteht, die Motivation für die nachfolgenden vier Traumsequenzen zu liefern:

*Ich gieng ains morgens, frú am tag,
in ain hewsel, darinn lag
vil gebain von den toten⁶*

-
- 4 V. 335–340. Die Aussage *ir sterben hát mir des múts vil zerstóret* (V. 352) kann als *eine* mögliche Deutung des Textsinnes auf eine gewisse Todessehnsucht hinweisen, wie sie im Rahmen des Brucker Literaturpfades in Erwägung gezogen wird. Die damit allfällig verbundene Absicht zur Selbsttötung hätte nach der christlichen Lehre ebenso als Todsünde gegolten wie die *desperatio*, nach Ansicht der mittelalterlichen Theologie eine Form der *superbia*, die im Grunde die schlimmste aller Sünden darstellt, weil sie die göttliche Gnade in Zweifel zieht und sich damit gleichsam über Gott stellt. Vgl. Friedrich Ohly: *Desperatio und Praesumptio*. Zur theologischen Verzweiflung und Vermessenheit. In: Festgabe für Otto Höfler zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Helmut Birkhan. Wien: Braumüller 1976. (= *Philologica Germanica*. 3.) S. 499–556.
- 5 Der Textverlust infolge eines herausgeschnittenen Blattes (vgl. Katalogisat der UB Heidelberg: <https://www.ub.uni-heidelberg.de/digi-pdf-katalogisate/sammlung2/werk/pdf/cpg329.pdf>) dürfte eher gering sein (vgl. Hugo von Montfort, *Das poetische Werk* [wie Anm. 1], S. 132); möglicherweise fehlen nur drei Verse der letzten Strophe (eine Schlussformel für den Text), auf die – so meine Vermutung – vom Schreiber kurzerhand verzichtet wurde, weil sie auf fol. 34v nicht mehr unterzubringen waren.
- 6 Hugo von Montfort, *Das poetische Werk* (wie Anm. 1), Text Nr. 25, V. 1–3.

Während in der „Karnerrede“ die gesamte Szene schon unmittelbar nach der Schilderung der Eingangssituation ins Metaphysische kippt und ausdrücklich als passiv erfahrenes Traumgesicht bezeichnet wird (V. 201), erlebt Hugo die „Paradiesrede“ gewissermaßen in einem Bewusstseinszustand von gesteigerter Wachheit.⁷ Auffallend breit kommt hier als Hinführung zum zentralen Ort der Handlung am Tor der Gralsburg ein Natureingang mitsamt einer stimmungsvollen Waldszenerie zum Einsatz, was die berechnete Frage nach dessen Funktion aufwirft.

Der Natureingang

Landschaftsdarstellungen in der Literatur wie in der bildenden Kunst dienen nicht dem Selbstzweck, sondern wollen einerseits die Kulisse für die erzählte Handlung schaffen und andererseits bei den Rezipient/innen eine bestimmte Stimmung bzw. Erwartungshaltung stimulieren. Götz Pochat hat dafür in der Kunstgeschichte den Begriff ‚sympathetische Landschaft‘ oder Bedeutungslandschaft geprägt.⁸ Begegnungen mit überirdischen Phänomenen werden in der Literatur oft in einer mystischen, ja sogar schaurigen Umgebung verortet, etwa wenn der Dichter Dante in der „Divina Commedia“ (frühes 14. Jahrhundert) unvermutet an die Pforte der Unterwelt gelangt, nachdem er sich auf einer Wanderung durch einen finsternen, unheimlichen Wald (*selva oscura*) verirrt hat und umzingelt von wilden Tieren rettungslos verloren wähnt, bevor sich der antike Dichter Vergil seiner annimmt und ihn durch ein verchristlichtes Jenseits, bestehend aus Hölle, Fegefeuer und Himmel, geleitet.

Hugos Waldspaziergang führt den Ich-Erzähler zunächst in eine idyllische Landschaft nach dem Muster eines traditionellen *Locus amoenus* – eine topisch gebundene, aus Schemata und Klischees zusammengesetzte stilisierte Ideallandschaft, wie sie mittelalterliche Dichter laut Ernst Robert Curtius aus dem Rhetorikunterricht kannten. Eine solche Naturschilderung habe weder mit der Realität noch mit einem Naturgefühl zu tun,⁹ wenn auch die immer neue Kombination der Einzel-elemente aus dem traditionellen Motivrepertoire eine schier unendliche Fülle von „feinen, lieblichen, zierlichen, geistreichen Variationen“¹⁰ ermögliche.

7 *ich stünd als in aim tróm,/ mein mút der was verirret* (V. 281f.) bezieht sich lediglich auf die überwältigende Wirkung des Gehörten.

8 Götz Pochat: *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*. Berlin, New York: de Gruyter 1973; vgl. Margit Stadlober: *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils*. Wien, Köln, Weimar Böhlau 2006, S. 51–57.

9 Vgl. Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 11. Aufl., Tübingen und Basel: Francke 1993, S. 191f.

10 Ernst Robert Curtius: *Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter*. In: *Romanische Forschungen* 56 (1942), S. 219–256, hier S. 256.

Hugos Naturbeschreibung fällt dennoch deutlich detaillierter aus als sonst in der Literatur zu seiner Zeit üblich¹¹ und scheint nicht ganz unbeeinflusst von einem seit dem 12. und 13. Jahrhundert bereits veränderten Naturbild.¹² Die wie mit wenigen Federstrichen rasch hingeworfene Skizze aus der klassischen Motiv-Trias *walt* (V. 2), *brunnen* (V. 4) und *wasen* (V. 5) malt Hugo nämlich mit viel Liebe zum Detail üppig aus: In feinen Beobachtungen fasst er ekphrastisch in Verse, was er beim Betreten des Waldes alles mit den Sinnen wahrnimmt: Unterschiedliche Blatt- und Blütenformen gewinnen Plastizität, wenn er sie sachgetreu als *gezinnt*, *gekrispelieret* und *gebogen* (V. 9f.) beschreibt. Blumen leuchten ihm in allen Farben entgegen. Die Szenerie ist kein Stilleben, sondern reich belebt: In Hugos Wald tummelt sich eine große Artenvielfalt an wilden Tieren (V. 6), von denen für ihn jedoch keine Bedrohung auszugehen scheint. Besonders vom Vogelgesang fühlt sich der Erzähler angezogen. Er beschreibt die Geräuschkulisse als vielstimmigen Gesang der Vögel mit der Kennerschaft eines audiophilen Menschen in der Terminologie mittelalterlicher Tonsatzlehre (V. 15–19).¹³ Das Naturerlebnis gerät nicht zuletzt zu einem olfaktorischen Erlebnis durch den süßen Duft von Wurzeln oder Kräutern (V. 20).

Die intensive multisensorische Naturwahrnehmung, explizit zum Ausdruck gebracht durch die Verben [*ich*] *sach* (V. 6, 22, 30), *hort* (15, 19) und *smacht* (V. 20), ergänzt um die Andeutung einer taktilen Wahrnehmung: *da vand ich brunnen kalt* (V. 4), sowie die Konzentration der gesamten Aufmerksamkeit auf die Natur ([*ich*] *hatt der blumen acht*, V. 34), scheint auf den ersten Blick im Widerspruch zur Ablehnung einer rein sinnlichen Naturwahrnehmung durch manche Kirchenväter, Scholastiker und Gelehrte zu stehen.¹⁴ Doch sozialisiert durch theologische Wahrnehmungs- und Deutungsmuster der Schöpfung, ordnet auch Hugo sein ästhetisches Naturerleben allem Anschein nach dem christlichen Glauben unter. So weckt etwa das Farbenspiel der Blumen im Autor reflexartig Assoziationen zur

11 Wenn Jutta Goheen von „Requisiten des Zeitstils“ spricht und zum Vergleich Muskatplüt und Oswald von Wolkenstein nennt und dadurch suggeriert, die Genannten seien Hugos Vorbilder, berücksichtigt sie offenbar nicht, dass die beiden Dichterkollegen um Jahrzehnte (!) jünger sind, wobei den Montforter vom Wolkensteiner rund 20 Jahre trennen, also Hugos Verse vor jenen des meist als ‚origineller‘ bezeichneten Oswald liegen! Vgl. Jutta Goheen: Hugos von Montfort Version vom Paradies auf Erden, eine spätmittelalterliche Interpretation des Gralwunders. In: Carleton Germanic Papers 7 (1979), S. 26–36, hier S. 27 und Anm. 6.

12 Vgl. Elisabeth Brenner: Herbarium in Stein. Die Pflanzenwelt der Grazer Leechkirche. Kumberg: Sublilium Schaffer 2016, S. 58–75, sowie Pochat (wie Anm. 8), bes. Kap. II,2 (Die Landschaft in der mittelalterlichen Literatur).

13 Hugos Affinität zu Vokal- und Instrumentalmusik tritt in seiner Dichtung mehrfach zu Tage, wenngleich er in seiner ‚Werkbilanz‘ (Text Nr. 31) freimütig bekennt, dass er die Melodien zu seinen zehn mit Noten überlieferten Liedern nicht selbst komponiert bzw. gesetzt habe: *die weÿsen hât gemachen Búrk Mangolt, / únser getrewer knecht* (V. 183–184).

14 Vgl. Pochat (wie Anm. 8), S. 103.

christlich-symbolischen Aussage gemäß der mittelalterlichen Farbenlehre. Auf diese Weise spricht der Wald, die Schöpfung, das ‚Buch der Natur‘ zu ihm – ganz im Sinne des berühmten Ausspruchs Bernhards von Clairvaux: *aliquid amplius invenies in silvis, quam in libris. Ligna et lapides docebunt te, quod a magistris audire non possis.*¹⁵

Das Staunen über die Schöpfung und die dadurch gelöste Stimmung lassen den Autor nicht nur den Alltag mit allen Beschwerden und Sorgen, ja selbst Zeit und Raum vergessen, sie sind auch die motivierende Kraft für den Fortgang der Handlung. Wie der Eingangsvers bereits ankündigt, handelt es sich nämlich um keinen zweckfreien Aufenthalt in der Natur. Unser Wanderer ist voll Neugierde, was ihn dort erwartet (*Ich gieng ains morgens auss durch aventewr*, V. 1), jedoch offenbar ohne eine konkrete Vorstellung, was das sein könnte.¹⁶ Er sucht zumindest nicht gezielt nach einem Entrückungserlebnis, sondern lässt sich, in Gedanken vertieft, einfach treiben wie Parzival, der den Gralsbezirk wie zufällig erreicht, als er die Zügel seines Pferdes fallen lässt und so seinen Weg gleichsam in Gottes Hände legt (Parzival, V. 224,21).¹⁷

An der Mauer

Die Szene von Hugos Abweisung vom Tor erinnert an einen weiteren Helden der mittelalterlichen Epik: Indem er auf Geheiß des Wächters die in das Tor eingravierten Zutrittsbedingungen resp. Warnhinweise liest und selbstbewusst befindet, dass er weder eine der sieben Todsünden begangen noch sich einer Verfehlung gegen die zehn Gebote schuldig gemacht hat, also die Bedingungen zur Aufnahme in der Burg erfüllt, macht er sich der Hybris schuldig wie einst Alexander der Große auf seinem Eroberungszug, der gar die Hand nach dem irdischen Paradies ausstreckt. In Umdeutung seines 326 v. Chr. ergebnislos abgebrochenen Indienfeldzugs durch das christliche Abendland wird ihm allerdings an der Mauer des Paradieses Einhalt geboten. Der Pförtner reicht ihm als Symbol der demütigen Selbsterkenntnis einen Stein, anhand dessen sich der Held seiner Hybris bewusst wird und sein Leben (im christlichen Sinn) ändert.¹⁸ So muss auch Hugo einsehen: Um sich das ewige Leben

15 Bernardus Claraevallensis Abbas: Epist. CVI. ad magistrum Henricum Murdach, in: PL 182, 242B.

16 Das mhd. Wort *aventüre* von lat. *adventurum* („das, was kommen wird“) meint in erster Linie ein unerwartetes Erlebnis, das einem bestimmt ist, in der höfischen Epik häufig eine Bewährungsprobe.

17 Vgl. Matthias Däumer: Gralsburg, Gralsbezirk. In: *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch.* Hrsg. von Tilo Renz, Monika Hanauska und Mathias Herweg. Berlin und Boston: De Gruyter 2018 [Online-Ressource], S. 209–224, hier S. 213.

18 Der Alexanderstoff liegt in mehreren mittelalterlichen Bearbeitungen vor; zur Episode an der Paradiesmauer vgl. z. B. Ulrich von Eschenbach [= Etzenbach]: *Alexander.* Hrsg. von Wendelin Toischer. Tübingen: Litterarischer Verein 1888. (= Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart. 183.) V. 25381–25440.

zu verdienen, genügt es nicht, das Böse zeitlebens gemieden zu haben, dazu bedarf es darüber hinaus der vollkommenen Hinwendung zu Gott und unablässiger Bemühungen um das Gute. Die Abweisung bedeutet also zugleich die Chance zur Umkehr und Vervollkommnung.

Die Gralsburg

Eine Mauer symbolisiert in der mittelalterlichen Dichtung oft die Grenze zu einem mystischen Raum, womöglich stellt sie im gegenständlichen Fall sogar die Schwelle zum Jenseits dar, an der im Augenblick des Todes durch das Individual- oder Partikulargericht eine erste Trennung der Guten und der Sünder stattfindet; darauf scheint die Androhung von Höllenstrafen in der Torinschrift hinzudeuten (V. 85–124 und 137–152). Demnach müsste es sich bei der Burg um das ‚irdische Paradies‘ handeln, um den Aufenthaltsort der Verstorbenen, die sich im Partikulargericht bereits für das ewige Leben nach dem Jüngsten Gericht qualifiziert haben;¹⁹ dann wäre nicht auszuschließen, dass seine verstorbene Gemahlin sich in der Burg aufhält, der der männliche Auskunftgeber einen untadeligen Lebenswandel bescheinigt.²⁰ Das hält Hugo in seiner Erzählung jedoch vielleicht bewusst in Schweben, wenn er die Burg als Gralsburg beschreibt und als Symbol für das Himmelreich bezeichnet (*die vest ist ain figur des himelreich*, V. 613).²¹ Die Schilderung trägt jedenfalls unverkennbare Züge des Gralstempels in Albrechts „Jüngerem Titurel“ (ca. 1260–1273), welches Werk Hugo in einem früheren Text gleichsam als Krone der gesamten mittelalterlichen Dichtung gepriesen hat:

*Ich hán ein búch gelesen,
aller tewtsch ein blúm
[...], genant ‚Títterel‘,
ist es sunder rúm.²²*

Im ersten Abschnitt des Hauptteils seines „Titurel“-Epos berichtet Albrecht im Kontext von Geschichte und Genealogie des Gralsgeschlechts, wie der auserwählte Titurel im Land *Salvaterre* im fernöstlichen Reich des Priesterkönigs Johannes mitten im wundersamen Wald *Foreist Salvasch* voller Tiere, Pflanzen und Edelsteine

19 Vgl. Monika Unzeitig: Irdisches Paradies. In: Literarische Orte (wie Anm. 17), S. 331–340.

20 Auf dem Brucker Literaturpfad wird dieses Deutungsangebot favorisiert, um Hugos Sehnsucht nach der Wiedervereinigung mit seiner geliebten Clementia zu motivieren.

21 Zur Anagogisierung der Gralstempels vgl. Volker Mertens: Der deutsche Artusroman. Stuttgart: Reclam 1998. (= RUB. 17609. Literaturstudium) S. 281.

22 Hugo von Montfort, Das poetische Werk (wie Anm. 1), Text Nr. 15, Str. XLII.

auf dem Berg *Munt Salvasch* die gleichnamige Gralsburg errichtet habe.²³ Dorthin, in den unmittelbar an das ‚irdische Paradies‘ angrenzenden Gralsbezirk, sei später Parzival (als Lebender) mitsamt der Gralsgesellschaft entrückt worden, nachdem ihm die Herrschaft über den Gral übertragen worden sei (Jüng. T., Str. 297–302 und 318).²⁴ Im „Jüngerem Titirel“ wird die Gralsgemeinschaft nur ganz allgemein durch eine Art von monastischer Lebensform charakterisiert (Str. 435). Ausführlicher beschreibt die Gralsjungfrau in der „Paradiesrede“ den Aufenthalt der (ausschließlich aus dem Ritterstand stammenden) Gralsgesellschaft (V. 165–166: *hie inn sind fürsten und edel herren / und dartzú werde ritterschafft*) als Flucht vor der Welt (V. 181) bzw. als Auszeichnung für tugendhaftes Leben durch die göttliche Gnade (V. 211–215). Hier widmen sich die Bewohnerinnen und Bewohner der Gralsburg ganz dem Gottesdienst (V. 183), sie *mugent [...] nicht sterben* (V. 218), besitzen *ewigs leben* (V. 265) und sind in diesem geschützten Raum vor Sünden gefeit (V. 273). Das Bild der Gralsgesellschaft als Laienorden lässt sich mühelos an die vorreformatorische Strömung der „Gnaden- und Barmherzigkeitstheologie“²⁵ anknüpfen, die in Wien zugleich mit der Einrichtung der theologischen Fakultät 1384 Fuß fasste und sich mit ihren Traktaten in erster Linie an gebildete laikale Schichten wandte mit dem Ziel, diese zur Selbstpastoration zu ermächtigen und zum Laienapostolat zu ermuntern. Es ist gut denkbar, dass Graf Hugo im Zuge seiner politischen Aufgaben für den Habsburger Hof in Kontakt mit der Idee dieser Strömung gekommen ist, die sich im 15. Jahrhundert in der Frömmigkeitsbewegung nach dem Programm von Johannes Gerson (1363–1429)²⁶ noch weitaus mächtiger entfalten sollte.

Die Beschreibung des Gralstempels im „Jüngerem Titirel“ (Str. 329–439) gilt als die „wohl komplexeste Architekturbeschreibung des Mittelalters“²⁷. Der Verfasser entwickelt sie aus dem Vorbild des ‚himmlischen Jerusalem‘ in der Apokalypse des Johannes (Offb. 21,9–22,5), indem er den auch in zahlreichen bildlichen

23 Vgl. Däumer (wie Anm. 17), bes. S. 214. Der Text der Beschreibung des Gralstempels (Str. 329–439) findet sich in: Albrechts von Scharfenberg Jüngerer Titirel. Band I (Strophe 1–1957). Nach den ältesten und besten Handschriften kritisch hrsg. von Werner Wolf. Berlin: Akademie-Verlag 1955. (= DTM. 45.) Eine kommentierte Übersetzung dieses Abschnitts bietet Steffen Brokmann: Die Beschreibung des Graltempels in Albrechts „Jüngerem Titirel“. Diss. Bochum 1999 [online unter <https://d-nb.info/978070062/34>], S. 54–90.

24 Parzivals Entrückung in den Gralsbezirk erwähnt Hugo von Montfort ebenfalls in Text Nr. 15, Str. XXVIII–XXX. Jedoch ist auszuschließen, dass mit dem männlichen Auskunftsgeber am Tor der Gralsburg Parzival gemeint sei, wie Goheen (wie Anm. 11), S. 30 u. ö. vermutet, und zwar aus dem einfachen Grund, dass Hugo in diesem Fall auf eine explizite Namensnennung des von ihm geschätzten Helden *Barcifal* gewiss nicht verzichtet hätte.

25 Vgl. Berndt Hamm: Religiosität im späten Mittelalter. Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen. Hrsg. von Reinhold Friedrich und Wolfgang Simon. Tübingen: Mohr Siebeck 2011 (= Spätmittelalter, Humanismus, Reformation. 54.), S. 385.

26 Vgl. ebd., S. 116.

27 Däumer (wie Anm. 17), S. 215.

Darstellungen überlieferten Grundtypus zur Utopie einer gotischen ‚Kathedrale der Superlative‘ ausbaut: Sein Gralstempel besteht aus einem (achteckigen) Rundbau mit 72 Chören, ist ausschließlich aus rotem Gold und Edelsteinen erbaut, über und über mit bauplastischem Schmuck ausgestattet und mit raffinierten Mechanismen in der Art eines *Perpetuum mobile* bewegt. Alle Materialien und Ausstattungsdetails sind der Schöpfung entlehnt und versuchen die Natur nicht nur perfekt nachzuahmen, sondern zur Ehre Gottes sogar zu übertreffen. So ist etwa das Gewölbe mit Saphiren besetzt, die darin eingelassenen Karfunkelsteine strahlen heller als die Sonne, die Säulen und Bögen sind üppig mit detailgetreuem Blüten- und Blattwerk aus Gold und Edelsteinen berankt, welches beweglich ist und zart erklingt, wenn ein Lufthauch durch den Raum zieht. Die Orgel über dem Westchor wird in Gestalt eines Baumes imaginiert, in dessen Geäst unzählige Vögel sitzen und mit Hilfe der von Blasbälgen zugeführten Luft die unterschiedlichsten Klänge hervorbringen, und unter dem kristallinen Fußboden werden Tiere und Fische mittels komplizierter Mechanik bewegt, sodass sie wie lebendig wirken.

Hugos Schilderung der Gralsburg nimmt sich dagegen geradezu schlicht aus, was sich dadurch erklärt, dass ihm lediglich der Blick von außen gestattet ist. Zudem wird er durch das gleißend helle Licht der Karfunkelsteine geblendet, welches durch das Tor nach draußen dringt, sodass er während der religiösen Belehrungen keine Details zu erkennen vermag. Es ist also der Sachlogik seiner Erzählung geschuldet, dass Hugo die Gralsburg von seiner Position aus nicht ähnlich breit schildert wie sein literarisches Vorbild. Doch es fällt auf, dass die von Albrecht in seiner artistizierten Architekturphantasie imaginierte vollkommene Verschmelzung von Natur und Kultur bei Hugo wieder aufgelöst erscheint, indem dieser die Dinge der Schöpfung in ihrer natürlichen Umgebung gemäß ihrem Eigenwert würdigt. Wenn also Hugo für seine Naturschilderung Anregungen aus Albrechts Dichtung übernommen hat (wofür an mehreren Stellen auffallende motivliche Übereinstimmungen sprechen)²⁸, dann in Form einer Rückprojektion der natürlichen Dinge in ihren angestammten Herkunftsraum, die Natur.

Der Wald als Kunstraum

Eine ähnliche Rückprojektion eines durch Menschenhand gestalteten Kunstwerks in die von Gott geschaffene Natur hat 1999 das Künstlerduo Anne und Peter Knoll vorgenommen. Inspiriert durch den himmelwärts gerichteten Blick entlang der hoch aufragenden schlanken Stämme in einem Nadelwald bis in die optisch wie

28 So weist z. B. die Beschreibung der vielgestaltigen, bunten Blumenpracht in Hugos Text (V. 9–14, 21–23, 29–31) Ähnlichkeiten mit Jüng. T., Str. 400–401 auf, die musikologisch anmutende Schilderung des Vogelgesangs (V. 15–19) mit Jüng. T., Str. 393 und 413, wo übrigens der Widerhall der liturgischen Musik im Gralstempel mit der Akustik des Waldes verglichen wird: *der wider galm in hellem done süze/ gelicher wis dem walde, der wider git im meien voglin grûze.*

gotische Spitzbögen zusammenwachsenden Wipfel entstand auf der Hebalm auf der steirisch-kärntnerischen Grenze der „Dom des Waldes“ als Kunstinstallation, von ihnen selbst als LandArt bzw. als Ökotektur bezeichnet. Einen Gedanken aus Peter Roseggers „Schriften des Waldschulmeisters“ (1875) und aus Jahrgang III der von ihm begründeten Zeitschrift „Heimgarten“ (1879) aufgreifend, haben die beiden den Grundriss des Mailänder Doms in einen Wald projiziert.²⁹ Die rund 500 m langen Konturen des Bauwerks sind mit Hilfe von Lärchenholzstegen markiert, die dritte Dimension ist lediglich durch Andeutung der fünf Tore des Mailänder Doms in Originalgröße (7 bis 10 m hoch mit einer kleinen Holzpforte zum Öffnen) in einfacher Lärchenholzkonstruktion realisiert. „Die Bäume ersetzen die gotischen Säulen. Der offene Himmel bildet das Gewölbe. Ein großer Gneis-Felsblock auf dem höchsten Punkt bildet das Zentrum im Dom des Waldes.“³⁰

Eine ähnliche Raumempfindung könnte im Montforter bei seinem spirituellen Ausflug in die Natur eine Assoziation zu einer (ihm als Kind der Gotik wohlvertrauten) mittelalterlichen Kathedrale evoziert haben.³¹ Die in seinem Text durchwanderten Räume lassen sich nämlich analog zur Gliederung eines Kirchenraumes interpretieren: Hugo betritt als Laie den Naturraum wie das Kirchenschiff und strebt dem Altarraum zu, entlang reich illustrierter Wände und Säulen, deren Bildschmuck als eine Art Laienbibel von ihm selbst ‚gelesen‘ werden kann, weil er mit der Symbolsprache der mittelalterlichen Ikonografie vertraut ist. Vor dem Altarraum gebietet ihm der Lettner Einhalt. Der Zugang zum Sanktuarium ist einzig Auserwählten vorbehalten, die für den Gottesdienst qualifiziert sind.³² Zu ihren Aufgaben gehört es des Weiteren, den Laien vom Lettner aus das Wort Gottes zu verkünden und auszulegen sowie seelsorglichen Rat zu erteilen. Wie eine Predigt erfolgen die Offenbarungen in Hugos Text durch die Auskunftspersonen rein verbal und erzeugen in den Köpfen der Zuhörerschaft prächtige Bilder vom himmlischen Paradies. So betrachtet, könnte man diese autodiegetische ‚Mauerchau‘ im weitesten Sinn als Ikonostase bezeichnen.

29 Nachzulesen in der Anthologie Peter Rosegger: Texte über die Natur. Achtet auf Grün! Ein Lesebuch. Hrsg. von Walter Zitzenbacher. Graz, Stuttgart: Stocker 1989, S. 7–13 und 30–39.

30 Auszug aus einer unveröffentlichten Dokumentation der beiden Künstler; weitere Informationen über das Kunstprojekt zwischen Kultur und Natur auf <http://www.anne-peter-knoll.com/>.

31 Die Vorstellung, dass die Kunst der Gotik durch die Natur zu ihren architektonischen Glanzleistungen inspiriert worden sei, wie man in der Romantik meinte, ist durch die Kunstgeschichtsforschung zwar mittlerweile widerlegt worden; das schließt aber nicht aus, dass auf einer emotionalen Ebene das Raumgefühl im Wald an die scheinbar schwerelosen, himmelstrebenden Wunderwerke der gotischen Baukunst mit ihren gläsernen Wänden denken lässt.

32 In diesem Bild würde das auf die Priesterschaft zutreffen, deren exklusiver Status auf den kirchlichen Weihen beruht. Hugo von Montfort weiß sehr wohl, dass die Geistlichkeit nicht immer dem Ideal eines untadeligen Lebenswandels gerecht wird – das zeigen manch kleruskritische Äußerungen in seiner Dichtung.

In dieser Vorstellung einer literarisierten Kathedrale rücken die beiden Paradiesräume, die in der Erzählung erfahren werden, eng zusammen: der idyllische Wald als eine Art irdisches Paradies (vergleichbar dem ‚Garten Eden‘, dem verlorenen Paradies der Vergangenheit), das dem Lebensraum der Menschen näher liegt und für diese gleichsam jederzeit frei erreichbar ist, und jener nicht eindeutig definierte, nur für Auserwählte zugängliche metaphysische Paradiesraum in Gestalt der Gralsburg, der auf das himmlische Jerusalem, das verheißene Paradies der ewigen Seligkeit hinweist. Obwohl dieser Sehnsuchtsort durch die Mauer hermetisch von der säkularen Welt abgegrenzt ist, scheint er wenigstens geistig durchlässig bzw. lässt er sich durch mystische Versenkung erschließen; der Wald jedoch und die Natur werden damit zum Durchgangsraum ins metaphysische Paradies. Hugo zeigt mit seiner Erzählung den Weg auf, wie gläubige Christen in den Genuss der göttlichen Erleuchtung und damit gleichsam zur Selbsterlösung gelangen können, und er wirkt dabei höchst glaubwürdig und überzeugend, indem er mit größter Offenheit sein Innerstes preisgibt und sich mit seinem persönlichen Schicksal für seine Glaubensbrüder und -schwestern zum Exempel eines erlösungsbedürftigen und gottsuchenden Menschen macht. Die frohe Botschaft, die Hugo seiner Zuhörerschaft übermittelt, ist, dass beide Paradiese höchstens einen Waldspaziergang entfernt liegen.

Das Naturempfinden Hugos von Montfort

Dass der gebildete mittelalterliche Mensch in Naturwahrnehmung und Geschmack einerseits – bewusst oder unbewusst – unter dem Einfluss der literarischen Technik und Stillehre der Antike stand, andererseits als gläubiger Christ zur allegorischen Betrachtungsweise der patristischen Literatur angeleitet wurde, steht außer Zweifel. Dennoch ist für alle Epochen so etwas wie ein natürliches Empfinden der Natur und mit zunehmender Individuation im Spätmittelalter eine gewisse Eigenständigkeit des vom christlichen Glauben geprägten Gefühlslebens des Individuums anzunehmen.³³ So ist auch Hugo ungeachtet mancher literarischer Schematismen ein gewisses Maß an persönlicher Emotionalität zuzugestehen, die der Spiritualität in seinen Texten zu einem authentischen Ausdruck verhilft.

Wie Eremiten und Mystiker/innen schon seit jeher den Wald mitunter als Rückzugsort aus der Welt benützt haben,³⁴ um sich in der Einsamkeit ganz der Gottessuche zu widmen, so stimuliert der ästhetische Genuss der Natur auch die Spiritualität

33 Vgl. Pochat (wie Anm. 8), S. 118.

34 Der Zufluchtsort für (frei- oder unfreiwillige) Weltflüchtige ist einer der drei wichtigsten Funktionstypen des Waldes in der mittelalterlichen Literatur. Vgl. Anna-Lena Liebermann: Wald, Lichtung, Rodung, Baum. In: Literarische Orte (wie Anm. 17), S. 547–561, hier S. 548.

unseres Wanderers, öffnet Sinne und Herz, regt ihn zur Introspektion an und führt ihn schließlich zur Selbsterkenntnis. Dass die Fortbewegung auf den eigenen Beinen dabei eine wichtige Rolle spielt, erfahren Menschen heutzutage wieder verstärkt, wenn sie sich auf Pilgerschaft begeben. Auch dem Wald kommt dabei eine wichtige Funktion zu: Die Interaktion mit der Natur löst ökopyschosomatische Effekte aus, die durch verschiedene Naturtherapien – Stichwort Waldmedizin – genutzt werden, um Stresszustände sowie durch Umweltbelastungen bedingte psychovegetative Beschwerden zu heilen. Auch die Selbstfindung und Re-Integration von aus der Balance geratenen Individuen ist ein wichtiges Thema für waldtherapeutische Ansätze. Die positiven Wirkungen des einzigartigen Mikroklimas, vor allem der in der Waldluft enthaltenen Terpene, auf Organismus und Psyche lassen sich mit modernen Messgeräten objektiv nachweisen – existiert hat dieses Phänomen freilich seit jeher, daher konnte auch schon Hugo von seinem ‚Waldbad‘ profitieren. So wird der Wald für ihn zu einem mystischen „Schauplatz für ein inneres Erleben“³⁵ und zu einem Ort der Gotteserkenntnis. Dieses für sein Publikum in poetischer Form zur Darstellung zu bringen, mag das vordergründige Anliegen seiner Erzählung sein. Zugleich offenbart Hugo eine tiefe persönliche Erfahrung, wie er im ‚Kraftfeld des Waldes‘ (Selbst-)Hilfe für seine seelische und moralische Heilungsbedürftigkeit finden durfte.

Resümee

Wie in allen seinen Texten erweist sich Hugo von Montfort auch in seiner „Paradiesrede“ als Dichter mit menschlichem Tiefgang, der – typisch für einen spätmittelalterlichen Menschen aus der Zeit nach der großen Pestwelle – um sein eigenes Seelenheil und das seiner Mitmenschen besorgt ist. Dank seiner Belesenheit und Bibelkenntnisse hat er – der *Poeta doctus*, als den er sich in seinem Heidelberger Prachtkodex in einer figürlichen Initialen darstellen ließ –,³⁶ durch kreative Neuaneignung von Motiven und Topoi der Literatur in durchaus gelungener Komposition etwas Neues auf der Höhe seiner Zeit geschaffen: Seine doppelt codierte Vorstellung der Gralsburg als Zwischenwelt zwischen einem irdisch zu denkenden und dem überirdischen Paradies bzw. als Schwelle zwischen Leben und Tod, an der der Mensch sich für sein Leben zu verantworten hat, ist mehr als eine Vision: Sie stellt eine Art Transzendierung eines in seiner menschlichen Unvollkommenheit verstrickten Individuums dar, dem in einem gnadenhaften Akt der Erleuchtung Läuterung und Erlösungsgewissheit zuteilwerden.

35 Vgl. Stadlober (wie Anm. 8), S. 112f.

36 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 329 (wie Anm. 2), fol. 20r.

Als Dichter des Übergangs vom Mittelalter in die Neuzeit verbindet Hugo zwei Gedankenwelten: tiefe Religiosität und adliges Standesbewusstsein einerseits, während andererseits sein Hang zur Reflexion existenzieller Fragen des Menschseins bereits in Richtung des humanistischen Ideals des philosophierenden Laien weist. Das Besondere an seiner Erzählung ist jedoch, dass er sie auf seine eigene Person bezieht und auf diese Weise auch sehr intime autobiografische Momente preisgibt. Diese aufrichtige Bekenntnishaftigkeit verleiht seiner Botschaft, in der ein nur scheinbar belangloser Waldspaziergang zu einer bemerkenswerten ‚Ikonostase‘ und Selbstreflexion des Autors führt, höchste Authentizität und Überzeugungskraft und vermag das Publikum bis in die Gegenwart zu beeindrucken.

Wernfried Hofmeister

Die Wald-Mensch- Beziehungen im „Frauendienst“-Roman Ulrichs von Liechtenstein

Altgermanistische Prämissen

Keine andere steirische Dichtung des Mittelalters bietet ähnlich viele thematische Anknüpfungspunkte wie der „Frauendienst“-Roman (1255) Ulrichs von Liechtenstein, und so war es für mich keine Überraschung, rund um die Abenteuer der gleichnamigen Hauptfigur dieses ersten Ich-Romans in deutscher Sprache auch zum Thema *Wald* etwas Passendes, ja sogar Neues zu entdecken. Für die nachfolgenden Ausführungen baue ich auf ein allgemeines Basiswissen zu den Lebensumständen des steirischen Ministerialen und Minnedichters Ulrich von Liechtenstein (ca. 1200–1275).¹ Als wissenschaftlicher Grundkonsens zum Werkverständnis sei postuliert, dass der „Frauendienst“ auf einer realitätsnahen Bühne spielt, auf der die einst allseits bekannten Personen und Landschaften zwar wirklichkeitsgetreu benannt werden, aber – integriert in nicht immer glaubwürdige, oft burleske Ereignisse – künstlerisch re-inszeniert erscheinen. Vieles wirkt dadurch zugleich ‚echt‘ und ins Fiktionale verschoben, angetrieben von der unbändigen Freude des Autors an Stilisierungen sowie an Selbstironisierungen seiner eigenen Ich-Figur. Als zusätzliche Überformungsebenen dieses literarischen Kunstwerks fungieren vielschichtige symbolische Anspielungen, freilich meist nicht rein affirmativ und repetitiv, sondern durch wohlkalkulierte Brechungen verfremdet, im weitesten Wortsinn parodiert: bezogen etwa auf die hochhöfische Roman- und Heldentradition, auf den Minnesangkult oder auf aktuelle landes-

1 Leicht erreichbar und für erste Überblickszwecke geeignet wäre u. a. der Wikipedia-Artikel zu Ulrich von Liechtenstein: <https://de.wikipedia.org/wiki/Ulrich_von_Liechtenstein>.

politische Diskurse.² Bei unserer Beurteilung der Wald-Motivik wird es gelten, solche Perspektiven mitzudenken und ggf. zu verdeutlichen.³

Nur in aller Kürze rufe ich vorab das Erzählgerüst des „Frauendienstes“ in Erinnerung: Der erste Teil des Romans (Strophen 1–1383 mit der sog. Venusfahrt) schildert das intensive, letztlich jedoch vergebliche Bemühen des Ich-Erzählers, als opferbereiter Minnedienner im Kostüm einer landauf landab turnierenden ‚Frau Venus‘ seine auserkorene Minnedame zu erobern. Missverständnisse aller Art führen zur beinahe letalen Selbstaufgabe Ulrichs.⁴ Geläutert und wieder erstarkt, turniert er im zweiten Teil (Str. 1384–1850 mit der sog. Artusfahrt) in der Maske von König Artus stolz in Richtung Böhmen, um nun einem stärker ‚vergeistigten‘ Frauenideal die Ehre zu erweisen. Über beide Romanteile hinweg sind in den „Frauendienst“ sämtliche Minnelieder Ulrichs von Liechtenstein so integriert, dass sie innerhalb des Erzähltexts emotional kongeniale Binnenschilderungen bilden.⁵ Im Sinne des Dichters und Ich-Erzählers formen diese Liedtexte eine Allianz mit dem epischen Basistext, indem sie dessen Narration sympathetisch konvergent oder kontrastiv verdichten und dabei mitwirken, zum Zweck einer inneren wie äußeren Krisenbewältigung das glücksverheißende Ideal der hochhöfischen Frauenverehrung zu restaurieren.

Zum Stichwort „Methode“ merke ich für den vorliegenden Aufsatz bloß an, dass ich dafür zusätzlich die modernen digitalen Zugriffsmöglichkeiten auf den „Frauendienst“ genutzt habe, um per sog. distant reading die Trefferquote der altbewährten

-
- 2 Informationsreiche Hintergrundinformationen zur Nachwirkung Ulrichs liefert in Wort und Bild die Monografie von Jörg Schwaiger: *Die Lebensspuren Ulrichs von Liechtenstein. Dokumentarische Studie zur Mythisierung eines mittelalterlichen Autors zwischen Selbstinszenierung, literarischer Rezeption und außerliterarischer Nachwirkung.* Berlin (u. a.) 2020. (= Mediävistik zwischen Forschung, Lehre und Öffentlichkeit. 14.).
 - 3 Wer wissenschaftlich tiefer in die Ulrich von Liechtenstein-Forschung eintauchen möchte, schlage in folgenden zwei Sammelbänden nach: *Ich – Ulrich von Liechtenstein. Literatur und Politik im Mittelalter.* Akten der Akademie Friesach „Stadt und Kultur im Mittelalter“ Friesach (Kärnten), 2.–6. September 1996. Hrsg. v. Franz Viktor Spechtler u. Barbara Maier. Klagenfurt 1999 (= Schriftenreihe der Akademie Friesach. 5.); *Ulrich von Liechtenstein. Leben – Zeit – Werk – Forschung* [L. Peter Johnson zum 80. Geburtstag.] Hrsg. von Sandra Linden und Christopher Young. Berlin/New York 2010.
 - 4 Vgl. das (auf Ulrich von Liechtenstein bezogene) Kapitel „Der selbstmordsüchtige Erzähler“ im Aufsatz von: Wernfried Hofmeister: *Memento mori! Literarische Lebens- und Sterbehilfen aus dem Mittelalter.* In: „Wir sind die Seinen lachenden Munds“. *Der Tod – ein unsterblicher literarischer Topos.* Hrsg. v. Nicola Mitterer u. Werner Wintersteiner. Innsbruck 2010. (= Schriftenreihe Literatur. Institut für Österreichkunde. Österreichisches Kompetenzzentrum für Deutschdidaktik. 24.) S. 25–29.
 - 5 Wer zehn dieser Lieder in jener Form hören möchte, wie sie auf Basis passender historischer Melodien geklungen haben mochten, greife zu folgender CD: *Ulrich von Liechtenstein. das herze mîn ist minne wunt.* Interpretiert von Eberhard Kummer. Mit Übersetzungen aller mittelhochdeutschen Lieder ins Neuhochdeutsche von Wernfried Hofmeister u. Andrea Hofmeister. Übersetzungen ins Englische von Terri Gattringer-Sabino. Graz 2012. (= vox medii aevi. 1.).

Wörterbücher und Werk glossare weiter zu erhöhen.⁶ Meine kontextsensitive Suche galt den Schlüsselbegriffen „walt“, „holz“, „tan“ und „boum“ in allen denkbaren flexivischen Formen: Dabei ergaben sich für „walt“ 18, für „holz“ zwei Treffer und einer für „boum“. Das mutet bei einer Textmenge von 1850 8-zeiligen Strophen, eingeschobenen „Sondertexten“ und 57 mehrstrophigen Minneliedern eher wenig an. Nicht vergessen sollten wir dabei allerdings die konsistente *subvokale* Erzählpräsenz von „Wald“: Für das geistig-imaginative Auge des historischen Publikums des 13. Jahrhunderts war eine kontinuierliche Waldkulisse wohl noch präsenter, weil selbstverständlicher als etwa für ein heutiges, waldderner gewordenes Publikum. Umso höheres Gewicht haben im „Frauendienst“ alle *expliziten* Wald-Nennungen, denn durch die damit verbundenen Hervorhebungen war man eingeladen, zusätzliche Bezüge herzustellen. Dies mochte geschehen, indem man etwa noch stärker auf die jeweilige handlungslogische Relevanz des Waldes achtete und dabei ggf. das emotionale sowie symbolhafte Potenzial der Wald-Motivik zum Tragen brachte. Hierfür griff das kunstsinnige Publikum auf den breiten Bereich der narrativen Topik zurück, wie sie über Jahrhunderte kunstvoll herausgebildet worden war und damit längst zu einem allseits vertrauten Gesamtrepertoire an Motiven zählte, gestützt sicher auch auf einschlägige Darstellungen und kongeniale Sinnbotschaften durch die bildenden Künste.⁷ Vor diesem Hintergrund also erfolge nun unsere Besprechung aller relevanten Stellen, und zwar gemäß jenen drei Grundkategorien von Wald-Mensch-Beziehungen, die sich im Laufe meiner Befundung im „Frauendienst“ poetologisch herauskristallisiert haben und als Zwischenüberschriften firmieren werden. Innerhalb dieser Kategorien (und Subkategorien) sind die Belege erzählchronologisch gereiht.

6 Folgende Quellen sind hier zu nennen, allen voran die altbewährte, als Retrodigitalisat auch online (in Google Books) verfügbare Textausgabe, aus der die „Frauendienst“-Primärzitate in meinem Aufsatz stammen: Reinhold Bechstein (Hrsg.): Ulrichs von Liechtenstein „Frauendienst“. 2 Bände. Leipzig 1888. (= Deutsche Dichtungen des Mittelalters.); Klaus M. Schmidt: Begriffsglossare und Indices zu Ulrich von Liechtenstein. München 1980. (= Indices zur deutschen Literatur. 14/15.); Matthias Lexer: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. 3 Bde. Leipzig 1872/78. In aktualisierter Datenbankform online im „Wörterbuchnetz“ unter woerterbuchnetz.de. Zuletzt genannt sei ein durchsuchbares Textrepositorium, in dem u. a. der „Frauendienst“ Ulrichs von Liechtenstein mit aufgenommen ist: Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank (MHDBDB). Salzburg. URL: mhdadb.sbg.ac.at.

7 Nur der Vollständigkeit halber sei vermerkt, dass die „Frauendienst“-Überlieferung keine Illustrationen enthält. Vgl. zu den Handschriften die Einträge in folgender Online-Quelle: Handschriftencensus. Eine Bestandsaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters. URL: <https://handschriftencensus.de>. Mein Beitrag kann daher mit keinen Waldabbildungen dienen, sondern nur mit Worten ‚malen‘. Für bildhafte Darstellungen des Waldes in der hochmittelalterlichen Kunst verweise ich auf den Band von Margit Stadlober: Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils. Wien, Köln u. Weimar 2006. Als Online-Quelle bietet sich ferner an: Imareal. Institut für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. URL: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/>.

Der Wald als jahreszeitlicher Gefühlsverstärker

Rund ein Drittel aller Wald-Belege entfällt auf diese gewissermaßen basale, weil vordergründig deskriptive Kategorie. Im „Frauendienst“ sind – Zufall oder nicht – alle vier Jahreszeiten vertreten. Sie lassen sich jedoch im Grunde unter zwei große Naturszenarien subsumieren: unter die frühlingshaft-sommerliche *warme*, lebensfrohe Jahreszeit und unter die herbstlich-winterlich *kalte*, menschenfeindliche.

Zwei Belege fokussieren auf den *frühlingshaften* Wald. Der zuerst zu nennende steht im Zusammenhang mit der Terminisierung des legendären Friesacher Turniers in Kärnten für Anfang Mai (1224):

*Dar nâch nu hoeret, wiez geschach:
ein tac wart sâ hin ze Frisach
gemachet nâch der fürsten clage,
reht an sand Philippen tage,
sô der maye alrêrst in gât
und daz der walt geloubet stât
und ouch diu heide hât an geleit
ir wunneclîchez sumerclait. (180)⁸*

Dieses groß inszenierte Turnier sollte laut „Frauendienst“-Erzählung einer Streitschlichtung („clage“, 180,3) zwischen dem Markgrafen Heinrich IV. von Andechs und dem Kärntner Herzog Bernhard dienen. Ein solches Ereignis ist zwar außerhalb des „Frauendienstes“ historisch nicht nachgewiesen, firmiert in der Geschichtsschreibung jedoch fix mit dem aus dem „Frauendienst“-Verlauf erschlossenen Datum 1. Mai 1224; nach heutiger Zeitrechnung wäre das der 8. Mai.⁹ Entsprechend den regionalen, südlich begünstigten Klimabedingungen in Verbindung mit einem generell noch vorherrschenden Klimaoptimum, also einer Warmklimaphase

8 Die Zahlen für die Textzitate aus den epischen Passagen des „Frauendienstes“ beziehen sich auf die Strophenummer. Sollten nicht alle Verse der stets 8-zeiligen Strophen zitiert sein, weisen die hinzugefügten Zahlen auf die entsprechenden Verszeilen hin. Bei Zitaten aus *Liedtexten*, die in der zugrundeliegenden Edition von Bechstein (wie Anm. 6) von der Strophendurchzählung ausgenommen sind, folgt die Zitierung in der Reihenfolge Liednummer, Liedstrophe und (den für jede Strophe neu durchnummerierten) Verszeilen.

9 Die Jahreszahl 1224 ist der ersten „Frauendienst“-Ausgabe durch Karl Lachmann entnommen, der das Werk des Liechtensteiners konsequent als ein Itinerar bzw. Tagebuch verstand und daher sämtliche relevanten Ereignisse im „Frauendienst“ gemäß dem erzählten Handlungsablauf mit möglichst präzise und plausibel rekonstruierten Datumsangaben versah: Karl Lachmann (Hrsg.): Ulrich von Liechtenstein. Mit Anmerkungen von Theodor von Karajan. Berlin 1841. Zum Datum „8. Mai“ für Ulrichs oben zitierte, im Zusammenhang mit dem Philippustag (vgl. 180,4) den 1. Mai bezeichnende Zeitangabe „sô der maye alrêrst in gât“ (180,5) findet sich bei Bechstein folgender kalendarischer Hinweis: „[...] in Süddeutschland ist am 1. Mai nur selten einmal der Wald schon völlig belaubt. Da darf nicht außer Acht gelassen werden, daß der 1. Mai damals nach der Jahreszeit später, nach neuem Stil auf den 8. fiel.“ (wie Anm. 6, S. 71).

in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, wirkt die poetische Erwartung eines bereits voll belaubten Waldes Anfang Mai historisch stimmig. Dass diese Naturszenerie im „Frauendienst“ überhaupt erwähnt wird, korreliert sicher nicht zufällig mit der Vorfreude des Ich-Erzählers Ulrich von Liechtenstein auf das Ereignis: „Dô ich des tages wart gewar, ich wart sîn frô von herzen gar“ (181,1–2). Bestätigt wird Ulrichs positive Erwartungshaltung durch das versöhnliche Ende des spektakulär friedensstiftenden Turniers.¹⁰ Etwas zugespitzt könnte man sagen: Diese frühlingshafte Wald-Schilderung erfüllt (jenseits ihrer Markierung einer besonders turniertauglichen Jahreszeit) die emblematische Funktion der Einstimmung auf eine ersprießliche Konfliktlösung.

Die zweite Frühlingswald-Szene findet sich im Minnelied IX, aus dem die Anfangsverse (inkl. Beginn der Liedstrophe 2) zitiert seien:

*Nu schouwet, wie des meien zît
gezieret hât den grüenen walt,
und schouwet, wie diu heide breit
mit wunneclîchen bluomen stât.
Die vogel singent widerstrît:
ir freude ist worden manicvalt.
vil gar verschwunden ist ir leit:
der meie sie getroestet hat. (Lied IX, Str. 1)*

*Der meie troestet al daz lebet
wan mich vil minnesiechen man. (2, 1–2)*

Die bildkräftige Topik einer solchen Waldschilderung kennen wir bereits, wobei sie diesmal zum einen mit einem kollektiven Appell ans Publikum emphatisch *verstärkt* und zum andern durch den minnesangtypischen Verzichtsgestus *kontrastiert* wird: Die neu erwachte Natur prallt scharf auf die Entbehrungsklage des lyrischen Ichs. Außerdem komplettieren diesmal Blumen und Vogelgezwitscher die imaginierte Idylle. Kontextualisiert wird dieses ambivalente Stimmungsbild von einer davor geschilderten bußfertigen Romreise Ulrichs, von der er soeben in der Nachosterzeit in die heimatliche Steiermark zurückkehrt.¹¹ Gut möglich, dass die frohlockende Wald-

¹⁰ Vgl. dazu die kunstgeschichtlich bestätigenden, auf Götz Pochat Bezug nehmenden Ausführungen zur „sympathetischen Landschaft“ des Mittelalters bei Margit Stadlober (wie Anm. 7), S. 51–57.

¹¹ Laut Lachmann (wie Anm. 9) befinden wir uns bei diesem Textabschnitt im Jahr 1226, in dem das Osterfest auf den 19. April gefallen war: Denken wir diese – im fiktionalen Kontext freilich nie verabsolutierbare – Zeitlogik weiter, indem wir nach dem raschen Aufbruch in Rom einen ca. ein- bis zweiwöchigen Ritt Richtung steirisches Herzogtum ansetzen, harmonisiert dieser Ablauf mit der im Text geäußerten Erwartung, bei der Ankunft einen bis dahin bereits ergrünten Wald vorzufinden.

vorstellung von dieser Vorfreude auf die heimatliche Natur motiviert wurde, um demgegenüber den seelischen „Winter“ des Sängers umso dramatischer nachempfindbar zu machen.

Der *sommerliche* Wald steht im „Frauendienst“ in engem inhaltlichen Zusammenhang mit der zweiten, glücklicheren Minnedienstfahrt Ulrichs. Mittels usueller Topik prolongiert und variiert der Dichter das uns schon bekannte idyllische Frühlings-Setting:

*Diu liet sanc ich ze der sumerzît,
sô vogel singent widerstrît,
und daz der safrîche walt
von grüener varwe ist wol gestalt,
und daz diu heide hât an geleit
von liehter varbe ir sumerkleit
von schoenen bluomen sundervar,
und daz die naz sint towes gar. (1354)*

Wenig später liest man (bzw. hörte man einst beim originären musikalischen Textvortrag):

*Swie kleine mich diu minne twanc,
ze dienest ich den frowen sanc
einen reien minneclîch,
mit süezen worten doenerîch.
den sanc ich gegen der sumerzît,
sô perg und tal gezieret lît,
und daz der walt hât grüene dach.
nu sült ir hoeren, wie der [= der „reie“] sprach: (1380)*

Diese Passage leitet unmittelbar zu einem Reigen – also einem Tanzlied – über. Des- sen erste Strophe (von insgesamt fünf) erwähnt in einem schon bekannten Topos-Arrangement u. a. den Wald; nebenbei gesagt, verweist die binnenreimreiche Metrik dieses Liedes auf eine der allerschwungvollsten Tanzmelodien des Mittelalters, und das farbenfrohe Sprachspiel bietet Wortmalerei vom Feinsten:¹²

*Sumervar
ist nu gar
heide, velt, anger walt;
hie und dâ,
wîz, rôt, blâ,*

12 Dafür sei nochmals auf die oben genannte CD-Einspielung von Eberhard Kummer (wie Anm. 5) verwiesen, denn auf ihr ist auch das Tanzlied „Sumervar ist nu gar“ (als Nr. 3 der Einspielung) zu hören.

*gel, brûn, grûen, wol gestalt.
 Wunneclîch,
 vreuden rîch
 ist gar, swaz diu erde treit.
 saelic man,
 swer sô kan
 dienen, daz sîn arebeit
 im liebe leit. (Lied XXIX, Str. 1)*

Der Wald fungiert also auch im Kontext des Sommers, der hier explizit genannt ist, als affektiv verstärkender Natur-Indikator.¹³ Seine sehr geübte – man könnte auch sagen: konventionelle – Aufzählung als Teil eines Naturensembles verdankt sich der Selbstschulung des Liechtensteiners an professionellen Vorbildern: Ulrich – der adelige und daher frei schaffende Sprachkünstler aus dem steirischen Herzogtum – ließ sich in erster Linie von der ‚Wiener Szene‘ inspirieren, allen voran von seinem großen Idol Walther von der Vogelweide (ca. 1170–1230).¹⁴

Vom lyrischen zurück zum epischen Motivduktus führen uns die restlichen jahreszeitlich gebundenen Wald-Nennungen. Der einzige *Herbst*-Beleg – der im Textverlauf kurz vor den oben genannten Sommerbelegen in Erscheinung tritt – spiegelt ganz direkt die innere krisenhafte „Herbststimmung“ des Ich-Erzählers nach seinem soeben gescheiterten ersten Minnedienst wider. Dazu passen die Betonung des Übergangs von einem sommerlich frischen hin zu einem welk gewordenen, im Grunde bereits frühwinterlichen Wald. Verblasste Blumen nach ersten Reifnächten untermalen den Eindruck allgemeiner Tristesse; das solcherart eingeleitete „klageliet“ zerstreut jegliche Hoffnung auf eine rasche Wende zum Besseren:

*Do uns dô aber mit rîffen kalt
 der herbst verdarbt den grûenen walt,
 und daz diu heide verlôs ir kleit,
 daz ir der meie het an geleit
 von maniger bluomen wol getân,
 und daz der sumer was zergân
 und alsô flühteclîch von uns schiet:
 dô sang ich disiu klageliet: (1362)*

13 Vgl. die Zitierung dieses Liedes bei Stadlober (wie Anm. 7) als Einstimmungstext zum Kapitel „Aufbruch in der Landschaftssicht“, S. 59.

14 Von dieser Beeinflussung durch Walther zeugen mehrere, zum Teil zitathafte Anklänge bei Ulrich. Wer diese nachvollziehen möchte, durchsuche am besten die zahlreichen Hinweise in der Einleitung und im textkritischen Kommentarteil der (retrodigitalisierten) „Frauendienst“-Ausgabe von Bechstein (wie Anm. 6).

Narrativ ambivalenter zeigen sich die beiden *Winterwald*-Szenerien. Emotional konvergent ist die erste, divergent die zweite Szene: Bei der ersten – der Ich-Erzähler hat einen neuerlichen Rückschlag bei seinem Liebeswerben zu verkraften – mag man unwillkürlich an eine kleine ‚Minne-Eiszeit‘ denken. Der ins Land gezogene Winter lässt alle(s) verstummen und erstarren, sowohl die Natur als auch den klagenden Sänger:

*Nu was ouch komen der winder kalt,
verdorben was der grüene walt,
geswigen wâren vogelîn.
dô reit ich zuo der niftel mîn
und cleit ir mîne seneden leit. (372, 1–5)*

In einem gänzlich anderen Kontext steht der winterliche Wald im zweiten, wie bereits gehört, generell optimistischeren Teil des „Frauendienstes“. Gerade ist ein sinnenfrohes, recht freizügig imaginiertes Tagelied (Lied Nr. XL) verklungen, das der Sänger während des Winters zum Besten gegeben hat. Augenzwinkernd fügt er hinzu, die Strophen dieses Liedes seien nur wegen der zugrundeliegenden Melodie (also sicher nicht wegen des ‚heißen‘ Inhalts?) von vielen eifrig nachgesungen worden:

*Diu tageliet maniger gern sanc:
ze mâzen kurz, ze mâzen lanc
was diu wîse, daz ist alsô,
ze rehte nider unde hô.
die sang ich bî des winders zît,
sô val walt und owe lît,
und diu kleinen vogellîn
ir singen müezen lâzen sîn. (1633)*

*Der winder kurtzlich dâ verswant:
ein sumer kom uns alzehant,
als er uns ie ze komen pflac:
der brâht vil manigen schoenen tac. (1634, 1–4)*

Einerseits zusammengefügt, andererseits hervorgehoben aus dem wortmalerischen Repertoire literarischer Landschaftsschilderungen des Hochmittelalters, erkennen wir im Wald-Motiv somit ein weiteres Mal ein emotional interaktives, keineswegs nur dekorhaftes Erzählelement.

Der Wald als Versteck

Eine zusätzliche Funktion wächst dem Wald im „Frauendienst“-Roman dort zu, wo sich der Ich-Erzähler darin zu verbergen versucht. Das ist in zwei Szenen auf Ulrichs Venusfahrt der Fall. In der ersten Episode dient ein Wald („holz“) irgendwo jenseits der Thaya schlicht als Umkleideraum:

*Über die Thye zogt ich zehant
mit freuden in der Bêheim lant.
dâ stuont ein owe wunneclîch:
dar in reit ich vil muotes rîch
und hiez dâ offenbaere sagen,
swer dâ wolde brîs durch wîp bejagen,
daz der vil palde wâpent sich.
dô wâpent ouch ich balde mich. (953)*

*Diu mînen wîzzen wâpenkleit
het ich dâ schiere an mich geleit
und stapfte gezimirt für daz holz,
da mich bestuont ein ritter stolz:
von Schoenenkirchen Otte er hiez. (954, 1–5)*

Nachdem Ulrich von Liechtenstein mit Otto von Schönkirchen und vielen weiteren Rittern zahlreiche Tjoste ausgetragen und dafür seinen Kontrahenten wie immer je einen Goldring geschenkt hat, zieht er sich unbesiegt sowie unerkannt in den Wald zurück. In dessen Schutz entledigt er sich rasch seiner Venuskleidung, verabschiedet sich von seinem Gefolge und galoppiert inkognito (s. „verholne“, 981,1) Richtung Wien:

*ich gab dâ niunzehen vingerlîn
hin. dar nâch zogt der lîp mîn
in daz holz: dâ entwâpent ich
dêswâr vil snellîchen mich.
von mînem gesinde ich urloup nam
vil minneclîch, als mir daz zam. (967, 3–8)*

Verholne reit ich sâ von dan. (968, 1)

Eine ähnliche, aber in der Ausgestaltung weitaus elaboriertere, einzigartige Rolle spielt der Wald in der Aussätzigenepisode des „Frauendienstes“: Um endlich seiner Minnedame bei einem Stelldichein begegnen zu dürfen, muss Ulrich tage- und nächtelang bei eisigen Temperaturen, Wind und Wetter im Freien in der Nähe der

Burg seiner Angebeteten auf den richtigen Moment warten, und zwar unerkant in der Verkleidung als Aussätziger. Damit er bei Tag anonym bleibt, zieht er sich nach einer gemeinsamen, für alle Bettler vor den Burgmauern stattfindende Armenauspeisung in den nahegelegenen Wald zurück:

*dô ich gaz, sâ an der stet
gie ich von danne in einen walt:
dâ sungen vogel manicvalt. (1175, 6–8)*

*An eine sunne mîn lîp dô saz:
des vrostes mîn ich gar vergaz. (1176, 1–2)*

Bis zu dieser Textpassage könnte man meinen, es liege wieder eine typische „Wald-Idylle“ in Form eines weiteren ‚Locus amoenus‘ vor und dessen narrativer Aufruf werde daher in weiterer Folge bloß zum erwartbar *kurzen* affektiven Abgleich mit dem Minneleid führen. Doch hier überrascht der Fortgang der Erzählung: Der Autor Ulrich von Liechtenstein nützt nämlich den in der Luft liegenden topischen Gegensatz zwischen der scheinbar sorgenfreien Waldgeborgenheit seines Alter Ego und dessen doch schmerzhaft drängendem Liebesbegehren bloß als *Ausgangssujet*, um durch das Hinzufügen realitätsnaher Elemente diesen Anflug von Idylle schonungslos zu ironisieren, ja ganz gezielt zu destruieren bzw. (narratologisch gesprochen) zu dekonstruieren:

*dâ sach ich den gesellen mîn
mit klouben vil unmüezic sîn.
er kloubte dort, er kloubte hie:
der tac im gar dâ mit zergie.
mit solher kunst ein wälhisch man
niht bezzers möhte dô hân getân. (1176, 3–8)*

[...]

*Sus saz ich in dem walde alhie,
biz daz der âbent aber an gie.
dô stuont ich ûf und gie von dan
in hôhem muote reht als ein man,
des hertze hât hôhe minne ger
und des waent, daz man in wer. (1179,1–6)*

Kurz zusammengefasst, prallen in dieser Szene Ulrichs Rastlosigkeit und Fadesse auf humorvoll selbstironische Weise am tatsächlich sorgenfreien Herumgeklaube

seines Begleiters¹⁵ ab. Anders als sein starr leidender Herr weiß sich der Diener die drohende Langeweile und Unterkühlung bis zum Abend durch das emsige Auflesen von spätherbstlichen Beeren, Kräutern, Pilzen, Holzstücken oder sonstigen Waldschätzen zu vertreiben. Dass er dafür von Ulrich mit einem banalen Neckspruch über die selbstgenügsame ‚Leichtkläubigkeit‘ der Italiener bedacht wird, setzt der Konterkarierung des poetischen Wald-Konzepts die Krone auf. Somit wird bei dieser ungewöhnlichen Waldszene zweierlei deutlich: Rein äußerlich dient der Wald dem physischen *Verbergen* des Helden, aber durch die parodierende Brechung des Waldtopos *enthüllt* uns die Waldszene die fast manische Getriebenheit des glücklosen Minnehelden, sein Gefangensein im eigenen emotionalen Spiegelkabinett.

Der unmittelbar anschließende Fortgang der Aussätzigen-Episode, in der noch einmal dieses Waldversteck eine Rolle spielt, stützt die Annahme einer solcherart mit intendierten *Heldenkritik*: In Strophe 1186 zieht sich Ulrich nach tagelangem Ausharren ein letztes Mal in den Wald zurück („huob mich aber in den walt“, 1186, 3) und tritt daraus erst im Schutz der Dunkelheit wieder hervor:

*Ûz dem walde ich dâ niht quam,
biz daz der tac gar ende nam
und in vertreip diu vinster naht
mit ir vil vinsterlîchen maht. (1187, 1–4)*

Doch anstatt nun ohne weitere Umstände seiner Ferngeliebten erstmals begegnen zu können, wird der im Burggraben stumm kauernde ‚Minnemärtyrer‘ Ulrich zuerst von der Notdurft eines Aufsehers durchnässt und muss dann – nach seiner abenteuerlichen Turmerklimmung mittels Leintüchern – die Begrüßungsszene mit seiner Minnedame wiederholen, was missglückt und im doppelten Wortsinn zu seinem ‚tiefen Fall‘ führt.

Waldreiche Namensspiele

Zum Ausklang meines literaturkritischen Waldspaziergangs durch den „Frauendienst“-Roman möchte ich noch auf drei Stellen aufmerksam machen, bei denen zwei weitere Funktionen des Waldes erkennbar werden, nämlich zum einen seine *materielle* Funktion als Holz bzw. Waffenlieferant für ritterliche Turnierlanzen sowie zum andern, aus Ersterem metonymisch abgeleitet, die *onomastische* Generierung des hyperbolisch geflügelten Übernamens „Swendenwalt“ für unablässig

15 Dass sich dieser Diener fast wie ein Schatten stets in der Nähe oder an der Seite Ulrichs befindet, signalisiert in der Aussätzigenepisode u. a. der Hinweis auf ihn in Strophe 1188, wo wie selbstverständlich *beide* im Graben ausharren: „Als tet ouch der geselle mîn / wir muosten dâ vil stille sîn.“

speerzersplitternde und dadurch den Wald ‚verschwendende‘ bzw. lichtende Ritter.¹⁶

Der erste Beleg tritt bei Ulrichs Venusfahrt auf, als ihm – bzw. ‚ihr‘ (Frau Venus) – auf einem Turnierfeld vor Scheifling der schellenbehangene, verwegene und kampfbereite Turnierheld Ilsunc von Scheifling gegenübertritt:

*„Sîn lîp was in die tyost gestalt:
er moht wol heizen Swendenwalt. (656,1–2)*

[...]

*Mîn sper ûf sîner ahsel brast,
als der ein durren grôzen ast
ab einem poume zerret nider.
ich gehôrt dâ vor noch niender sider
von tyoste nie sô grôzen krach,
als von der tyost aldâ geschach. (657,1–6)*

In diesem Erzählkontext liegt eine sehr respektvolle, wenn auch zugleich humorvoll wirkende Verwendung des sprechenden, eventuell vom Liechtensteiner kreierten Übernamens „Swendenwalt“ vor. Er charakterisiert damit einen für den ritterlichen Turnierkampf förmlich *geborenen* bzw. bestens trainierten Ritter („Sîn lîp was in die tyost gestalt“, 657, 1), an dessen Rüstung sogar Ulrichs Lanze mit lautem Krachen zerbrechen musste, sodass – mag man gedanklich ergänzen – hölzerner Nachschub aus dem Wald notwendig wurde.

Nicht zu übersehen sei hier die einzige ausdrückliche Erwähnung eines *Baumes* im „Frauendienst“, welche im Zusammenhang mit dem Eigennamen „Swendenwalt“ ebenfalls zur Wald-Topik gehört. Sie fügt den dominant *visuellen* Bezugnahmen auf den Wald eine *akustische* Dimension hinzu: Die von Ulrich abprallende und dabei zerberstende Lanze seines Gegners habe sich angehört wie das gewaltsam herbeigeführte, laut krachende Herunterbrechen eines dicken trockenen Baumastes.

16 Zum materiellen Aspekt von Holzlanzen entdeckt man – neben fast allem zu Kunst, Kultur und Alltagsleben des Hochmittelalters (aus historistisch verbrämter Sicht) – einiges bei Alwin Schultz: Das Leben zur Zeit der Minnesinger. 2 Bde. 2., verbesserte u. vermehrte Aufl. Leipzig 1889. Zur Kampftechnik finden sich in Bd. II Hinweise auf S. 4 u. 18. Detaillierteres erfährt man auf S. 21: „Die Lanze [...] besteht aus zwei Theilen: dem Schaft [...] und dem Speereisen [...]. Der Schaft ist aus Holz und zwar nimmt man mit Vorliebe das zähe Holz der Esche. Aber auch tannene Speerstangen werden erwähnt und solche aus dem Holze des Eiben und des Apfelbaumes.“ „Das Aufeinanderprallen der Kämpfer heisst poynder oder puneiz [...]. Traf der Speer den Gegner richtig, so wurde derselbe entweder aus dem Sattel gehoben, oder die Lanze zersplitterte an dem richtig parirenden Schilde, so dass die Stücke (trunzâne) umherflogen.“ (S. 127) Dazu passen auch die Hinweise von Schultz auf „Lanzensplitter“, die beim ritterlichen Turnierkampf „bis in den Palas flogen“ (Bd. I, S. 53).

Mittels des Respekt einflößenden Übernamens „Swendenwalt“ und der ebenfalls Furcht erregenden Geräuschoziation wird Ulrichs Turniergegner zu einer kämpferischen *Naturgewalt* hochstilisiert. Somit haben wir in dieser Romanpassage stark *martialisierte* Waldbezüge vor uns. Ulrichs Kampfesmut mochte dadurch in den Augen bzw. Ohren seines Publikums umso beeindruckender wirken.

Im Zuge seiner Artusfahrt trifft Ulrich noch auf steirischem Boden auf den von weit her angereisten vorbildlichen Ritter und Turnierkämpfer Kadolt Weise (1500, 2), der ihn zu einer Turnierfahrt nach Krumau in „Bêheim lant“ (1501, 6) einlädt. Über diesen edlen Ritter, der zur Abfassungszeit des „Frauendienstes“ als schon verstorben genannt wird, weiß Ulrich schwärmerisch zu berichten:

*Er het vil maniger hande tugent:
des wart er wert in sîner jugent
und wart mit hôhen êren alt.
er moht wol heizen Swendenwalt:
ez wart von sîner zeswen hant
des waldes harte vil verswant.
er was guot ritter sus unde sô:
des stuont sîn lop von schulden hô. (1498)*

Wenig überraschend nimmt Ulrich die Einladung gerne an. Am Zielort als König Artus angekommen, steht der Liechtensteiner beim Turnier Kämpfern mit ähnlich klingenden, poetischen ‚Künstlernamen‘ gegenüber. Aus dieser Reihe an Helden, deren Speere nun laut krachend zersplittern, hebt Ulrich Herrn Segramurs von Arnstein als einen allseits besonders gefürchteten Gegner hervor; er wird zwar nicht direkt mit dem Attribut „Swendenwalt“ bedacht, würde es sich aber offenbar durchaus verdienen, denn auch er „swante waldes vil“ (1549, 8):

*Her Segramurs von Arnstein
verstach dâ sper vil gar unklein:
si wâren volleclîchen groz;
des er an maniger tyost genôz,
wan man dâ von im gern reit:
vil willeclîchen man in meit.
für wâr ich iu daz sagen wil,
daz er doch swante waldes vil. (1549)*

Das Besondere an all diesen „Swendenwalt“-Namensspielen scheint übrigens noch zu sein, dass wir sie nur aus Ulrichs „Frauendienst“ kennen. Davor war laut Fachwörterbüchern, Textdatenbanken und Lexika nur der semantisch zwar gleich

motivierte, aber eben nicht gleichlautende Name „Waldswende“ in Erscheinung getreten, nämlich im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach und in der „Krone“ Heinrichs von dem Türlin.¹⁷

Die Summe aller Wald-Belege im „Frauendienst“ mit einer Ergänzung aus Ulrichs „Frauenbuch“

Ulrich von Liechtenstein hat das Thema „Wald“ im „Frauendienst“-Roman im Wesentlichen genau so umgesetzt wie alle anderen Themen: mit einer für ihn typischen, untrennbaren Mischung aus nachahmender Konventionalität und eigenkreativer Abwandlung. Schon die *jahreszeitlichen* Analogien zwischen Mensch und Natur erfahren mittels der Überformung durch sein Erzähler-Ich eine ganz individuelle Note. Dies zeigt sich noch stärker beim Thema *Waldversteck*, das mit Blick auf den rastlosen Helden mehr enthüllt denn verbirgt und damit auf ganz neue Art Teil einer kunstvollen Emotionsreflexion wird. Die zu guter Letzt erwähnten *Namensspiele* liefern einen weiteren Beweis für Ulrichs erfolgreiches Streben nach Generierung einer eigenständigen, stets zwischen Ernst und Humor schwebenden, dabei nie beliebigen Sprachkunst.

Am Ende sei noch ein Seitenblick auf Ulrichs „Frauenbuch“ gestattet, das er 1257 abschloss und in dem er an der einzigen Stelle (der insgesamt 2134 Reimpaarverse) einen Waldbezug herstellt, der uns ganz besonders tief blicken lässt: Im Rahmen des handlungstragenden Streitgesprächs zwischen einer selbstbewussten höfischen Dame und einem gleich gesinnten Ritter schildert Erstere vorwurfsvoll u. a. den standestypischen, nur auf die Jagd im Wald fixierten Tagesablauf ihres Gesprächspartners. Anstatt in der Früh seine Gemahlin zu verwöhnen,

*nimt [er] an ein seil sînen hunt
und rennet in den walt von ir:
ze den hunden ist sîn gir.
dâ rennet durch den tac sîn lîp
und lât hie sîn vil reine wîp
ân aller slahte vreude leben.¹⁸ (418–423)*

17 Siehe die Einträge zum Lemma „waldswende“ bei Lexer online (wie Anm. 6): „waldzerstörer, bildl. der viele speere versticht“.

18 Dieser Textausschnitt ist folgender Edition entnommen: Ulrich von Liechtenstein: Das Frauenbuch. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hrsg., übersetzt u. kommentiert von Christopher Young. Stuttgart 2003. (= Reclam Universalbibliothek. 18290).

Den Burgherrn ziehe es also nur zu seinen Jagdhunden und mit ihnen in den Wald, während seine treu ergebene Gattin freudlos daheim zurückbleiben müsse. Ohne nun weiter, zumal vermutlich unnötig über die historischen Hintergründe derartiger Waldaktivitäten zu philosophieren, sei damit unsere Umschau zu Ulrichs von Liechtenstein literarischen Wald-Mensch-Beziehungen mit dem trostreichen Hinweis abgeschlossen, dass es dank Ulrichs poetischer Strahlkraft auch im „Frauenbuch“ letztlich ein Happy End gibt.

Alois Kernbauer

Wald und Forst – von der Waldkunde zur Forstwissenschaft

Nachhaltigkeit, Wirtschaftswachstum und Fortschrittswille als Triebkräfte für die Entstehung einer Wissenschafts- disziplin

Der Wald war seit dem Mittelalter¹, als die Bevölkerung überwiegend im Agrarbereich tätig war, wesentlicher Bestandteil des ökonomischen Lebens und Kreislaufes. Bis weit in das Hochmittelalter stand Wald angesichts der geringen Bevölkerungszahl im Übermaß zur Verfügung und lud zur Rodungstätigkeit ein. Für die Zeit um 1000 n. Chr. wird die Gesamtbevölkerung Europas westlich von Russland auf 40 Millionen geschätzt. In den nachfolgenden zwei Jahrhunderten stieg die Zahl auf 60, in der Zeit von 1200 bis 1300 auf 73 Millionen, sank infolge der großen Pestwelle um die Mitte des 14. Jahrhunderts auf 50 Millionen und begann erst wieder ab 1450 zu steigen.

Dies war die Zeit, in der sich einzelne Städte – die meisten zählten kaum mehr als 2000 Einwohner – zu größeren Zentren entwickelten. Die Städte waren ab dem 14. Jahrhundert darauf bedacht, die Menge des Holzverbrauchs in ihren eigenen Wäldern planend festzulegen und ein unachtsames Abholzen zu verhindern. Für Erfurt ist eine solche Regelung schon aus dem Jahr 1359 erhalten. Die Nutzung des „Stadtwaldes“ durch die einzelnen Bürger blieb bis weit in die Neuzeit hinein immer wieder Gegenstand von Diskussionen und Auseinandersetzungen.²

1 Hansjörg Küster, *Geschichte des Waldes. Von der Urzeit bis zur Gegenwart*, München 1998. Franz Firbas, *Spät- und nacheiszeitliche Waldgeschichte von Mitteleuropa nördlich der Alpen*, Bd. 1: Allgemeine Waldgeschichte, Bd. 2: Waldgeschichte der einzelnen Landschaften, Jena 1949–1952.

2 Alois Kernbauer, *Stadtrecht – Stadtherrschaft – Staat am Beispiel der Rechtsquellen Hartbergs. Die Integration der Stadt in den absolutistischen Staat (Fontes rerum Austriacarum. Fontes iuris 25)* Wien-Köln-Weimar 2017.

Als die Bevölkerung ab 1450 erneut zu wachsen begann, ging man zur aktiven Bewirtschaftung des Waldes über. Eine der bedeutendsten Wirtschaftsmetropolen Zentraleuropas, die freie Reichsstadt Nürnberg, beschritt einen ganz neuen Weg zur Sicherstellung des Holzbedarfs: Man pflanzte neue Wälder. Der Nürnberger Ratsherr Peter Stromeir ließ Nadelbäume aussäen.

Die planmäßige Bewirtschaftung des Waldes hielt Einzug in das europäische Wirtschafts- und Kulturleben, was Hand in Hand mit neuen Wirtschaftsformen ging. Der Bergbau hatte im Spätmittelalter immens an Bedeutung gewonnen. Die Schürfrechte waren ein königliches Regal. Der Abbau von Gold, Silber und Kupfer brachte zunehmend Geld in die Staatskassen der Habsburger, die spätestens ab 1477 notorisch unter Geldmangel litten, als sie mit dem Erwerb Burgunds Teil der europäischen Großmachtspolitik geworden waren. Kriege waren infolge der Umstellung des Militärwesens von den Ritterheeren auf Söldnerheere kostspielig geworden. Kaiser Maximilian forderte die Intensivierung des Erzabbaus und schlug die Umstellung auf Schichtbetrieb vor. Die Gewerken ließen ihn wissen, dass eine abrupte Ausweitung der Produktion einen erhöhten Bedarf an Holzkohle erforderte, was wiederum die Abholzung der Wälder in Bergwerksnähe notwendig machen würde. Es könne in niemandes Interesse sein, wenn das ökologische Gleichgewicht auf diese Weise zerstört werde, sodass der Kaiser von seinen Forderungen Abstand nahm. Große Mengen an Holz wurden von den Köhlern zu der für das Schmelzen der Erze so notwendigen Holzkohle verarbeitet, im Wohn-, Haus- und Städtebau benötigt und zur Befeuerung der Salinen und der Glashütten gebraucht.

Spätestens ab der Wende zur Neuzeit und den damit beginnenden intensiveren Wirtschaftsformen bei gleichzeitig kontinuierlich steigenden Bevölkerungszahlen wurde der planmäßige Umgang mit der Ressource Wald ganz allgemein üblich und notwendig, was sich in neuen, überaus detaillierten Regelungen³ niederschlug, die neben die herkömmlichen, zumeist gewohnheitsrechtlichen Normen bezüglich der Jagd und der Nutzung der Wälder traten. Dieses Gewohnheitsrecht wurde im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit schriftlich fixiert.⁴ Die Bauern bezogen aus den Wäldern nicht bloß das notwendige Bau- und Brennholz, sie holten Futter und Streu für die Tiere und ließen das Vieh im Sommer in den Wäldern weiden. Noch in den Katastern, den vom Staat angelegten „Grundbüchern“ des 18. und 19. Jahrhunderts, finden sich die Eintragungen von „Hutweiden“. Darüber hinaus wusste man den Wald vielfältig zu nutzen, säte Buchweizen und schälerte junge Bäume von Arten,

3 Ilpo Tapani Piirainen, Zwei Waldordnungen der Herrschaft Taufers aus dem 16. Jahrhundert. Ein Beitrag zum Frühneuhochdeutschen in Tirol, in: Neuphilologische Mitteilungen 90 (1989), S. 41–66.

4 Ferdinand Bischoff/Anton E. Schönbach (Hg.), Steirische und Kärnthische Taidinge (= Österreichische Weistümer 6), Wien 1881.

die sich über Stockausschläge regenerieren können. Der Holztransport von den Wäldern zu den Verbraucher- und Verarbeitungszentren lag in den Händen eines eigenen Berufsstandes, der Flößer. Der Wald spielte auch für die Gewinnung von Honig, dem seit Urzeiten wichtigsten Süßungsmittel, eine überaus große Rolle. Die Zeidler, wie die Imker im Mittelalter genannt wurden, schädigten bei der Honiggewinnung nicht selten große Kiefern. Erst ab dem 18. Jahrhundert standen Rohr- und ab der Wende zum 19. Jahrhundert Rübenzucker als weitere Süßstoffe zur Verfügung und änderten Ess- und Ernährungsgewohnheiten.

Die Epoche der Aufklärung, die von zwei Leitgedanken geprägt war, nämlich von „Vernunft“ und von „Natur“, und die in dieser Zeit erfolgten Reformen des Staatswesens mit der Zielsetzung der Umgestaltung des spätfeudalistischen Systems zum modernen Beamtenstaat brachten gravierende Änderungen für die Waldbewirtschaftung und die Wahrnehmung des Waldes durch den Menschen mit sich. Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begann die Bevölkerung erneut, kontinuierlich zu wachsen, Ballungszentren mit mehreren hunderttausend Menschen entstanden und mit ihnen die Notwendigkeit von Naherholungsgebieten für die Stadtbewohner⁵, die auf ihren Wanderungen die Natur auf eine neue Weise wahrnahmen. Diese Entwicklung brachte im Zeitalter der Romantik zusammen mit weiteren, geistesgeschichtlich bemerkenswerten Aspekten im deutschsprachigen Raum den „Mythos Wald“ hervor. Einzelnen Bäumen, etwa der Linde oder der Eiche, wurden besondere Bedeutungen zugemessen. Auf diese ideen- und geistesgeschichtlichen Entwicklungen mit ihren immens bedeutsamen Auswirkungen auf alle Bereiche der künstlerischen Betätigung wird hier ebenso wenig eingegangen wie auf die Sicht des Waldes in den davorliegenden Epochen, angefangen von den Mythen und Sagen der Frühzeit und des Mittelalters bis hin zur frühen Neuzeit. Vielmehr soll auf Aspekte aufmerksam gemacht werden, die man gemeinhin angesichts der faszinierenden geistesgeschichtlichen Fragestellungen, die in ihren Auswirkungen auf die Politik besonders deutlich sichtbar wurden, etwas vernachlässigt, nämlich die Übernahme der Regelung der Waldnutzung durch den Staat und die zunehmend rationale und später wissenschaftliche Sicht auf den Wald. Im folgenden Überblick können nur die Grundlinien und einige der Pioniere dieser Entwicklung berücksichtigt werden.

* * *

Mit der am 5. April 1754 von Maria Theresia erlassenen, in den nachfolgenden Jahrzehnten immer wieder aufs Neue eingeschärften und nur in wenigen Punkten

5 Paul Fürnschuß, Die Professionalisierung des regionalen Reiseverkehrs in und um Wien in der Biedermeierzeit, Dipl.-Arbeit, Graz 2018.

unwesentlich ergänzten Wald- und Holzordnung⁶ brach eine neue Zeit an: Die Aufsicht über die Waldnutzung ging grundsätzlich von den Grundherrschaften und den sonstigen Obrigkeiten der ständischen Gesellschaft auf den Staat über, wenngleich die Exekution der staatlichen Vorgaben bei den herkömmlichen Institutionen der Feudalgesellschaft verblieb.

Die kaiserliche Verordnung fasste das Verhältnis zwischen individuellem Eigentumsrecht einerseits und öffentlichem Interesse und Gemeinwohl andererseits in dem klassischen Satz zusammen: „Jedem Eigenthümer bleibt der Genuß seines Waldes unbenommen: doch darf er nach Belieben nicht wirtschaften, sondern er muß sich nach dieser k. k. Wald- und Holzordnung genau verhalten.“⁷ Als Grundprinzip wurde nachhaltiges Wirtschaften vorgeschrieben, die Monate November bis Februar wurden als Zeiten des Holzfällens festgelegt und die Maßnahmen für den „Wiederwachs“⁸ eingeschärft. Fortan waren die bürgerlichen Gemeinden, Städte bzw. Bergbaustädte im Umgang mit ihren jeweils eigenen Wäldern den staatlichen Behörden unterstellt. Den örtlichen „Magistraten“ kam die Aufsicht über die Bewirtschaftung der Wälder durch „Individualbürger“ zu. Obrigkeitliche Beamte und Förster hatten fortan die erforderlichen Schlägerungsgenehmigungen zu erteilen. Der Holzexport war genehmigungspflichtig.

Besonders hoher Holzbedarf ergab sich aus dem Betrieb von „Eisen- und Blechhämmern, Glashütten, Färbereien, Podaschsiedereien ...“, doch soll immer jenes Werk vor anderen den Vorzug haben, das dem Publikum grössern Nutzen schafft, und keines darf den nahen Silber- und Goldbergwerken einen Eintrag machen“⁹. In der Umgebung von Flüssen, auf denen Flößerei zur Versorgung von Städten betrieben wurde, durften keine Fabriken oder Betriebe mit hohem Holzbedarf angelegt werden. Die Umwandlung von Wald in Ackerland war nur in Regionen mit geringem Holzbedarf gestattet. Es wurde ferner festgelegt, welches Holz zu welchem Zweck verwendet werden sollte. So sollten für das „Pech- und Wagenschmierebrennen“¹⁰ nur Stöcke und Wurzeln verheizt werden; die Fassbinder, Schindel- und Körbemacher erhielten die Hölzer von Aufsichtspersonen zugewiesen; diese „Waldjäger“ genannten Personen hatten vor Dienstantritt von einem „von der Landstelle hiezu autorisirten Forstbeamten geprüfet, für tauglich erkannt, und mit einem schriftlichen Zeugnisse“¹¹ ausgestattet zu werden. Davon abgesehen, war jeder „Unterthan“

6 Diese Ordnung ist auszugsweise – Paragraph 1-55 – abgedruckt in: Franz Sales Würnitzer, Versuch über die Waldkultur. Für gemeine Förster, Pilsen 1796, S. 182–200.

7 Würnitzer, Versuch, S. 182.

8 Würnitzer, Versuch, S. 183.

9 Würnitzer, Versuch, S. 188.

10 Würnitzer, Versuch, S. 190.

11 Würnitzer, Versuch, S. 191.

dazu verpflichtet, Weiden, Birken und Erlen zu pflegen und zu vermehren. Jeder Waldbesitzer war angehalten, sich um die jungen Pflanzen zu bemühen. In jedem Wald musste mindestens die Hälfte eingezäunt werden, um eine gedeihliche Entwicklung sicherzustellen und Schädigungen durch weidendes Vieh zu vermeiden. Generell war es verboten, Ziegen in Wäldern grasen zu lassen, weil sie den größten Schaden anrichteten. Das „Beschnatteln und Beschneiden der Bäume“, also die bäuerliche Tradition des Abschlagens von Reisig und Ästen zur Gewinnung von Streu und Dünger, wurde prinzipiell untersagt und nur bei jenen Bäumen erlaubt, die in absehbarer Zeit geschlägert werden sollten.¹² Nicht minder scharf waren die Vorkehrungen gegen Waldbrände: „Der aus Unvorsichtigkeit im Walde eine Feuersbrunst verursacht, ist nach Umständen, der aber aus Bosheit Feuer anlegt, wie ein anderer Mordbrenner zu bestrafen.“¹³ Aus all diesen Vorschriften spricht ein neues Bewusstsein bezüglich des Wertes von Holz und der Bedeutung des Waldes. In den nachfolgenden Jahrzehnten des rasanten Bevölkerungsanstiegs und des Wirtschaftswachstums wurde Holz zum knappen Gut. Die Quellen sprechen von „Holzmangel“¹⁴, der sich bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts verschärfte.¹⁵ „Zur Schonung des Holzes wird befohlen, daß in den Städten und Marktstellen, und soviel es sich thun läßt, auch in den Dörfern die Häuser nicht anders, als von Steinen gebaut werden sollen.“¹⁶ Das Aussehen der Siedlungen begann sich zu wandeln. Steine und Ziegel sollten künftig als Baumaterialien Verwendung finden, Häuser in den Dörfern nicht zu nahe nebeneinander errichtet werden, um im Brandfall das Übergreifen von Feuer zu verhindern und den Holzverbrauch als Baumaterial zu minimieren. Tatsächlich war es wiederholt vorgekommen, dass von einem brennenden Haus ausgehend ein ganzes Dorf in Asche gelegt worden war. Der Wald sollte in Ruhe gedeihen können. Nur die bestehenden Straßen und die notwendigen Wege und Steige waren erlaubt. Man war voller Sorge um einen gesunden Wald und gab detaillierte Beschreibungen des Schädlingsbefalls.

Kaiser Joseph II. fasste mit Hofdekret vom 20. April 1781 das Strafausmaß für „Waldfrevler“ neu.¹⁷ Im Jahre 1786 bestimmte er, dass das „Holzklauben“ durch arme Untertanen auf bestimmte Zeiten zu beschränken war und dass sich außerhalb dieser Zeiten kein Unbefugter im Wald aufhalten durfte.¹⁸ Diese mehrfach wiederholten und im Einzelnen modifizierten Regelungen spiegeln das staatliche

12 Würnitzer, Versuch, S. 194.

13 Würnitzer, Versuch, S. 197.

14 Würnitzer, Versuch, S. 209.

15 Theodor Wallaschek Edler von Walberg, Etwas über den allgemeinen Holzmangel, 1805.

16 Würnitzer, Versuch, S. 198.

17 Würnitzer, Versuch, S. 202–205.

18 Würnitzer, Versuch, S. 211.

Interesse am Gemeinwohl und das gestiegene öffentliche Bewusstsein um die Bedeutung des Waldes wider. Dies war die Zeit, in der die Grundlagen der nachhaltigen Waldnutzung und der modernen Forstwirtschaft gelegt wurden und in der man generell mit gezielter Aufforstung und der Anlage von „künstlichen“ Wäldern begann.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde das über Generationen weitergegebene Erfahrungswissen zu einer umfassenden Kenntnis der einzelnen Baumarten und ihrer jeweiligen Lebensräume weiterentwickelt, eine standardisierte „Wald- und Forstkunde“ mit genauen Beschreibungen der einzelnen Baum- und Straucharten entstand. Ab den 1770er-Jahren erschienen Publikationen, die das gesamte Erfahrungswissen übersichtlich darboten, über das ein umfassend gebildeter Förster im Idealfall verfügen sollte:

„Die Esche ist ein schöner, gerader, hoher und fester Baum, nicht sehr dick, und wenig ästig: und gehört zu den harten Laubholzarten.“¹⁹ – „Das Eschenholz ist weißgestammt, hart, und zähe, spielet ins seidenfarbe, und verträgt die Nässe. Man nimmt es zu Kutschbäumen, zu Handhaben verschiedener Werkzeuge und zu harten Stielen für die Spitze und Spontons, und man verfertigt die schönsten Tischgen daraus. Es suchen dies Holz Wagner, Drechsler, und Tischler, weil es zur Verfertigung mancher großen und feinen Geräthschaften anwendbar ist. Es ist ein vortrefliches Brenn- und Kohlenholz. Es dampft nicht, und deßwegen nimmt mans gern in die Kamine. Das Laub ist eine gute Fütterung fürs Rind- und Schaafvieh, und die Rinde taugt zum Färben.“²⁰ Man wusste, dass Eschen 200 Jahre alt werden konnten und dass das Holz 100-jähriger Eschen besonders für die Bearbeitung geeignet ist. Es finden sich Hinweise bezüglich der Anpflanzung junger Bäume, die in feuchten Böden gut gedeihen und sich in der Nachbarschaft von Erlen besonders wohlfühlen. Es folgten Beschreibungen der Blätter, der Rinde und der Erscheinungsformen der einzelnen Baumarten und vieles andere mehr.

Diese Form der Fachliteratur wurde zunehmend mit Spezialwissen angereichert. In Wien erschien im Jahr 1787 die „Beschreibung der verschiedenen besonders nützlichen und unentbehrlichen Holzgattungen“ aus der Feder des Liechtenstein'schen Forstbeamten Theobald Wallaschek von Walberg. Er handelte im ersten Teil des Buches in vorbildlicher Systematik die Bäume und Sträucher nach einheitlichem Muster ab, beginnend mit der Eiche:

„Die Wurzel davon ist eine Pfahlwurzel, und ausbreitend zugleich. Die Rinde ist grau, und aufgesprungen. Die Blätter sind dunkel grün, und ausgezackt. Das Holz von der Wintereiche ist hart braunlichroth gerieft, das von der Steineiche

19 Würnitzer, Versuch, S. 19.

20 Würnitzer, Versuch, S. 24.

aber weiß, ausserordentlich dauerhaft, und feste, folglich besser zum Bau als das von der Wintereiche. Die Blüthe die männliche ist grün, die weibliche ist roth, fasigt, und blühet im May. Die Frucht ist eine Eichel, und selten häufig, reifet im Oktober, conservirt sich nicht, muß gleich gesäet werden, wozu jene die beste ist, die nach den ersten Reif bey schönen Wetter gefallen, gesammelt und gesäet wird. Die Saat geschieht im November bey trockenen Wetter, oder im Anfang des März in schwarz leimigten mit etwas Sand vermischten Boden; auf Plätzen, wo nicht geackert werden kann, in Löcher 3 Zoll tief oder in Riefen, der Saame bleibt in der Erde 26 bis 28 Wochen. Man rechnet auf einen 100 Schritt langen, und breiten Platz 9 Metzen Eicheln zur Aussaat, denn je dicker die Aussaat, je schöner wird auch das Holz in allen Gattungen zu gewärtigen seyn. Die Pflanzung geschieht im Herbst und Frühjahre im 8ten bis 10then Jahres seines Alters in 2 Fuß tiefen, und 3 Fuß weiten Löchern und Hügeln. Die Fällung des Baum-, und Stangenholzes geschieht im November, December, Januari, Februari: dasjenige Stangenholz aber wovon vorzüglich die Rinde zu Gerberlohe verwendet wird, von Anfang Aprils, bis Ende May. Das Baumholz kann vom 100, 150 oder 200then bis zum 800ten Jahr, wenn es vom Saamen aufgewachsen, und das Stangenholz von 15ten bis zum 45 Jahresalter, nach Verhältnuß des Bodens oder sonstigen Laage des Waldes mit Nutzen gefällt werden. Die Nutzung des Holzes ist zu Luft- und Wassergebäuden, Kohl-Brennholz und Schifbau, der guten Frucht zur Mast und Saamen, der Rinde so wie die Knoppn zur Gerberlohe, der Wurzel zum Verbrennen und verkohlen, der Galläpfel zur Dinte und Färberei. Das Alter. Die Eiche wird 400, 600 bis 800 Jahre alt, und ist zu bemerken, daß dieser Baum am meisten unter allen Bäumen von Blitz getroffen wird.“²¹

Im zweiten Teil des Buches breitete Wallaschek von Walberg sein reiches Wissen über die Pflege der Bäume und Sträucher, die Nutzung und Bewirtschaftung des Waldes unter dem Titel „Besondere auf Erfahrung gegründete Bemerkungen“ aus. So empfahl er bei Aufforstungen, Eichen an jenen Waldrändern zu setzen, die starken Windstößen ausgesetzt waren, weil Eichen mit ihren tiefen Wurzelkörpern imstande seien, Windböen zu trotzen und Windbrüche zu verhindern.

So ist es nicht verwunderlich, dass wenige Jahrzehnte später, in der Phase der Entstehung des „Mythos Wald“, die Eiche symbolisch mit dem freien, starken, selbstständigen Menschen assoziiert wurde, der den Launen Fortunae zu widerstehen vermag und das eigene Schicksal zu bestimmen imstande ist. Das seit Urzeiten gegebene Naheverhältnis von Mensch und Baum, das beispielsweise in der

21 Theobald Wallaschek von Walberg, Beschreibung der verschiedenen besonders nützlichen und unentbehrlichen Holzgattungen, nebst besondern auf Erfahrung gegründeten Bemerkungen, welche bey der Forstwirthschaft zu wissen erforderlich sind, Wien 1787, S. 7-8.

bei Indianern üblichen Behandlungsform depressiver Verstimmungen zum Ausdruck gekommen ist, wenn sie sich unter einen großen Baum, mit dem Rücken an den Stamm gelehnt, setzten und so ihre Psyche gewissermaßen wieder „aufrichteten“, dieses Naheverhältnis von Mensch und Baum spiegelte sich ab dem 19. Jahrhundert in verschiedenen Gedankenkonzepten und Strömungen, denen die Parallele der Wesenheiten von Mensch und Baum zugrunde lag, und es wurde darüber hinaus auch in der politischen Symbolik verschiedentlich bedeutsam.

In der Forstkunde vollzog sich im ausgehenden 18. Jahrhundert analog zur Botanik die Ausweitung des Blicks auf andere Kontinente. Man gewann nach und nach einen Überblick über die Flora der einzelnen Kontinente und sammelte seltene Exemplare in botanischen Gärten. Kaiser Franz II./I., der selbst überaus großes Interesse an Botanik hatte, wollte von jeder im Kaiserreich vorkommenden Pflanze wenigstens ein Exemplar in dem 1754 gegründeten Wiener Botanischen Garten haben. Er teilte diese Intentionen mit den vielen Botanikern der Zeit, die ausschwärmten und die Fauna einzelner Regionen erkundeten – mit dem Ziel, einen Gesamtüberblick über die Pflanzenwelt der Monarchie, Europas und schließlich aller Kontinente zu gewinnen.

Von diesen Bestrebungen nicht unberührt, aber in ihren Zielsetzungen vom Nützlichkeitsgedanken der Aufklärung und von praktischen volkswirtschaftlichen Erwägungen geprägt waren die Forstleute. Einer der namhaftesten war Theobald Wallaschek von Walberg. Wallaschek von Walberg galt ab den 1770er-Jahren als führender Experte, sammelte reiche Erfahrung über die Möglichkeiten der Akklimatisierung fremdartiger, exotischer Pflanzen, Bäume und Getreidearten in Mitteleuropa und machte sich um die Verbesserungen und Neuerungen im Ackerbau und in der Waldwirtschaft verdient. In seinem Buch über den Holzmangel²² behandelte er vor allem jene Baumarten Nordamerikas, deren Anpflanzung in der Habsburgermonarchie er für vielversprechend hielt, weil ihr rasches Wachstum aus volkswirtschaftlicher Sicht dem bestehenden Holzmangel abhelfen würde. In der Zeit der napoleonischen Kriege und der Kontinentalsperre, als das Fehlen des aus Großbritannien kommenden Rohrzuckers schmerzhaft spürbar wurde und man den Zuckerrübenanbau forcierte, machte Wallaschek von Walberg auf den Ahornbaum und dessen Sirup aufmerksam.²³ Seine Argumente waren überzeugend: Der Kaiserstaat Österreich importierte jährlich 400 Tonnen Rohzucker. In der Zeit der Kontinentalsperre wurde ein Gutteil davon in den Wäldern Nordamerikas aus dem Zuckerahorn gewonnen und importiert. Wallaschek von Walberg rechnete vor,

22 Theobald von Walberg, *Etwas über den allgemeinen Holzmangel in den Kaiserlichen Königlichen Oesterreichischen Staaten*, Wien 1805.

23 Theobald von Walberg, *Ueber die Cultur und Benutzung des inländischen und ausländischen Ahornbaumes, zur Gewinnung des Saftes zum Rohzucker in den österreichischen Erbstaaten*, Wien 1810.

dass die Anpflanzung von 20 Millionen Bäumen in der Monarchie, in den Wäldern oder entlang von Straßen und Dämmen und an den Rändern von Ängern, Feldern und Wiesen nach einer Wachstumsphase von 40 bis 50 Jahren die Habsburgermonarchie vom Zuckerimport gänzlich unabhängig machen würde. Dabei hatte er natürlich die positiven Auswirkungen auf die Handelsbilanz im Auge.²⁴ Wallaschek von Walberg plädierte für eine konsequente Aufforstung und richtete einen flammenden Appell an seine Landsleute:

„Oesterreicher! Biedere patriotische Landsleute! Kein Tag ist zu verlieren, um zur Beförderung eines so wichtigen Staatszweckes hinzuwirken. Vorliegend gedrängte Schrift enthält Erfahrungen, wie leicht die Bereitung des Rohzuckers aus Ahornarten sey, wie viel dem Herzen des Staates für Zucker abgezapftes Geld in das Ausland ströme – und unseren Mangel vergrößere!

Vereinte Kraft, frey vom Neid – die gewöhnliche Gefährtinn der Boßheit und Dummheit – führen allein mit echtem Biedersinn und unermüdeter Thätigkeit zu dem erwünschten Ziele! Und die schnell-möglichste Erreichung des beabsichtigten Zweckes wird Oesterreichs Völker in den Annalen patriotischer Wirksamkeit für ewige Zeiten adeln.“²⁵

Neben Theobald Wallaschek von Walberg publizierten nur wenige zeitgenössische Fachleute über all diese Fragen, die meisten von ihnen folgten dem Beispiel des Grafen Franz Joseph Zierotin, der als Fachmann für Land- und Fortwirtschaft galt, aber seine Kenntnisse nicht zu Papier brachte. Die wenigen Veröffentlichungen richteten sich zumeist an die gesamte Bevölkerung „aller Stände“ und standen in der aufklärerischen Tradition der Volksbildung. In Ungarn erschien ein für die breite Öffentlichkeit gedachter praktischer Ratgeber für die Landwirtschaft aus der Feder von Joseph Stephan Relcović.²⁶ Anton Veszelszky publizierte eine „Wald- und Wiesenpflanzensammlung“.²⁷

Theobald Wallaschek von Walberg überragte mit seinen Kenntnissen alle zeitgenössischen Fachleute und verwendete schon im Jahr 1810 den Terminus „Forstwissenschaft“.²⁸ Damit war der Entwicklung die künftige Richtung gewiesen, und

24 Sein Vorschlag erinnert an die im angelsächsischen Sprachraum von einigen Experten der Klimaforschung in den letzten Jahren wiederholt gemachten, von den Medien selten und teilweise mit eigentümlicher Konsequenz überhaupt nicht übermittelten Vorschläge, dass die effektivste Maßnahme gegen den Klimawandel die systematische Anpflanzung von Bäumen sei, mit der eine sofortige Reduktion des Kohlendioxids in der Luft verbunden wäre.

25 Walberg, Ueber die Cultur und Benutzung des inländischen und ausländischen Ahornbaumes, VI.

26 Joseph Stephan Relcović, Der Ratgeber, was jeden Monat im Jahr auf dem Felde, im Walde, im Garten mit dem Hausvieh u.s.w. vorzunehmen sei, Esseg 1792.

27 Anton Veszelszky, Wald- und Wiesenpflanzensammlung, Pest 1798.

28 Theobald Wallaschek von Walberg, Neueste Beobachtungen zur Veredelung des Feldbaues und der Forstwissenschaft, Wien 1810.

es entstanden die ersten Stätten der fachlichen Spezialausbildung, deren primäre Ziele zu dieser Zeit die optimale Waldnutzung und die Aufforstung ganzer Areale mit dem Ziel der Deckung des steigenden Holzbedarfs waren. Die Einwohnerzahl Europas hatte sich seit Beginn der Neuzeit nur langsam vergrößert; um 1750 begann sie rasant zu steigen, und zwar bis 1800 um 34 %. Insgesamt wuchs die Bevölkerung Europas von 100 bis 120 Millionen um 1700 auf 180 bis 190 Millionen um 1800 an. Die steigenden Bevölkerungszahlen, die Ausbildung von Ballungszentren von bislang nicht gekannter Größe, die Verbesserung der Verkehrsinfrastruktur, die ökonomischen und finanziellen Kraftakte zur Bewältigung der Kosten der napoleonischen Kriege und die beginnende industrielle Revolution ließen den Bedarf an Rohstoffen auf ein bislang nicht gekanntes Niveau anwachsen. Die Regierung zeigte sich flexibel und schuf eine standardisierte Fachausbildung.

Im Jahre 1805 wurde beim k. k. Oberforstamt Purkersdorf eine Meisterschule zur praktischen waldbaulichen Schulung eingerichtet, deren Schwerpunkt auf der praktischen Ausbildung lag und der auch ein Lehrforst zugeordnet war.²⁹ Drei Jahre später entstand die k. k. Forstlehranstalt, die alsbald nach Mariabrunn³⁰ übersiedelte und an der die forstliche Produktionslehre von Anfang an eine wesentliche Rolle spielte. Zu den berühmtesten Absolventen der Anfangszeit dieser Forstakademie zählt Josef Ressel, der Erfinder der Schiffsschraube, der die Ausbildung in den Jahren 1814–1817 durchlief. Ab dem Jahr 1821 stand der Weidlinger Forst als Lehrwald für den Unterricht zur Verfügung. Der aus Württemberg stammende Johann Anton Schmitt trug die Fächer „Holzzucht“ und „Forstnutzung“ vor und veröffentlichte vielbeachtete Fachbücher zur Aufforstung. In seinem ersten, im Jahr 1808 erschienenen Werk³¹ verwies er einleitend auf den Entwicklungsstand, in dem sich seine „Wissenschaft“ befand: Innerhalb kurzer Zeit hatte die Forstkunde durch „einsichtsvolle und praktische Forstmänner“ große Fortschritte gemacht und täglich kamen neue Beobachtungen und Erkenntnisse hinzu. Er bezeichnete die Wälder als die „kostbarsten Schätze“³² eines Landes. Auf dem Titelblatt seiner im Jahr 1821 veröffentlichten „Anleitung zur Erziehung der Waldungen“³³ ist unter seinem Namen der stolze Hinweis zu lesen, dass es sich beim Autor um den „ersten und ordentlichen Professor der Forstwissenschaft an der k. k. Forstlehranstalt zu Mariabrunn bey Wien“ handelte. Er hatte damit ein Standardwerk geschaffen, das gleichermaßen als Handbuch wie als Lehrbuch Verwendung fand.

29 Hannes Mayer, Institut für Waldbau, in: 100 Jahre Hochschule für Bodenkultur in Wien 1872–1972, 1. Bd: 100-Jahr-Bericht, Wien 1972, S. 254–259, hier S. 254.

30 Karl Schindler, Die k. k. Forstlehranstalt zu Mariabrunn, Wien 1863.

31 Johann Anton Schmitt, Lehre der künstlichen Holzzucht durch Pflanzung, Wien 1808.

32 Johann Anton Schmitt, Anleitung zur Erziehung der Waldungen, Wien 1821, S. 1.

33 Schmitt, Anleitung zur Erziehung der Waldungen.

Leopold Grabner, selbst Zögling der Forstlehranstalt Mariabrunn und Schüler Schmitts, trug ab 1837 nach dessen Pensionierung zehn Jahre lang diese Lehrgegenstände vor, gab 1847 allerdings seine Anstellung als Professor auf, um die Verwaltung der Forste des Fürsten Liechtenstein zu übernehmen. Er war schon im Alter von 31 Jahren als Professor an die Forstakademie gekommen und veröffentlichte 1838 das zweibändige Werk „Anfangsgründe der Naturkunde für den Forstmann“³⁴ sowie 1841 die „Grundzüge der Forstwirtschaftslehre“ in zwei Bänden, die mehrfache Auflagen erlebten. Er gliederte die Forstwirtschaftslehre in drei Teile: Wald-erziehung, Waldschutz und Waldbenutzung.

Gemeinhin gilt der Prozess der Etablierung und Institutionalisierung einer Wissenschaftsdisziplin als abgeschlossen, wenn neben den Handbüchern eine Fachzeitschrift besteht, in der die neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse zur Diskussion gestellt werden können und die als Forum des laufenden Forschungsprozesses dient. Solchen Publikationsorganen ging in vielen Fächern gleichsam als Vorstufe eine Zeitschrift voraus, die eine Nachrichtenplattform allgemeiner Art darstellte und sich über den Kreis der fachwissenschaftlichen Spezialisten an eine große Öffentlichkeit richtete. Möglichst alle an der Thematik und ihren Randbereichen Interessierten sollten erreicht werden. Ab 1828 erschien in Wien die von Carl Ernest Mayer gegründete und herausgegebene „Allgemeine Oesterreichische Zeitschrift für den Landwirth, Forstmann und Gärtner“, die die „Resultate wissenschaftlicher und practischer Erfahrungen“ des In- und Auslandes in allen Bereichen des Ackerbaus, der Viehzucht, der Forst- und Jagdkunde, des Gartenbaus und der damit in Zusammenhang stehenden Wissenschaften, allen voran der „Technologie, Physik, Chemie, Mathematik, Mechanik, Baukunst und Veterinärkunde, u.s.w., nebst Correspondenz-Nachrichten aus allen Theilen der Oesterreichischen Monarchie und des Auslandes“ aufnahm und damit als Informationsplattform im weitesten Sinne diente. Etwas mehr als zwei Jahrzehnte nach dem Erscheinen des ersten Bandes dieses Universalorgans wurde die erste wissenschaftliche Zeitschrift im eigentlichen Sinn gegründet. Leopold Grabner gab die ersten drei Bände der „Österreichischen Vierteljahrsschrift für das Forstwesen“ (1851–1853) heraus. Der als Praktiker überaus erfolgreiche Grabner war für die Entwicklung des Faches Waldbau auch in theoretischer Hinsicht wegweisend.

Die Entwicklung zur Wissenschaftsdisziplin zeigt sich auch in der Etablierung von Fachveranstaltungen in der Form von Kongressen.

Nach dem Muster der ab 1822 abgehaltenen Versammlungen der deutschen Naturforscher und Ärzte fand ab 1837 alljährlich ein Kongress der „deutschen Land- und Forstwirte“ statt. Die Veranstaltungsorte wechselten kontinuierlich: Im Jahr

34 Wien 1838.

1840 kam man in Brünn/Brno und damit erstmals in der Habsburgermonarchie zusammen, 1846 in Graz, 1851 in Salzburg, 1856 in Prag und in den Jahren 1866, 1868 und 1873 in Wien. Diese Kongresse führten die Scientific Community des gesamten deutschen Sprachraumes zum regelmäßigen Gedankenaustausch zusammen.

Neben der Forstakademie in Mariabrunn entstanden auch an anderen Orten Ausbildungsstätten, von denen lediglich die in der Habsburgermonarchie befindlichen erwähnt seien. In Schemnitz/Banská Štiavnica, heute in der Slowakei, damals im Königreich Ungarn gelegen, wurde ab 1824 eine Forstausbildung angeboten, die aus einer Lehrkanzel für das Forstwesen hervorgegangen war, die an der traditionsreichen Bergakademie im Jahr 1807 eingerichtet worden war. Die Schemnitzer Bergakademie war in den Jahren 1762–1770 nach dem Muster der Akademie in Freiberg in Sachsen geschaffen worden. Man konnte auf die seit 1735 bestehende Bergschule anknüpfen, die man zur Fachhochschule erweiterte. Die Berg- und Forstakademie in Schemnitz verlor mit dem Rückgang des Bergbaus im Ort und infolge der Gründung der montanistischen Ausbildungsstätte in Leoben allmählich, nach der Zweiteilung der Monarchie 1867 zunehmend an Bedeutung. Man dachte ab 1900 mehrfach an eine Verlegung nach Budapest, wozu es aber nicht kam. Nach der Gründung der Tschechoslowakei übersiedelten die Professoren im Jahr 1920 nach Sopron, wo die Anstalt als Westungarische Universität fortbesteht.

Der Prozess der „Verwissenschaftlichung“ der Forstkunde folgte dem Muster anderer naturwissenschaftlicher Fächer und verlief mit diesen zeitgleich: Nach der Gewinnung eines umfassenden empirischen Tatsachenmaterials, das in enzyklopädischer Manier geordnet wurde, fanden ab dem frühen 19. Jahrhundert die neuen naturwissenschaftlichen Methoden, Erkenntnisse und Theorien und vor allem auch die Mathematik Anwendung. So verfasste der an der Forstakademie ausgebildete Georg Johann Winkler von Brückenbrandt, der als Artillerist die praktische Bedeutung der Mathematik kennengelernt und an einer Artillerieschule als Repetitor höhere Mathematik und Zeichnen vorgetragen hatte und an der Forstlehranstalt schon ab 1811 Mathematik unterrichtete, zahlreiche Werke, die die Zöglinge mit der Anwendung der Mathematik auf ihr Spezialgebiet vertraut machten. Winkler war überaus innovativ und erfand Geräte, die fortan in der Forstwirtschaft Verwendung fanden³⁵; von allen seinen Instrumenten war und ist das von ihm entwickelte Dendrometer am bekanntesten, mit dem sich der Durchmesser eines Baumes in jeder Höhe sowie dessen Gesamthöhe und Kubikinhalte messen lassen. Sehr bald wurde dieses Gerät weiterentwickelt, um es in der Praxis leichter

35 Carl Fraas, *Geschichte der Landbau- und Forstwissenschaft*. Seit dem 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart (= *Geschichte der Wissenschaften in Deutschland* 3), München 1865, S. 556.

handhabbar zu machen.³⁶ Winklers Werke spiegeln einen wesentlichen Teil der Entwicklung der Forstkunde zur Wissenschaft wider,³⁷ der um die Mitte des 19. Jahrhunderts abgeschlossen war.

Dies wirkte sich folgenreich auf die Institutionen aus. Im Jahr 1867 wurde die k. k. Forstlehranstalt in eine Forsthochschule mit Akademieverfassung umgewandelt und ab Herbst 1868 als Hochschule geführt. Zu den Studienvoraussetzungen zählte fortan neben der Vertrautheit mit Fragen des Waldes eine abgeschlossene Mittelschulausbildung. Im Jahre 1875 wurde das Studium von der Forstlehranstalt in Mariabrunn an die 1872 mit Rektorats- und Dekanatsverfassung gegründete Hochschule für Bodenkultur in Wien übertragen, wo es eine eigene forstliche Sektion bildete. Die Hochschule erhielt 1906 und damit nur wenige Jahre nach den Technischen Hochschulen das Promotionsrecht, 1917 wurde der akademische Titel „Ingenieur“ für Absolventen eingeführt, ab 1919 waren Frauen zum Studium zugelassen. Im Jahr 1975 erfolgte die Umbenennung der Hochschule in Universität für Bodenkultur Wien.

Zeitgleich mit der Entstehung der Forstwissenschaft im modernen Sinn entstanden unter ganz unterschiedlichen Voraussetzungen Forstschulen zur Ausbildung

36 Franz Sporer, Beschreibung und Anleitung zur Anwendung eines ganz einfachen Taschen-Dendrometers, (Baummessers,) zur Bestimmung der verschiedenen Höhen und jeden beliebigen Durchmesser stehender Bäume und ihrer Aeste, wie auch Berechnung des Kubikinhaltes der Stämme und einzelnen Stammtheile, Carlstadt 1843.

37 Georg Johann Winkler, Beschreibung eines verbesserten und zum wirklichen Gebrauch eingerichteten Spiegellineals, mit der Anweisung über den Gebrauch desselben; mit einer Kupfertafel, Wien 1809. G. J. W., Beschreibung eines Dendrometers, mittelst welchem man nicht nur die Höhen und jeden beliebigen Durchmesser eines gerade stehenden, sondern auch die Länge und jeden gegebenen Durchmesser eines wie immer schief oder krumm gewachsenen Baumes sowol, als auch die Länge und die Durchmesser der Aeste desselben, folglich die Kubikmasse der Bäume möglich genau zu bestimmen im Stande ist; mit einer Kupfertafel, Wien 1812; 2. Aufl. 1846. G. J. W., Theoretisch-praktische Anweisung über die geometrische Eintheilung und den Gebrauch der übrigen Pantographe (Storchschnabel), Wien 1813; 2. Aufl. 1819. G. J. W., Lehrbuch der Rechenkunst und Algebra zum Gebrauch auf Forstakademien, Wien 1813; 2. Aufl. 1822; 3. Aufl. 1838; 4. Aufl. 1848; 5. Aufl. 1854; 6. Aufl. 1866. G. J. W., Lehrbuch der Geometrie. Zum Gebrauche auf Forstakademien, 2 Bände. 1. Theil: Theoretische Geometrie und Trigonometrie, Wien 1814; 2. Aufl. 1824. 2. Theil: Die praktische Meßkunst, Wien 1817; 2. Aufl. 1829; 3. Aufl. 1839; 4. Aufl. 1849; 5. Aufl. 1857. G. J. W. Praktische Anleitung zum graphischen und geometrischen Trianguliren mit dem Meßtische, Wien 1821; 2. Aufl. 1825. G. J. W., Lehrbuch der angewandten Mathematik, enthaltend die Anfangsgründe der Mechanik, Hydrostatik und Hydraulik, Wien 1821. G. J. W., Beschreibung eines verbesserten, bequemen und einfachen Reisebarometers, nebst praktischer Anleitung zum Gebrauche desselben, Wien 1821. G. J. W. Theoretisch-praktische Anleitung zur Berg-, Situationszeichnung, Wien 1823. G. J. W., Logarithmische und logarithmischtrigonometrische Tafeln. Zum öffentlichen Gebrauche überhaupt und zunächst für Individuen, die sich dem Forstfache, der Meß- und Baukunst widmen, Wien 1834. G. J. W., Waldwerth-Schätzung. 1. Abtheilung, die Materialschätzung und Ertragserhebung enthaltend, nach einem einfachen Verfahren, mit 20 Tabellen, Holzschnitten und einer lithographirten Forstkarte, Wien 1835; 2. Aufl. 1838. -G. J. W., Waldwerth-Schätzung. 2. Abtheilung, die Waldwerthberechnung enthaltend, nach einem einfachen Verfahren; mit 2 Tabellen und einer lithographirten Forstkarte, Wien 1836; 2. Aufl. 1841.

von Förstern. Die Forstschule in Mährisch Aussee/Úsov wurde im Jahr 1851 von einem Verein von Waldbesitzern und Forstleuten gegründet und nahm 1852 ihren Betrieb auf. Der böhmische Forstverein initiierte 1855 die Forstschule in Weißwasser/Bělá pod Bezdězem, die im darauffolgenden Jahr ihren Betrieb aufnahm, doch in der Folgezeit unter der Fluktuation der schlecht bezahlten Lehrer litt. Auf der X. Generalversammlung des Steiermärkischen Forstvereins in Cilli/Celje wurde 1892 der Beschluss gefasst, eine Höhere Forstlehranstalt für die österreichischen Alpenländer zu gründen, die 1898 in Bruck an der Mur errichtet und am 3. Oktober 1900 eröffnet wurde.

Mit der Revolution von 1848 begann eine neue Epoche, in der die Administration der Habsburgermonarchie in der Zeit bis 1860 neu organisiert wurde und der Staat jene Struktur erhielt, die in ihren Grundprinzipien bis heute fortbesteht. In dieser Phase des Neoabsolutismus wurde auch das gesamte Forstwesen neu geregelt, die Forstwirtschaft in ihrer volkswirtschaftlichen Bedeutung erfasst, unter Berücksichtigung der wissenschaftlichen Erkenntnisse und unter dem Prinzip der Nachhaltigkeit gesehen und unter Auslotung der Möglichkeiten mit erstaunlicher Behutsamkeit und Umsicht gefördert. Dies geschah auf der Grundlage einer beeindruckend detaillierten statistischen Erhebung des Reiches, das flächenmäßig nach Russland der zweigrößte Staat Europas war. Man erfasste die Voraussetzungen der Waldwirtschaft, angefangen von der Bodenbeschaffenheit über die jeweiligen klimatischen Gegebenheiten in den so unterschiedlichen Regionen, die Niederschlagsmengen, die Bevölkerungsverhältnisse, die ökonomischen Gegebenheiten und vieles andere mehr. Das alles geschah unter dem Gesichtspunkt der Auslotung von Möglichkeiten allfälliger Verbesserungen. In dieser Zeit der Entstehung neuer sozioökonomischer Strukturen und der Ausbildung einer neuen Verkehrs- und Infrastruktur bei gleichzeitiger rasanter wirtschaftlicher Expansion nach primär liberal-kapitalistischem Muster überrascht die ökologische Sensibilität der maßgeblichen Entscheidungsträger, die an den höchsten Stellen der Staatsverwaltung saßen und denen eine beeindruckende Behutsamkeit im Umgang mit der Ressource Wald nachgerühmt werden kann. Diese Verantwortungsträger hatten eines gemeinsam: Sie alle waren ganz hervorragende Fachleute und Kenner der Materie.

Joseph Wessely war der Forstschule in Mährisch Aussee/Úsov als erster Direktor ab 1852 vorgestanden. Wessely war einer der bedeutendsten Fachleute seiner Zeit, war ab 1849 im neugegründeten Ministerium für Landeskultur und Bergwesen ein Mitarbeiter Rudolf Feistmantels, der ab 1851 die Staatsforstverwaltung des gesamten Reiches leitete, gewesen und hatte zusammen mit diesem das Forstgesetz von 1852 ausgearbeitet, das die Nachhaltigkeit als Prinzip festschrieb und in wesentlichen Teilen bis zum Jahr 1975 Gültigkeit hatte. Wessely organisierte den forstwirtschaftlichen Teil der „Agriculturausstellung“ des Jahres 1866 im Wiener Prater und

war 1867 ein Vertreter Österreichs bei der Weltausstellung in Paris³⁸, auf der er als Obmann der forstlichen Abteilung der internationalen Jury fungierte. Auf der Wiener Weltausstellung 1873 war er für den Bereich des Forstes und Waldes der ungarischen Reichshälfte verantwortlich. Seine Veröffentlichungen geben einen Überblick über das Forstwesen und seine Organisation in der Habsburgermonarchie. Im Jahre 1853 erschien eine Zusammenschau über die Gegebenheiten in den österreichischen Alpenländern³⁹, in der er eine in ihrer Exaktheit verblüffende Datenmenge ausbreitete. Auf der Grundlage der im Jahr 1850 durchgeführten Messungen zeigte er beispielsweise in Tabellen die Schwankungen des täglichen Sauerstoffgehalts der Luft während der Sommermonate sowie den Kohlendioxidgehalt und gab die von den meteorologischen Stationen gelieferten Wind- und Temperaturverhältnisse an. Mehrfach publizierte er über die Anleitungen für die Ausbildung des Personals im Forst- und Jagdwachdienst⁴⁰ und auch über die Art der Ausbildung im sekundären und tertiären Bildungssektor.⁴¹ Im Jahr 1861 erschien sein zweibändiges Werk „Die Einrichtung des Forstdienstes in Österreich in seinem Zusammenhange mit der Domänen-, Montan- und Finanzverwaltung“, in dem er die gesamte Organisation der Forstverwaltung, deren Einrichtungen, Arbeitsorganisationen und Schulen für „Güterbesitzer, Forstwirthe, höhere Domänen-, Montan- und Finanzbeamte“ darstellte und das er mit den Worten einleitete: „Die Forstdienst Einrichtung existiert bereits so lange, als überhaupt Forstverwaltungen bestehen; als Wissenschaft im echten Sinn des Wortes jedoch, ist sie wohl was Neues.“⁴² In vielen Einzelveröffentlichungen breitete Wessely seine umfangreichen Kenntnisse aus, lotete beispielsweise die Möglichkeiten der Wiederaufforstung des Karstes⁴³ aus, schrieb über die Eichenrinde als Rohstoff für die Gerberei⁴⁴ und über die Verwendung des Laubes als Futter. Im Unterschied zu den Regelungen im ausgehenden

38 Joseph Wessely, Ein Kommentar zur österreichisch-forstlichen Ausstellung in Paris 1867, Wien 1867.

39 Joseph Wessely, Die österreichischen Alpenländer und ihre Forste. Die Natur, das Volk, seine Wirthschaft und die Forste der österreichischen Alpenländer, 2 Bände, Wien 1853.

40 Joseph Wessely, Unterricht im öffentlichen Forst- und Jagdwachdienste des österreichischen Kaiserstaates, Wien 1855. Joseph Wessely, Dienstunterricht für die öffentlichen Forst- und Jagdwachen des österreichischen Kaiserstaates, Wien 1855. Joseph Wessely, Dienstunterricht für die Forst- und Jagdwachen beider Hälften des Kaiserthums Oesterreich. Eine Schrift für Forst- und Gutsbeamte, Wald- und Jagdbesitzer, Gerichts- und politische Beamte, Forst- und Jagdaufseher, Wien 1868.

41 Joseph Wessely, Über unsere forstliche Unterrichtsfrage, in: Oesterreichische Vierteljahresschrift für das Forstwesen. Die einzelnen Aufsätze erschienen in den Jahrgängen 1858, 1861, 1864, 1868, 1869, 1870, 1877 und enthielten Grundlegendes und Wegweisendes zur Fachausbildung.

42 Joseph Wessely, Die Einrichtung des Forstdienstes in Österreich in seinem Zusammenhange mit der Domänen-, Montan- und Finanzverwaltung, 2 Bände, Wien 1861.

43 Joseph Wessely, Das Karst-Gebiet Militär-Kroatiens und seine Rettung, dann die Karstfrage überhaupt, Agram 1876.

44 Joseph Wessely, Niederösterreichs Eichenrinden als Mittel der Vervollkommnung der vaterländischen Gerberei und für Erhöhung des Reinertrags der Wälder, Wien 1860.

18. Jahrhundert plädierte er für die Verwendung des Laubes zur Tierfütterung in Krisenzeiten. Im Jahr 1863 hatte es nämlich in Zentraleuropa wenig geregnet, in der ungarischen Tiefebene so gut wie gar nicht, sodass der Viehbestand nahezu gänzlich vernichtet wurde. Wessely verwies wenige Monate später, Anfang 1864, erstmals auf die Möglichkeit der Nutzung des Laubes und des Waldes⁴⁵ für die Tierfütterung.⁴⁶

Gemeinsam mit dem Sektionsrat Josef Roman Lorenz veröffentlichte er im Auftrag des Ackerbauministeriums eine Gesamtübersicht über die Land- und Forstwirtschaft der Monarchie⁴⁷, die erstmals im Jahr 1868 unter dem Titel „Die Bodencultur-Verhältnisse Oesterreichs“ anlässlich der XXVI. Versammlung deutscher Land- und Forstwirte in Wien erschien und die den aus allen deutschsprachigen Ländern Mitteleuropas angereisten Teilnehmern der Versammlung als Präsent überreicht wurde. Die 1873 erschienene, überarbeitete und ergänzte Version stützte sich auf die Angaben und Berichte der Fachleute in den einzelnen Kronländern und war die erste, umfassende, bis ins Detail gehende Bestandsaufnahme über die Land- und Forstwirtschaft des Habsburgerreiches. Wessely war auch im fortgeschrittenen Lebensalter ein verlässlicher Chronist der Entwicklungen im Forstwesen, die er in den 1880er-Jahren in ihrem Zusammenhang mit der Holzwirtschaft analysierte.⁴⁸

In dieser Zeit entstand die moderne Form des Massentourismus⁴⁹ und mit ihm ein neuer Wirtschaftszweig und eine neue Lebensform. Der Mittelstand nützte die Eisenbahn zu Ferienreisen in entlegene Regionen, die weniger begüterten Personen entflohen dem Stadtleben in Tagesausflügen. Die Staatsbahn reagierte auf dieses Bedürfnis und bot Sonderzüge an, die Ausflugswillige am Sonntagmorgen in die obersteirische Bergwelt brachten und für deren abendliche Rückkehr sorgten. Der Wald erhielt eine neue Aufgabe, nämlich die des Erholungsortes im Tourismus mit all den vielschichtigen Folgewirkungen.

* * *

45 Joseph Wessely, Der Wald als Retter in der Futternoth, in: Österreichische Monatsschrift für Forstwesen, Jännerheft 1864.

46 Joseph Wessely, Das Futterlaub, seine Zucht und Verwendung, Auf Grund ausgedehnter Reise-Studien und unter Benützung der bezüglichen Literatur zum dritten Male besprochen, Wien 1877.

47 Josef Roman Lorenz, Joseph Wessely, Die Bodencultur Oesterreichs. Im Auftrag des Ackerbauministeriums, Wien 1873.

48 Joseph Wessely, Güter- und Forstwesen, Holzhandel und Forstprodukten-Konsum in Österreichs Donauländern, 2 Bände, Wien 1881–1882.

49 Jill Steward, Tourism in Late Imperial Austria. The Development of Tourist Cultures and Their Associated Images of Place, in: Shelley Baranowski – Ellen Furlough (Ed.), Being Elsewhere. Tourism, Consumer Culture, and Identity in Modern Europe and North America, Michigan 2001, S. 108–134.

Der Prozess der Ausbildung der Forstwissenschaft von der systematischen Erkundung des Waldes im Sinne der Aufklärung in den letzten Jahrzehnten bis zur Etablierung der wissenschaftlichen Disziplin begann in den 1770er-Jahren und war um die Mitte des 19. Jahrhunderts abgeschlossen. Auf dem europäischen Kontinent kam der Habsburgermonarchie dabei eine Pionierrolle zu, und zwar als Folge der intensiven Reformbestrebungen des Staats- und Bildungswesens in den Regierungszeiten Maria Theresias, Joseph II. und Leopold II. Wie in so manch anderem Bereich auch, eilte der österreichische Kaiserstaat auch noch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts den Entwicklungen in anderen Staaten voran. Nach einer Phase der Stagnation zwischen 1825 und der Jahrhundertmitte begann um 1850 eine neuerliche Reformphase der gesamtstaatlichen Organisation. Im nachfolgenden Vierteljahrhundert erfolgten die Neufassung der den Wald und das Forstwesen betreffenden staatlichen Regelungen, von denen einige mehr als hundert Jahre in Geltung blieben. Gleichzeitig entstand der Aufbau eines dreistufigen forstwissenschaftlichen Ausbildungssystems mit akademischem Abschluss.

Im gleichen Zeitraum veränderte sich die Sichtweise des Waldes, der seit jeher für das Unbewusste gestanden hatte und als Ort der menschlichen Prüfung, der Initiation und damit als Teil der Bewusstseinsbildung galt, die zu einer „Lichtung“, also zur Erleuchtung führte. Die Märchen, Sagen und Erzählungen des Mittelalters sind voll davon. Ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert wurde der „Wald“ in der bildenden Kunst, der Literatur und der Musik neu gesehen. Franz Schuberts „Nachtgesang im Walde“ ist eines der vielen eindrucksvollen Beispiele. Adalbert Stifter nähert in seinem Roman „Hochwald“ das Bild an den Wald der verwunschenen Märchen an, ist sich dabei aber bewusst, dass nicht der Wald das Märchen sei, sondern die Menschen, die das Märchen für die ringsum „staunende Wildnis“ waren. Stifter trug damit der Wissenschaftsentwicklung Rechnung. Im Erscheinungsjahr seines Romans, 1841, war die Psychologie schon Teil des Curriculums in der Medizinerbildung geworden. Seit der Zeit um 1800, als die Grundbegriffe der Psychologie weitgehend geklärt vorlagen⁵⁰, hatte sie sich zu einer eigenständigen Wissenschaftsdisziplin entwickelt. Es wäre überaus reizvoll, einzelne Kunstwerke vor dem Hintergrund der allgemeinen Wissenschaftsentwicklung in analoger Form zu analysieren.

Die sozioökonomischen Veränderungen des Jahrhunderts von 1770 bis 1870 brachten eine massive Bevölkerungsverschiebung vom Land in die Großstädte mit sich, wobei die Sozialisierung der neuen Stadtbewohner eine Weile dauerte. Man vermisste die ländliche Umgebung schmerzlich, was sich besonders deutlich im

50 Alois Kernbauer, Das Seelenkonzept um 1800, in: Christian Bachhiesl, Sonja Maria Bachhiesl, Stefan Köchel (Hg.), Die Vermessung der Seele. Geltung und Genese der Quantifizierung von Qualia (= Austria: Forschung und Wissenschaft Interdisziplinär 11), Wien 2015, S. 229–252.

neu entstehenden Liedgut und in der Volksmusik niederschlug. Heimito von Doderer brachte es in einem seiner Romane rückblickend auf den Punkt: „Dem Landmenschen werden in der Stadt leicht die Säfte sauer.“

In den 1870er-Jahren, als die rationale, intellektuelle Durchdringung des „Waldes“ bis hin zu einem naturwissenschaftlichen Zugang abgeschlossen war, entstanden literarische Werke, die den heimatlichen Wald als Sehnsuchtsort definierten. Peter Rosegger, der im Jahr 1843 in Alpl geborene Bergbauernsohn, schuf mit „Waldheimat“⁵¹ einen literarischen Begriff, der mit dem Erfolg seines Buches „Waldheimat. Erinnerungen aus der Jugendzeit“ (1877) im gesamten deutschen Sprachraum verbreitet wurde. Seit der erstmaligen kartografischen Verwendung von „Waldheimat“ im Jahr 1907 ist das Wort als geografischer Terminus für die Gegend zwischen dem Mürztal und dem Joglland in Verwendung.

51 Im Jahr 1872 erschien Roseggers Erzählung „Die Staudenwinklin. Erinnerungen aus der Waldheimat“, in der der Terminus „Waldheimat“ erstmals im Titel aufschien.

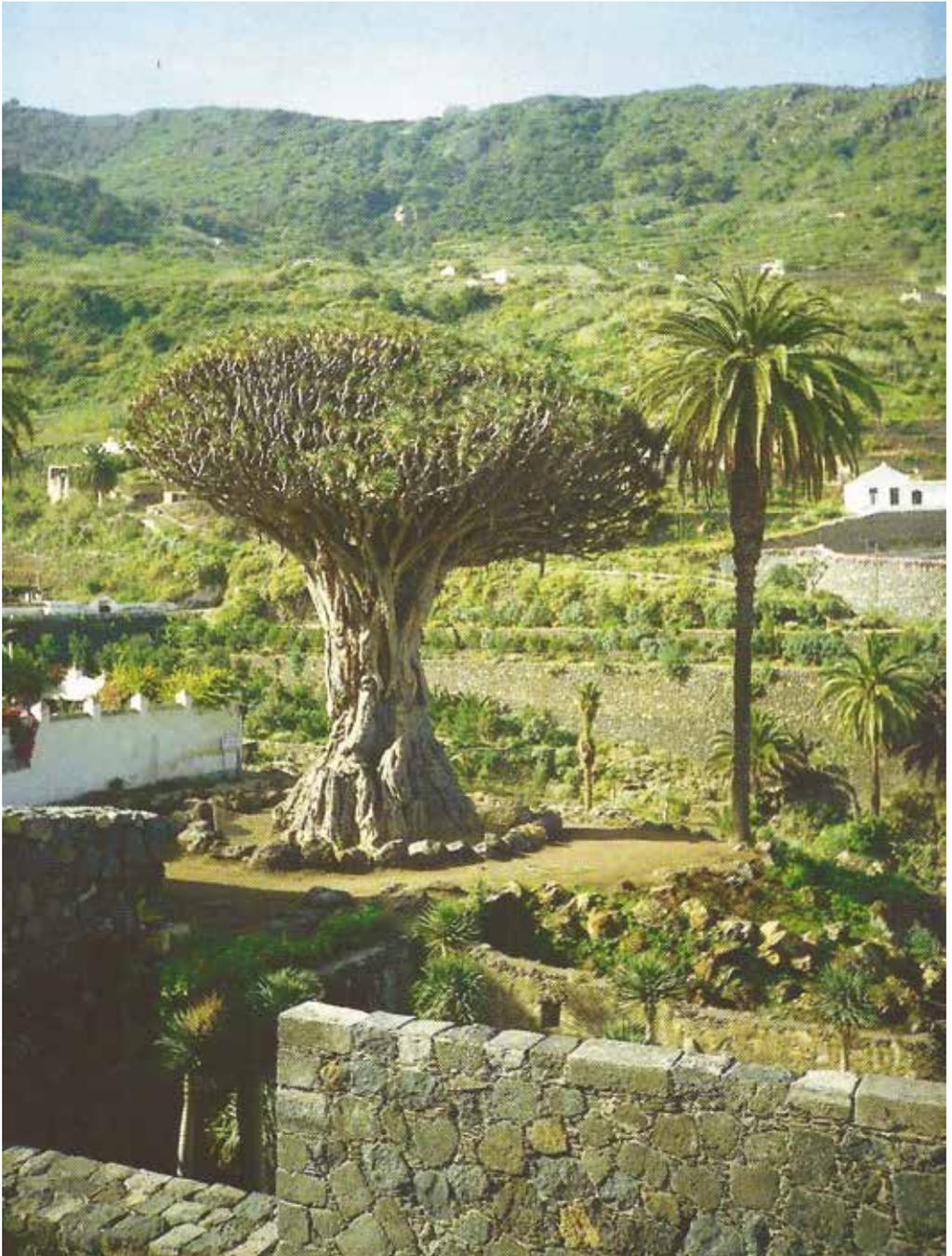
Götz Pochat

Der Drachenbaum

Über das Vorkommen des Drachenbaums (*Dracaena Draco* L.) herrscht seit einigen Jahrzehnten Klarheit. Man findet ihn auf den ostatlantischen Inseln und im Nordwesten Afrikas, beiderseits des Roten Meeres und auf der dem Horn von Afrika vorgelagerten Insel Socotra.¹ Was die Inseln im Ostatlantik betrifft, ist insbesondere auf die sog. Madeiragruppe mit der Insel Porto Santo zu verweisen. Andere benachbarte Inselgruppen sind die Kanaren und die Kap-Verde-Inseln, von wo auch der Baum wohl nach Marokko gelangte (Abb. 1). Nach Casper sei der Drachenbaum „spätestens seit dem Mittelalter in Parks, privaten oder öffentlichen Gärten auf den Inseln, aber auch an der nordafrikanischen Küste, im äußersten Süden Spaniens (z. B. Malaga und Cadiz), ... in Gibraltar und dem südlichen atlantischen Portugal (Lissabon, Ajuda und Belém) ... kultiviert worden.“² Problematisch erscheint mir die Vermutung, der Drachenbaum sei in öffentlichen und privaten Gärten wohl zu sehen gewesen. Auf Porto Santo, den Kanaren und den Kap-Verde-Inseln dürften im Zeitraum 1350 bis 1450 kaum die soziokulturellen Voraussetzungen dafür vorgelegen haben, im Gegensatz zu jenen von den Mauren und der arabischen Kultur beherrschten Gebieten im Süden Spaniens und Portugals sowie in Marokko.

Die Begegnung der Europäer mit dem fremdartigen Baum dürfte einmal durch die expansiven Entdeckungsreisen und die Inbesitznahme der atlantischen Inselgruppen erfolgt sein, dort wo das natürliche Vorkommen des Drachenbaums gewährleistet war; zum anderen ist auf die Begegnung mit der maurischen Kultur auf der iberischen Halbinsel zu verweisen, noch lange bevor das Phänomen der Gartenkultur über die Klostergärten hinaus um sich gegriffen hatte. Die Geschichte der Entdeckung der ostatlantischen Inseln ist in den 1980er- und 1990er-Jahren auf den neueren Stand gebracht worden. Casper stützt sich in seiner Übersicht auf Meyn

-
- 1 V. Eriksson, A Hansen, P. Lindberg, Flora of Macronesia. Check-list of vascular plants, Umeå 1974. Zusammenfassend s. Jost Casper, „Die Geschichte des Kanarischen Drachenbaumes in Wissenschaft und Kunst. Vom Arbor Gadensis des Posidonius zur *Dracaena Draco* (L.)“ in: Haussknechtia (Hg. Thüringsche Botanische Gesellschaft), Beiheft 10, Jena 2000.
 - 2 Casper 2000, S. 15. Verweis auf Knut Byström, „*Dracaena Draco* L. in the Cape Verde Islands“ in: Acta Horti Gotoburgensis, 23, (1960), S. 179–214; Casimiro Gomez de Ortega, (Hg. F. Hernandi) Opera, 1–3, Madrid 1790 und 1995; M. Willkomm, J. Lange, Prodromus Florae Hispanicae, Vol. I, Stuttgart 1861; Moritz Willkomm, „Grundzüge der Pflanzenverbreitung auf der iberischen Halbinsel“, in: Adolf Engler/Oscar Drude (Hrsg.), Die Vegetation der Erde. Sammlung pflanzengeographischer Monographien, Leipzig, 1896.



**Abb. 1: Der Drachenbaum (*Dracaena Draco*) um 370 Jahre alt,
auf einer zeitgenössischen Aufnahme von Teneriffa**
(Aufnahme von Prof. Dr. Harald Walther, Dresden, [Repr. J. Casper 2000, Taf.1])

(1984), Verlinden (1986) und Wulff (1992).³ Darüber hinaus möchte ich auch auf frühere Literatur über die Entdeckungsreisen verweisen.⁴ Nach den neueren Erkenntnissen wurden die östlichen Kanaren (Lanzarote, Fuerteventura) 1336 durch den Genuesen Lancelotto entdeckt, wiewohl die Gebrüder Vivaldi bereits 1291 in das Gebiet vorgedrungen waren. Es folgten 1341 die Entdeckung der westlichen Kanaren (Gran Canaria, Teneriffa und La Gomera) durch den Genuesen Niccoloso da Recco und den Florentiner Angiolino de Tegghia de' Corbizzi. Drei Jahre später wurde der kastilische Graf von Clermont und Talmont, Luis de la Cerda, mit den Kanaren belehnt. Schlussendlich wurde die Inselgruppe 1402 bis 1422 durch den Normannen Jean de Bethencourt im Auftrag Enriques III. von Kastilien erobert und ihre Kolonisierung eingeleitet.

Die Madeiragruppe dürfte seit der Mitte des 14. Jahrhunderts einigen Seefahrern bekannt gewesen sein. Die eigentliche Wiederentdeckung erfolgte 1418/1419 durch die Portugiesen João Goncales Zarco und Tristão vaz Teixeira. 1427 wurden weiters die Ost-Azoren, 1452 die Westgruppe derselben von Diego da Silva angelaufen. Auf seiner Fahrt nach Gambia stieß der Venezianer Alvise Ca da Mosto 1456 unversehens auf die östlichen Kap-Verde-Inseln. 1461/1462 folgte die Entdeckung der westlichen durch Diego Afonso.⁵ Wesentlich an der wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Expansion beteiligt war der portugiesische Infant Heinrich der Seefahrer (1394–1460), der nach der Eroberung von Ceuta in Marokko 1416 von Sagres aus die Erkundung der westafrikanischen Küste vorantrieb.⁶ Mallorca entwickelte sich bereits im 14. Jahrhundert zu einem Zentrum für Kartografie, dessen Erkenntnisstand in der Kartierung der Küstenlinien in den sog. *portolani* seinen Niederschlag fand. (Die Weltkarte von Abraham Cresques aus dem Jahr 1375 zielt allerdings auf die globalen Zusammenhänge ab.) Auf dem sog. Münchner Portolan der Bayerischen Staatsbibliothek von 1426 sind bereits die ostantlantischen Inselgruppen verzeichnet.

3 M. Meyn et al., Die großen Entdeckungen, I, München 1984, S. 72, Anm. 2: „Inschriften auf dem Behaim-Globus“; Charles Verlinden, „Die mittelalterlichen Ursprünge der europäischen Expansion“, in: Eberhart Schmitt (Hg.), Dokumente zur Geschichte der europäischen Expansion, München, 1986; Hans Wolff (Hg.), Das frühe Bild der Neuen Welt. Ausstellungskatalog der Bayer. Staatsbibliothek, München, 1992; ders.: „Die Münchner Portolankarten einst und heute“, in: Hans Wolff (Hg.), Das frühe Bild der Neuen Welt. Ausstellungskatalog, München, 1992, S. 127–144.

4 Donald F. Lach, *Asia in the Making of Europe. The Century of Discovery*, Vol. I, 12, Chicago 1965; Pierre Chaunu, „L'Expansion Européenne du XIIIe au XVe“ (Novelle Clio, 26, Paris 1969, S. 104–132); weitere Literaturhinweise in meinem Buch „Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance“, in: Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in the History of Art, 21), Stockholm 1970, S. 93 ff, 118 ff und 204 ff.

5 Casper, 2000, S. 82, Anm. 6.

6 Zur Kartographie des Nord-Atlantiks: James A. Williamson, „The Cabot Voyages and Bristol Discovery under Henry VII. With the Cartography of the Voyages by Raleigh A. Skelton“ (The Hakluyt Society, Ser. Nr. CXX), Cambridge 1962, S. 3 ff.

Der Bekanntheitsgrad des Drachenbaumes beruht nicht nur auf seinem ungewöhnlichen Wuchs mit dem knorrigen Stamm, den daraus hervorsprossenden, sich fortlaufend verzweigten und kontrahierten Ästen und den gestielten Blätter- und Blütenständen, sondern insbesondere auf dem aus der Rinde hervordringenden rötlichen, glasigen Harz. Die Harzproduktion ist in den makronesischen Drachenbäumen und bei der auf Sokotra beheimateten Spezies besonders stark entwickelt. So findet das Harz, das auch aus der Palme aus Ostindien gewonnen wurde, bereits in der Antike Erwähnung: Dioscorides spricht von dem „Drachenblut“ (*haima drákontos*)⁷; Plinius d. A. setzt in seiner *Naturalis historia*, XVIII,12 und XXXIII,38, den Namen in Verbindung mit einer indischen Legende, wonach ein weißer Elefant im Kampf einen Drachen erdrückt habe und sich so das Blut der beiden vermischt hätte. Dies deutet darauf hin, dass die Kenntnis vom Baum in erster Linie auf die Spezies *Dracaena cinnabari* abzielte, dessen Harz sich als begehrtes Exportprodukt (als pharmakologisches Betäubungsmittel oder als Farbsubstanz) und später nicht zuletzt in der Buchmalerei und im Kunsthandwerk großer Beliebtheit erfreute. Durch den Handel mit Asien und Afrika über den Vorderen Orient, zunächst von den Mittelmeervölkern und den Römern, später von den Arabern betrieben, gelangte das „Drachenblut“ nach Europa. Erkundungsfahrten gen Westen, auch über die Säulen des Herkules hinaus, werden ebenfalls in den antiken Quellen angesprochen – so ist etwa auf den Karthager Hanno aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. zu verweisen.⁸

Als einschlägige Quelle in der frühen Neuzeit tritt der venezianische Seefahrer Alvise Ca' da Mosto hervor. Von Heinrich dem Seefahrer wurde er dazu angehalten, die eben entdeckten und besiedelten Inseln des Ostatlantiks näher zu erkunden und Zucker, Drachenblut und andere Produkte zu besorgen. So segelte Ca da Mosto 1455 auf einer portugiesischen Karavelle gen Süden. Über Madeira und Porto Santo, über La Gomera und El Hierra gelangte der Venezianer schließlich nach Kap Blanco und bis Senegal. Die Tagebücher, die im Zeitraum von 1463 bis 1468 entstanden, sind später in illustrierten Ausgaben erschienen: Die erste (1507 in Vicenza) trägt den Titel *Paesi novamente ritrovati*. Große Verbreitung fand der Bericht durch die Sammelausgabe von Ramusio: *Delle Navigationi di Messer Alvise Ca' da Mosto, Delle Navigationi et Viaggi*, 1, Venedig 1550.⁹ Aus Porto Santo berichtet der Seefahrer über den

7 Dioscorides, Pedacii Dioscuridae Anazarbensis de materia medica Libri V., Iano Cornario interprete ... eiusdem emblemata adiecta. Basileae, 1557; Cajus Plinius Secundus, Die Naturgeschichte des Cajus Plinius Secundus, ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Georg C. Wittstein IV (20–27. Buch). Arzneimittel von Pflanzen, Leipzig 1881.

8 Pochat 1970, S. 40 ff.

9 3. Auflage 1553 und 4. Auflage 1588; Neudruck Marica Milanese (Hg.), *Il Nuovo Ramusio. Raccolta di Viaggi, Testi e Documenti relativi ai rapporti fra l'Europa e l'Oriente a cura dell' Istituto italiana per il Medio ed Estremo Oriente*, Torino, 1978.

Drachenbaum und die Gewinnung des Harzes, wobei er sich wahrscheinlich mehr auf Hörensagen denn auf eigene Anschauung stützen musste.

Carolus Clusius (1526–1609), Theologe, Rechtshistoriker und Sprachgenie, gebührt die Ehre, als führender Botaniker seiner Zeit dem Drachenbaum als Erster eine eingehende botanische Beschreibung gewidmet zu haben. In Clusius' Geschichte der hispanischen Flora erscheint der Baum an erster Stelle, auch mit einem großen Holzschnitt versehen: *Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatorum Historia, Plantinus, Antwerpen 1576*. (Abb. 3) Er wird als selten, von wenigen gesehen, beschrieben, mit kahlem Stamm, acht bis neun Ästen mit jeweils drei bis vier weiteren Verästelungen und Nadeln, etwa ein Finger breit. Nach etwa zehn Jahren setze die Verästelung ein. Zum Drachenblut heißt es: *ex quo per Canicula aestus humor emanat, qui in rubram lacrymam densatus, Sanguis Draconis appellatur ...*¹⁰ Zum ersten Mal habe er den Baum von etwa acht *palmen* (Handbreit) Umfang in Lissabon 1564 gesehen und im folgenden Jahr durch einen Freund vom selbigen Baum einen Zweig und Früchte erhalten, die seinen Sammlungen in Belgien einverleibt wurden. Nach seiner Berufung an den Kaiserlichen Hof in Wien durch Maximilian II. hatte er diese zurücklassen müssen. Was die antiken Quellen betrifft, beruft sich Clusius auf Dioscorides, Plinius d. Ä. und Strabo. Auch die neuzeitlichen Quellen werden erwähnt: Alvise Ca' da Mosto und der gelehrte Franziskaner André Thevet, dessen *Les singularitez de la France Antarctique, autrement nommée Amerique, et de plusieurs Terres et Isles decouvertes de nostre temps* in Antwerpen 1558 erschien.¹¹ Thevets Beschreibung des aus dem Drachenbaum gewonnenen Harzes dürfte auf Dioscorides' Beschreibung und Bezeichnung des aus Cinnabar eingeführten Drachenblutes stammen: *Pedacii Dioscoridae Anazarbensis de materia medica libri V...* Basileae 1557, Cap. 74: *De Cinnabari*. In Thevets *Cosmographie Universelle*, Paris 1575, ist ebenfalls davon die Rede: *Oultreplus, se recueille en Zocotere la drogue tant estimée par nos Grossiers que le Apothicaires apellét Sang de Dragon, qui est aussi la gomme d'un autre arbre, crossant les vallons des montagnes*.¹² Der mit Clusius befreundete portugiesische Arzt Don Garcia, dessen Abhandlung über Pflanzendrogen auch von Clusius übersetzt wurde, kommt in seiner Abhandlung ebenfalls auf das Harz zu sprechen (*Armatum et simplicium aliquot medicamentorum apud indos nascentium historia*, Antverpia 1579). Garcia bezieht sich auf antike Autoritäten wie Dioscorides, Flavius Arrianus aus dem 2. Jahrhundert

10 Carolus Clusii Atrebat. *Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatarum Historia ...* Antverpiae, 1576, fol 13.

11 Zu André Thevet vgl. Pochat 1970, S. 192 mit weiteren Literaturhinweisen, insbesondere Jean Adhémar, „André Thevet, collectionneur de portraits“ in: *Revue archéologique*, 6e. ser. Tome XX (1942–1943), S. 41–54.

12 André Thevet, *Cosmographie Universelle*, Paris 1575 S. 115 v – zit. Casper 2000, S. 20, Anm. 35.

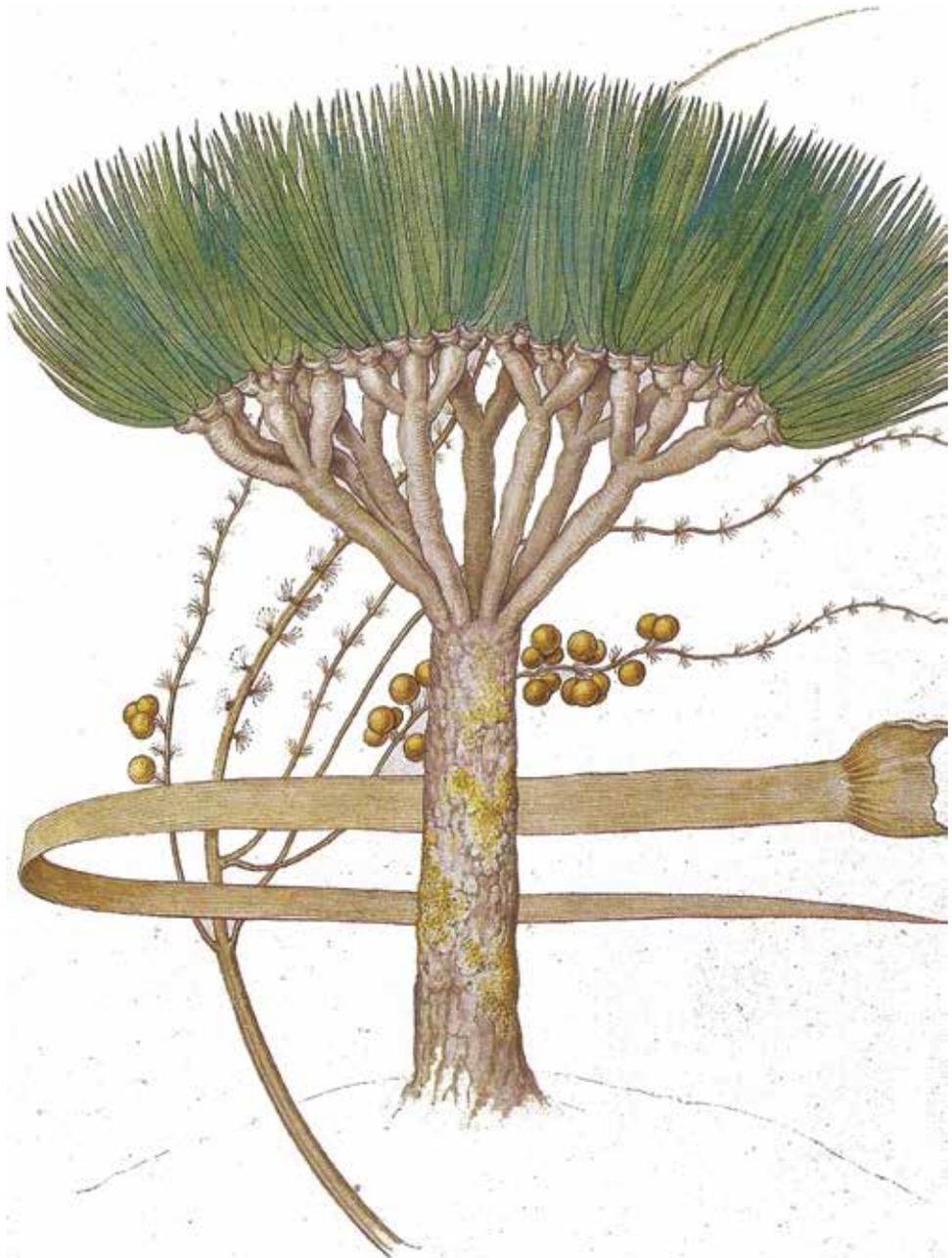


Abb. 2: Draco Arbor Lib. 18 fol. 1847 [9], Aquarell von Jacques von Corenhuyse mit dem Drachenbaum, wahrscheinlich um 1566 unter Anweisung von Carolus Clusius ausgeführt und in die Libri Picturati 1566, als fol. 9. 1566, von Karel von Sint Omaars herausgegeben, Schloss Moerbeke; heute in der Bibliotheka Jagiellonska in Krakow aufbewahrt (Repr. J. Casper 2000, Taf. 2)

sowie auf Strabos *Geographika*, IV, V und VI und beschreibt die toxische Wirkung des Harzes.¹³

Der Holzschnitt des Drachenbaums in Clusius' Botanik aus dem Jahr 1576 dürfte zunächst auf die genauen Beobachtungen des Autors und auch die in Kohle und Rötel angefertigten Erinnerungsskizzen zurückgehen, die der Autor bei seiner gut dokumentierten Reise über die iberische Halbinsel 1564 gemacht hatte. In Lissabon habe er, wie erwähnt, den Baum auf einer Anhöhe zwischen den Olivenbäumen zum ersten Mal gesehen (*eam arborum Alegroponem primum vidi 1564 post monasterium Divae Virginii sacrum ... octo palmonem crassitudine*). Nach Casper habe Clusius ein „dolchartiges Blatt“ hinter dem Baumstamm nachträglich eingefügt. Als Vorlage zum Holzschnitt diente eine aquarellierte Zeichnung, die sich in der Bibliotheka Jagiellonska in Krakau befindet (*Draco Arbor – Libri Picturati*, 18, fol. 1847).¹⁴ (Abb. 2) In späterer Zeit sind allerdings neue Erkenntnisse durch einen einschlägigen Artikel von H. Wille, auf den mich Ursula Brosch vom Botanischen Institut in Graz aufmerksam gemacht hat, an den Tag getreten. Er trägt entschieden zur Klärung der Autorschaft sowie über den Zusammenhang von Aquarell und Holzschnitt bei.

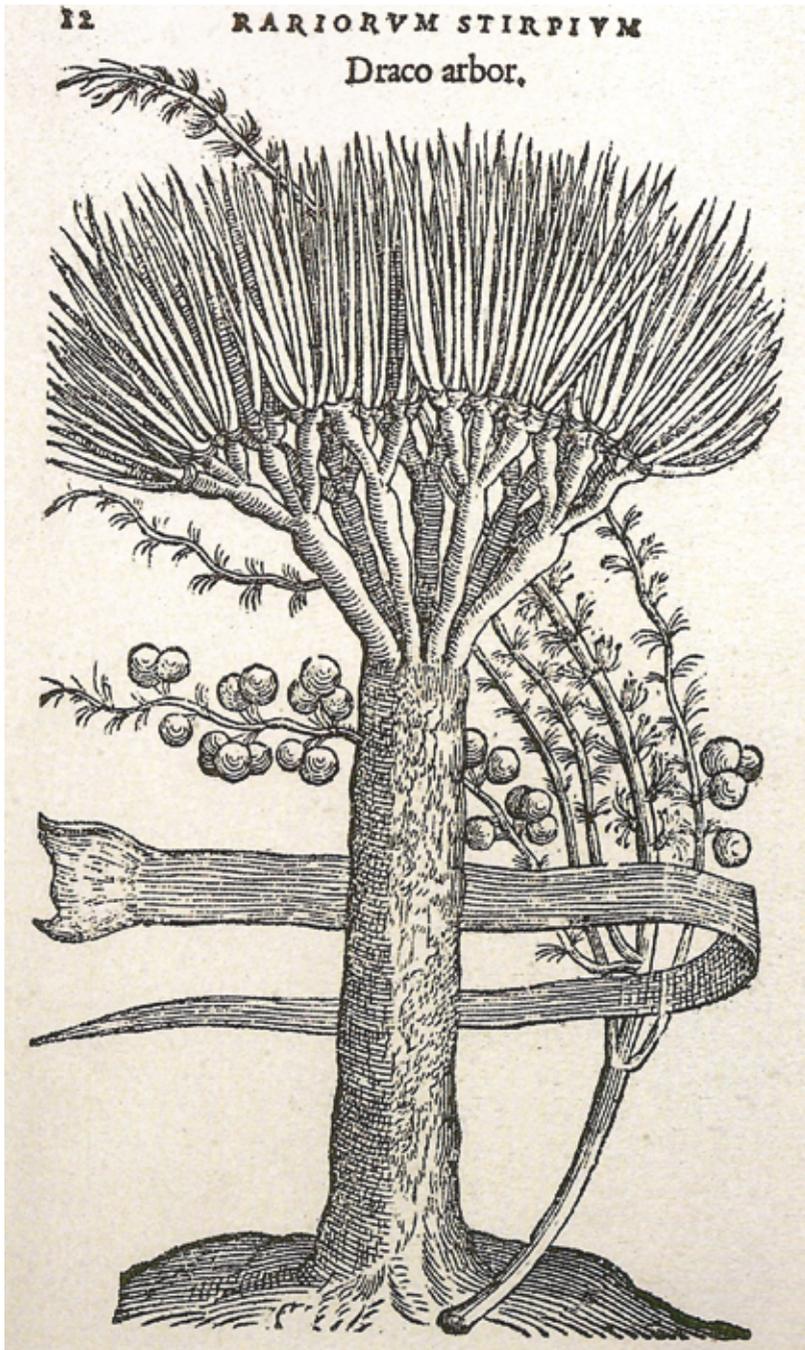
In der Bibliotheka Jagiellonska in Krakau befindet sich eine große Sammlung von Aquarellen, Gouachen und Ölgemälden. 16 von den ursprünglich 93 Bänden in den Königlichen Preußischen Sammlungen weisen hauptsächlich Pflanzendarstellungen auf. Sie wurden von Hans Wegener 1938 katalogisiert und vornehmlich Carolus Clusius zugeschrieben (*Libri Picturati*, A.16–31).¹⁵

1663 hatte Kurfürst Friedrich Wilhelm in Berlin die Sammlung der Pflanzen- und Tierstudien erworben. 1941 wurde sie im Zuge der Auslagerung der Deutschen Staatsbibliothek nach Schlesien umgesiedelt. Der in Güssau deponierte Teil ist nach dem Krieg in Polen geblieben. Erst Ende der 1970er-Jahre wurde der Aufbewahrungsort in der Jagiellonen-Bibliothek in Krakau bekannt. Die erwähnten 16 Bände A. 16–31, von Wegener Clusius zugeschrieben, konnten von P. J. P. Whitehead und G. van Vliet eingesehen werden. Wegener hat festgestellt, dass viele Zeichnungen und Aquarelle mit den Holzschnitten in Clusius' Pflanzenbüchern übereinstimmen – so mit jenen in seiner Übersetzung von Garcia da Orta von 1567, jenen in der Übersetzung von Minardes 1574 sowie in seiner *Rariorum aliquot stirpium ... Historia* 1576 und dem *Rariorum plantarum historia* 1601. Das Entstehungsdatum des ersten

13 Auf die antiken Autoren verweisen bereits Charles Pickering, *Chronological History of Plants*, Boston 1879, S. 449 und Sebastian Killermann: „Die ersten Nachrichten und Bilder von der Kokospalme und vom Drachenbaum“, in: *Naturwissenschaftliche Wochenschrift*, N. F. 19 (1920), S. 305–310.

14 Siehe P. J. P. Whitehead, G. van Vliet, W. T. Stearn: „The Clusius and other natural history pictures in the Jagiello Library, Krakow“, in: *Archives of Natural History*, 16 (1989), S. 15–32; Casper 2000, S. 86 und Anm. 61.

15 Hans Wegener, „Die wichtigsten Natur-Wissenschaftlichen Bilderhandschriften nach 1500 in der Preußischen Staatsbibliothek“, in: *Zentralblätter für Bibliothekswesen*, 55, 3 (1938), S. 109–129.



**Abb. 3: Draco Arbor aus Carolus Clusius Rariorum aliquot stirpium ...,
Antwerpiae 1576, 12, [Lib. Primus cap. 1, A.]**
(Repr. Aus der Rara-Sammlung der Karl Franzens Universitätsbibliothek Graz)

Buches mit den mediterranen Fischen (A.16) wurde von Wegener bereits mit 1553/1554 angesetzt, als sich Clusius in Montpellier aufhielt und dort mit dem Fischspezialisten Rondelet zusammentraf. Die späteren Bände mit Pflanzendarstellungen dürften nach der Rückkehr des Gelehrten aus dem Süden nach Flandern in den 1560er-Jahren entstanden sein – Datierungen, die von Wille noch präzisiert werden. Die Blätter enthalten spätere Annotationen, die auf Dalechamps *Historia generalis plantarum* (1586–1587) und Lobelius' *Kruidtboeck* 1581 sowie auf Clusius' hispanisches *Rariorum aliquot stirpium ...* 1576 zurückgehen. F. W. T. Hunger stellte in seiner ausführlichen Biografie über den Gelehrten fest, dass die Pflanzendarstellungen vermutlich nicht von Clusius' Hand stammen, sondern von einem ausgewiesenen Künstler, der mit ihm eng zusammengearbeitet hat.¹⁶

Dieser Vermutung ist H. Wille nachgegangen, der auch Gelegenheit hatte, die Bücher in Krakau einzusehen. Die Ansprüche von Clusius waren sehr hoch – so bedurfte es eines reichen Sponsors, um die Illustratoren angemessen bezahlen zu können. Ein solcher war Karel van Sint Omaars (1533–1569), der das Schloss Moerbeke in der Nähe von Brügge besaß. Clusius, der ihm bei der Einrichtung seines botanischen Gartens half, hatte die Absicht, mit seinem Gönner ein größeres illustriertes Pflanzenbuch zu veröffentlichen, wie aus einem Brief aus dem Jahr 1567 hervorgeht.¹⁷ Zu diesem Zeitpunkt hat der Botaniker in Schloß Moerbeke sein Buch über die hispanische Flora verfasst und eine Reihe von Künstlern war mit den Illustrationen beschäftigt. Auftraggeber war Karel von St. Omaars. Wille ist es gelungen, den wichtigsten Künstler herauszufinden: Jacques von Corenhuyse, der auch für die Illustrationen in Matthias Lobelius' *Kruidtboeck* von 1581 verantwortlich zeichnet. Etliche Aquarelle in den *Libri Picturati* konnten ihm zugeschrieben werden. Nach dem Tod von Karel von St. Omaars 1569 wurde die Sammlung von Illustrationen vom Collegium Medicum in Leuven erworben, um später vermutlich von Karel, Prinz und Herzog von Arenberg (1550–1616), erworben zu werden.¹⁸

Aus einem Brief Arenbergs geht hervor, dass die Annotationen in den *Libri Picturati* von Clusius selbst stammen. Die erste Tranche der Blätter trägt Wassermarken aus den Jahren 1563 bis 1566 und die Illustrationen wurden wahrscheinlich von Jacques van Corenhuyse ausgeführt. Die späteren entstanden im Zeitraum von 1595 bis 1601 im Auftrag des neuen Eigentümers, Karel von Arenberg, und werden u. a. Jacob de Gheyn II. zugeschrieben. (Gheyn hat auch das Titelblatt von Clusius'

16 Friedrich Wilhelm Tobias Hunger, Charles de l'Écluse, Carolus Clusius, Nederlandsch Kruidenkundige, 1526–1609, The Hague, Vol. I (1927); Vol. II (1943).

17 Helena Wille, The Albums of Karel van Sint Omaars (1533–1569). *Libri Picturati* A. 16–31 in the Jagiellon Library in Krakow, in: *Archives of Natural History*, 24 (3) (1979), S. 423–437; Brief von Clusius 1567, zit. S. 436/437.

18 Wille, 1997, S. 435.

Rariorum plantarum historia von 1601 ausgeführt.) Ein weiterer prominenter Illustrator war Joris Hoefnagel.

Aus kunsthistorischer Sicht stellt sich die Frage, wie Jacques van Corenhuyse zu der genauen Darstellung des Drachenbaumes um 1566/1567 gelangt ist. Es dürfte mehr als unwahrscheinlich sein, dass ein ausgewachsener Baum in voller Größe in dem botanischen Garten von Moerbeke zu sehen war. Aber Clusius, der eine genaue Kenntnis von dem berühmten Exemplar beim Marienkloster in Lissabon bei seinem dortigen Aufenthalt 1564 erlangt und seine Eindrücke wohl auch in Skizzen festgehalten hatte, dürfte dem Künstler konkrete Anweisungen erteilt haben. Seitenverkehrt taucht der Drachenbaum dann als erster Holzschnitt in Clusius' spanischem Pflanzenbuch 1576 auf (vgl. Abb. 2 und 3).

In meinem Buch „Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance“ von 1970 bin ich von der Hypothese ausgegangen, dass die getreue Wiedergabe fremdartiger Objekte, Tiere und auch Menschen nur durch empirische Beobachtung möglich ist, wobei durchaus bei der Ausarbeitung Zeichnungen als Vorlagen gedient haben können. Allerdings tritt der Kodifikationsprozess in der bildenden Kunst schnell in Kraft, sodass die Tradierung von *topoi* mittels gewisser Schemata bald einsetzt. Die Glaubwürdigkeit der Bilder des Fremden war auch nicht von der mimetischen Authentizität abhängig, sondern eher von der Erwartungshaltung des Publikums, das meist von Stereotypen geprägt war. Dies gilt insbesondere für die monströsen Figuren, die nach Vorstellung der Antike und dem ihr verbundenen Mittelalter die fernen ungesesehenen Regionen der Erde bevölkerten. So wurde das „bildnerische Vokabular“ in unterschiedlichen Zusammenhängen eingesetzt, um das Fantastische und Märchenhafte einer Geschichte, nicht zuletzt der kursierenden Reiseberichte, herauszustreichen.¹⁹

Dies ist auch beim Drachenbaum der Fall, der als exotisches Requisite in unterschiedliche Bildkontexte eingebracht wurde. Den Anfang macht Martin Schongauer, dessen Stich „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“, der um 1471 bis 1473 entstanden ist, paradigmatische Wirkung entfalten sollte.²⁰ (Abb. 4) Wie Schongauer zu der getreuen Wiedergabe des Baumes gelangt ist, lässt sich nur hypothetisch beantworten. Flechsig vertritt die Meinung, dass der Künstler in seinen Lehr- und Wanderjahren vor der Niederlassung in Colmar um 1471 nicht nur in die Niederlande gelangt ist, sondern über Burgund und die Pilgerwege auch nach Spanien und Portugal. Der

19 Pochat 1970 passim; ders. Das Fremde im Mittelalter. Darstellung in Kunst und Literatur. Würzburg 1997.

20 Pochat 1970, S. 118–136; ders. 1997, S. 121–122. Heinrich Schenk dürfte der Erste gewesen sein, der den Drachenbaum bei Schongauer geortet hat: „Martin Schongauers Drachenbaum“, in: Sonderabdruck der Naturwissenschaftlichen Wochenschrift, N. F. 19 (Bd. 35), Jena 1920.



Abb. 4: Martin Schongauer, Ruhe der Hl. Familie auf der Flucht nach Ägypten, Kupferstich um 1471–1473 /B. 7
(ehem. Fotoarchiv des Kunsthistorischen Instituts der Karl Franzens Universität, Graz)

große Stich mit der Schlacht von Clarijo ist, wenn auch nicht zwingend, mit einer Pilgerfahrt nach Santiago de Compostela in Verbindung gebracht worden.²¹ Wie eingangs schon erwähnt, dürfte der Drachenbaum bereits seit den 1420er-Jahren in Lissabon und Cadiz zu sehen gewesen sein. Die Anpflanzung mag auch mit der wirtschaftlichen Nutzung des Drachenbluts zusammenhängen – hatte doch Heinrich der Seefahrer Alvise da Ca da Mosto 1455 ausdrücklich auf das Vorkommen des Baumes auf Madeira und seinen Nutzen verwiesen. In diesem Zeitraum, näher bestimmt am 8. Januar 1455, hatte Papst Nikolaus V. dem portugiesischen König Alfonso V. die Oberhoheit über die Länder und Meere an den afrikanischen Küsten zugesichert.²² Béthencourt und Gadifer wiederum, die in dem Dienst Kastiliens standen, haben bei ihren Erkundungen der Kanarischen Inseln 1402 bis 1422 die wirtschaftliche Ausbeutung derselben in die Wege geleitet. Auch wenn der direkte Beleg, dass sie die Voraussetzung für den Transfer des Baumes nach Cadiz geschaffen haben, fehlt, ist doch die Existenz desselben dort durch die Quellen gesichert. Auch die Mauren sind in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Auf dem Wege des Gewürzhandels, aber auch durch den Austausch mit Marokko, können sie den Baum in ihre hochstehende Hortikultur in Südspanien eingebracht haben.

Die akribische Wiedergabe des Drachenbaums in Schongauers Stich lässt den Schluss zu, dass der Künstler mit ihm bei einem Aufenthalt in Spanien konfrontiert wurde, zumal Kontakte mit den alemannischen Handelsniederlassungen gegeben waren. Das Alter des Baumes ist von K. Mägdefrau mit etwa 50 Jahren bestimmt worden, was den historischen Voraussetzungen entspricht.²³ Genaue Skizzen müssen der Darstellung des Stechers zugrunde gelegen haben. Darüber hinaus bedient sich Schongauer auch der genauen Wiedergabe einer Dattelpalme, um der Schilderung der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“, wie sie in dem apokryphen Evangelium des Pseudo-Matthäus, 2,13–14 oder der *Legenda aurea* beschrieben wird, gerecht zu werden.²⁴

Es ist symptomatisch, dass die ausgefallene Erscheinung des Drachenbaums gerade die Fantasie der Deutschen beflügelt zu haben scheint. Wir finden seine Erwähnung in frühen Herbarien wie dem *Apuleci Platonici*, 1480, im *Herbarius* 1484 und in Dinckmuts deutscher Übersetzung des letzteren, Ulm 1487. Die wirtschaftlichen Bande der süddeutschen Handelsstädte mit Portugal wurden in der zweiten

21 Zu Schongauer vgl. Hans Wendland, Martin Schongauer als Kupferstecher, Berlin 1907; Max Lehrs, Martin Schongauer, Berlin 1914; Max J. Friedländer, „Martin Schongauers Kupferstich“ in: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 26 (1915), S. 105. 112; Julius Baum, Martin Schongauer, Wien 1948; E. Flechsig, Martin Schongauer, Strasbourg 1951, S. 113 ff und 253 ff.

22 Vgl. Zusammenfassung bei Casper 2000, S. 28.

23 Karl Mägdefrau, „Das Alter der Drachenbäume auf Tenerife“, Flora, 164 (1975) SA. 347–357.

24 Zu der „Ruhe auf der Flucht“ und dem Palmenwunder vgl. Karl Vogler, Die Ikonographie der Flucht nach Ägypten (Diss.), Heidelberg 1931; weitere Lit. Hinweise Pochat 1970, 20, Anm. 3.

Hälfte des 15. Jahrhunderts immer enger geknüpft. Infolge der Unterbindung des Gewürzhandels mit der Levante durch die Muselmanen und des Gewürzmonopols Alexandriens setzte man neue Hoffnungen in die Erschließung der neuen Seewege entlang der afrikanischen Küste und die Expansion der Portugiesen. Die Große Ravensburger Handelsgesellschaft (1380–1535) und der Aufstieg Augsburgs durch Anton Fugger (1453–1535) und Jacob Fugger II. (1459–1525) führten zu einem Handelsmonopol mit Portugal.²⁵ So nimmt es nicht Wunder, dass gerade in den deutschen Handelsstädten ein gesteigertes Interesse an der südländischen Flora und der exotischen Fauna zu verzeichnen ist. Es findet seinen Niederschlag in der bildenden Kunst, insbesondere in den Illustrationen zu biblischen oder sakralen Texten, die ein exotisches Ambiente als passende Ergänzung zu den Texten bereitstellten.

Zu den einschlägigen Berichten von der iberischen Halbinsel gehört jener von Hieronymus Münzer, der von Nürnberg aus als Gesandter Maximilians I. 1494/1495 im September nach Spanien aufbrach. Über Barcelona, Valencia und Murcia gelangte er nach Granada und Sevilla, wo er mit der verbliebenen maurischen Kultur konfrontiert wurde. Danach hielt er sich in Lissabon und Santiago de Compostela auf, besuchte Salamanca, Toledo und Madrid, um schließlich Anfang Februar 1495 über Zaragoza nach Roncesvalles zu gelangen und dort die Pyrenäen zu überqueren. Das sorgfältige *Itinerarium* wurde handschriftlich verfasst. So besaß der Freund Münzers, Hartmann Schedel, dessen reich illustrierte *Weltchronik* 1493 in Nürnberg erschien, eine Kopie davon. Erst 1920 wurde der Bericht von L. Pfandl in der spanischen *Revista Hispanica Moderna* 48 (113, 1–179, University of Pennsylvania Press) herausgebracht: *Itinerarium hispanicum Hieronymi Monetarii*, 1494–1495.²⁶ Münzer, der sich über die herkömmlichen Sehenswürdigkeiten hinaus besonders für die Landwirtschaft und die Hortikulturen interessierte, hat als Erster eine genau Beschreibung von vier Drachenbäumen geliefert, die er in Lissabon zu Gesicht bekam. Beim Minoritenkloster habe er einen großen Baum gesehen, den man „Drache“ nannte. Aus dessen rotem Harz werde das „Drachenblut“ gewonnen. Am Augustinerkloster befänden sich weitere drei Bäume, von denen der eine so groß gewesen sei, dass

25 Zu den Fuggers Literaturhinweise Pochat 1970, S. 118 Anm. 1. Vor kurzem ist eine gewaltige Abhandlung über die Entdeckungs- und vor allem Handelsreisen erschienen, welche die fortlaufende Entwicklung der Wirtschaft aus einer übergreifenden Perspektive behandelt: Wolfgang Reinhard, *Die Globalgeschichte der europäischen Expansion 1415–2015*, I–IV, München 2016. Keine Frage auch, dass hier ein sachliches Wort über die gegenwärtige ausufernde Auseinandersetzung mit dem Kolonialismus verlautbart wird.

26 Zu Sebastian Münzer vgl. Casper 2000, S. 94 f. und Anm. 52, 55. Die einschlägige Ausgabe von Münzers Bericht wurde von Ludwig Pfandl besprochen: „*Itinerarium hispanicum Hieronymi Monetarii 1494–1495*“, in: *Revista Hispanica*, 48 (1920) A. 1–179. Spanische Übersetzungen von Münzers Bericht liegen aus den Jahren 1924, 1951, 1987 und 1991 vor, 1931 eine portugiesische. Die humanistische Bildung Münzers wurde durch Ernst Ph. Goldschmidt geklärt: „Hieronymus Münzer und seine Bibliothek“, in: *Warburg Studies*, 4, London 1938.

zwei Männer seinen Stamm kaum umfassen konnten. In Caspers Übersetzung des Textabschnitts heißt es weiter: „Er ist so hoch wie eine Kiefer (*pinus*) und sein Wipfel in zahlreiche große Äste geteilt. Jeder Ast hat Internoden, wie das Rhizom von *Acones*; aus dem letzten (jüngsten) Internodium geht ein großer Schopf Blätter hervor, ähnlich den Blättern von *Acones* oder *Iris*, dick und dicht gedrängt. Eine große, rispenartige, der des Dattelbaums ähnliche Traube trägt viele zitronengelbe Früchte. In Januar, während der Reifezeit, werden sie süß und rot ... Im März wird das Drachenblut abgezapft (Et in Marco *extrahitur succus rubeus ut est sanguis draconis*)“.²⁷

Da Münzer keinen Zugang zu Alvise da Ca' da Mostos unveröffentlichtem Bericht haben konnte, ist die Authentizität seiner Beschreibung unumstritten. Es handelt sich, so Casper, um die genaueste Autopsie des Baums vor Clusius. Von besonderem Interesse ist die Erwähnung des großen Umfangs des Stammes. Wie erwähnt wurde der in Schongauers Stich von 1471 dargestellte Baum auf etwa 50 Jahre geschätzt. Sollte dasselbe Exemplar Münzer vor Augen gestanden sein, müsste sein Alter um mindestens 70 Jahre angesetzt werden – womöglich handelt es sich um einen Baum, der nach der Überführung von den Kanaren bereits ein Jahrzehnt auf dem Buckel hatte?

Dem Kreis der Humanisten in Nürnberg gehörte der Tuchhändler und Geograf Martin Behaim an, der während seines Aufenthaltes in der Stadt von 1490 bis 1493 seinen berühmten Globus schuf. Seinen Hauptwohnsitz bezog er in den Jahren 1480 bis 1507 in Lissabon. Von dort aus nahm er vermutlich an einer ausgedehnten Entdeckungsreise der Portugiesen von 1484 bis 1485 teil, der ihn bis Kongo und Benin führte. Nach der Rückkehr wurde Behaim von Don João II. zum Ritter geschlagen.²⁸

Die enge Bindung der Habsburger, Kaiser Maximilian I. als Sohn der portugiesischen Königin Eleonore und als Großneffe Heinrichs des Seefahrers, mit der iberischen Halbinsel bekundete sich in der Vision des Kaisers von der Verschmelzung der beiden Großreiche. Behaim und Münzer dienten als Mittelsmänner bei der Kontaktnahme mit João II. Darüber hinaus waren die Nürnberger infolge ihrer Handelsniederlassungen in Lissabon und Sevilla schon seit längerer Zeit dort präsent. Man kann also damit rechnen, dass nicht nur Schongauers Stich den Drachenbaum im süddeutschen Raum bekannt machte, sondern auch andere Skizzen und sogar Triebe des Baums dorthin gelangt waren, zumal das „Drachenblut“ sich einer stetigen Nachfrage bei Apothekern und Malern erfreuen konnte.

27 Casper 2000, S. 31, zitiert nach Pfandl 1920, S. 83/84.

28 Die Einschätzung Behaims seitens der deutschen und portugiesischen Forschung wurde zunehmend kritischer, und das Desiderat einer Aufarbeitung von Casper vorgebracht – 2000, S. 94, Anm. 55 mit ausführlichen Literaturhinweisen.

Den deutschen Künstlern ging es nicht um die exakte botanische Präsentation des Baums, sondern um den fremdartigen Wuchs, die prägnante Form der eingeschnürten Äste und der hervorsprossenden Blätterkrone. Wie die Palmen, so war auch der Drachenbaum dazu geeignet, das exotische Milieu in der jeweiligen ikonografischen Darstellung dem Betrachter zu vergegenwärtigen. Darüber hinaus wurde dem Drachenbaum eine besondere Bedeutung als „Lebensbaum“ zugewiesen. Wir finden ihn in Michael Wohlgemuts „Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies“ in der Nürnberger Chronik von Hartmann Schedel von 1493 (Abb. 5), was nicht überrascht, eingedenk der Nähe des Herausgebers zu Sebastian Münzer. Dem süddeutschen Kunstkreis dürfte auch der Titelholzschnitt zu Vergils *Georgica* bekannt gewesen sein: Jene wurde von Sebastian Brant herausgegeben und gelangte in der Druckerei Grüningers in Strassburg 1502 zur Ausführung (Abb. 6). Der Drachenbaum wurde hier Pallas Athene zugeordnet – um einen Ölbaum handelt es sich allerdings nicht. In Dürers Schilderung der „Flucht nach Ägypten“ aus dem „Marienleben“ 1504/1505 dienen Dattelpalme und Drachenbaum als rahmende Staffage. Wir sehen die hl. Familie unterwegs in einer exotisch anmutenden Landschaft: Eine Dattelpalme links und der Drachenbaum rechts umrahmen die Szene (Abb. 7).

Auch in der niederländischen Malerei sind Anlehnungen an die tatsächliche Flora der iberischen Halbinsel zu verzeichnen – die politischen und wirtschaftlichen Beziehungen waren ja schon während des 15. Jahrhunderts eng verflochten und von der direkten Kontaktnahme durch berühmte Maler wie Jan van Eyck noch verstärkt ins Bewusstsein gerückt. So finden wir in der „Erschaffung Evas“ im linken Flügel von Hieronymus Boschs *Garten der Lüste* um 1512 (Prado, Madrid) eine bemerkenswerte Darstellung unseres Baums, hier feingliedrig und entsprechend verknotet; der Stamm scheint von Adern durchzogen zu sein und erhält somit einen artifiziellen, gar den Anflug eines anthropomorphen Aussehens. Vor diesem „Lebensbaum“ befindet sich eine kleine pantherähnliche Wildkatze mit einer Ratte im Maul – mitten im Leben ist selbst im Paradies auch der Tod gegenwärtig (Abb. 9).“

Der enigmatische Altar könnte womöglich erst später im Auftrag des Statthalters Heinrich II. von Nassau ausgeführt worden sein. Die paradiesische Landschaft mit seinem Lebensbrunnen und den fantastischen Berg- und Korallgebilden, und in noch höherem Grad die exotischen Tiere, gehen womöglich auf einen Holzschnitt von Erhard Reuwich in *Bernhard von Breidenbachs Reise in Heilige Land*, Mainz 1486, zurück.²⁹ Die Verbindung Boschs zum süddeutschen Kunstkreis wurde von Bax

29 Vgl. Pochat 1970, S. 131 und Abb. 45. Zu Hieronymus Bosch und Heinrich III. von Nassau vgl. Jean Wirth, Hieronymus Bosch, *Der Garten der Lüste. Das Paradies als Utopie*, Frankfurt a. M. 2000.



Abb. 5: Michael Wohlgemut, Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies, Holzschnitt aus der Nürnberger Chronik 1493, Bl. VI, v.
(ehem. Fotoarchiv des Kunsthistorischen Instituts der Karl Franzens Universität, Graz)



Abb. 6: Titelblatt von Vergils *Georgica* (Hg. Sebastian Brant), Grüninger, Straßburg, 1502
(ehem. Fotoarchiv des Kunsthistorischen Instituts der Karl Franzens Universität, Graz)



**Abb. 7: Albrecht Dürer, Die Flucht der Hl. Familie nach Ägypten,
Holzschnitt aus dem Marienleben c. 1504/05**

(ehem. Fotoarchiv des Kunsthistorischen Instituts der Karl Franzens Universität, Graz)

mit Hilfe der Grafik thematisiert.³⁰ Nicht zuletzt als es um Exotisches ging, scheint der Maler dort fündig geworden zu sein.

Monumentale Ausmaße nehmen die Palmen und der Drachenbaum in der Mitt-Tafel des Johannesaltars von Hans Burgkmair d. Ä. von 1518, mit „Johannes auf Patmos“ in der Alten Pinakothek, München, an (Abb. 8). Wie bei Dürer kann auch hier von einem gesteigerten Interesse an der genauen Wiedergabe der südländischen Flora und Fauna gesprochen werden. Die Vielfalt der mediterranen Gewächse, die in den zeitgenössischen Hortikulturen gezogen wurden und dort zu sehen waren, trug in den Bildern zur suggestiven Wirkung des fremdartigen Ambientes bei.

Von dem Bemühen, den Orient ins Leben zu rufen, zeugt eine Miniatur in dem *Stundenbuch* des portugiesischen Königs Don Manuel I. aus dem Jahr 1517, nunmehr im Museu Nacional de Arte Antiga in Lissabon (Abb. 10). Der Künstler, Gregorio Lopes, hat in einer fiktiv gerahmten Aussicht die „Ruhe auf der Flucht“ geschildert. Im Vordergrund sehen wir Maria mit dem Kind an der Quelle, dahinter Josef, der die Datteln von der Palme auffängt, die von den Engeln gepflückt wurden. Links steht der in Lissabon bereits heimische Drachenbaum, rechts öffnet sich der Blick auf eine weite Landschaft mit fantastischen Felsformationen. Die Szene schwebt als gerahmtes Bild vor dem Blatt, das eine weitere exotische Landschaft vergegenwärtigt: ein Palmenhain, Zelte mit Reisenden und Nomaden, ein Elefant, ein Dromedar und rechts im Hintergrund ein Nashorn. Auch wenn die Flora den Portugiesen bereits vertraut und die Tiere nicht so spektakulär waren, da man sie in den Tiergehegen bestaunen konnte, zeugt die Zusammenstellung doch von der Absicht, das orientalische Ambiente der Hauptszene wirkungsvoll herauszustellen.

Die handelspolitische Situation auf der iberischen Halbinsel, die von der Expansion der Spanier gen Westen und jener der Portugiesen nach Afrika und dem inzwischen etablierten Seeweg nach Indien geprägt war, hat zweifelsohne ihren Niederschlag in das exotische Vokabular der bildenden Kunst gefunden. Dazu kam auch der Import kunsthandwerklicher Güter seit dem 12. Jahrhundert. Dies gilt auch für die deutsche und niederländische Kunst. Die Illustrationen der immer zahlreicheren Reiseberichte trugen zum Ausbau des exotischen Vokabulars in der bildenden Kunst bei. Verstärkt wurde seit der Entdeckung Amerikas das Interesse der Botaniker und Zoologen für die neu entdeckte Flora und Fauna der fernen Kontinente geweckt. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts setzte die empirisch ausgerichtete wissenschaftliche Bestimmung derselben ein. 1541 erschien Conrad Gesners monumentale *Enchiridion historiae plantarum*, ein Jahr später Leonhard Fuchs' *De historia stirpium*. Conrad

30 Zu Bosch, Reuwich und dem deutschen Kunstkreis, vgl. Pochat 1970, 131 ff. Wesentlich, was die Rezeption der zeitgenössischen Grafik auch in der Malerei betrifft: Dirk Bax, *Ontcijfering van Jeroen Bosch, S'Gravenhage* 1949.



**Abb. 8: Hans Burgmair d. Ä., Der Evangelist Johannes auf Patmos,
Mittelfel des Johannes Altars, 1518, Alte Pinakotek, München**
(ehem. Fotoarchiv des Kunsthistorischen Instituts der Karl Franzens Universität, Graz)



Abb. 9: Hieronymus Bosch, Die Erschaffung Evas. Linker Flügel vom Garten der Lüste, c. 1512, heute Prado, Madrid
(ehem. Fotoarchiv des Kunsthistorischen Instituts der Karl Franzens Universität, Graz)

Gessners *Historia animalium* wurde in vier Bänden in den Jahren 1551 bis 1558 gedruckt, deutsche Übersetzungen folgten 1563 und 1583. Carolus Clusius aus Arras, Gelehrter und Hofbotaniker an den Höfen zu Wien und Prag, hat nicht nur in Pannonien, sondern europaweit gewirkt. 1576 erschien seine *Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatarum Historia, Antwerpiae*. Seine umfangreichen Kompendien, der *Nomenclator* und seine *Rarum aliquot stirpium Historia*, wurden allesamt 1584 in einer reich illustrierten Prachtausgabe von Plantin in Antwerpen herausgegeben. Der Drachenbaum mag als paradigmatisches Beispiel für den globalen Charakter der neuen Erderkundung dienen.



Abb. 10: Gregório Lopes, Ruhe auf der Flucht. Miniatur im Libro de Horas de Dom Manuel, um 1517, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon (ehem. Fotoarchiv des Kunsthistorischen Instituts der Karl Franzens Universität, Graz)

Helga Hensle-Wlasak

Ein Baum schlägt aus.

Das doppelt geschwungene Baumkreuz in der Handschrift Ms. 469 der Universitätsbibliothek Graz

Einleitendes

Bäume gehörten im Mittelalter zum menschlichen Lebensraum und wurden entsprechend wirtschaftlich genutzt. In der Kunst wurden sie betrachtet, dargestellt, verehrt, gelobt und besungen, ihre Form für universale Ordnungen gebraucht. All dies geschah aber immer im Hinblick auf eine christliche Ästhetik. Die Schönheit der natürlichen Materie (Tiere, Pflanzen, Dinge) war den christlichen Denkern nur ein Ausgangspunkt, von dem aus die geistige, absolute Schönheit Gottes erklärt werden konnte.¹ Daher wurde in den mittelalterlichen Darstellungen nicht unbedingt ein Abbild der sichtbaren Natur angestrebt, sondern die außerhalb der Natur erahnbare überirdische Wahrheit und Vollkommenheit der göttlichen Schöpfung. Der Goldgrund als Metapher für das göttliche Licht war die höchste und abstrakteste Form der immateriellen Schönheit.

Auch der Baum wurde im Christentum mit vielen Bedeutungen beladen und zum allumfassenden Symbol für das Leben, den Kosmos, das Paradies bis hin zur Heiligkeit selbst. Im 5. Jahrhundert tritt erstmals der Baum in Zusammenhang mit dem Kreuz in Erscheinung.² In den späteren gotischen Baum- und Astkreuzen verwirklichte sich bekanntlich die Idee des Kreuzes als Baum des Lebens, der den Tod überwindet. Im Folgenden soll ein besonders seltenes Beispiel eines *lebenden Kreuzes* aus dem Handschriftenbestand der Sondersammlungen in der Universitätsbibliothek Graz vorgestellt werden.

1 Vgl. dazu Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1963, bes. S. 41f.

2 In der Cotton-Bibel, siehe dazu Otto Mazal, *Der Baum. Symbol des Lebens*, Graz 1988, S. 9.

Beschreibung der Handschrift

Die ausgewählte Miniatur mit der Kreuzigung Christi befindet sich im Missale Ms. 469 aus dem Chorherrenstift Seckau.³ Die Pergamenthandschrift ist – wie einem Eintrag auf dem letzten Blatt (fol. 293v) zu entnehmen ist –, von *Nicolaus dictus de Prukka* im Jahre 1320 geschrieben worden (Abb. 1). Es ist ein seltener und glücklicher Umstand, dass eine Handschrift ihren Schreiber namentlich nennt und zusätzlich auch das Jahr ihrer Entstehung. Der Codex umfasst 294 Blätter, ist in einer gotischen Minuskelschrift (*Littera textualis formata*)⁴ geschrieben und mit Neumen (mittelalterliche Notenschrift) versehen worden. Inhaltlich gesehen handelt es sich um ein *Missale Salisburgense*, das für den Gebrauch der Seckauer Augustiner Chorherren eingerichtet worden ist.⁵ In der Fachliteratur hervorgehoben wird der Seckau-spezifische Kalender, Prototyp der sogenannten *Seckauer Enzyklopädie*, der mit Versen und Einträgen dem Messtext vorangestellt ist (fol. 2r-7v).⁶ Der braune Ledereinband mit reichen Blindpressungen stammt aus späterer Zeit; Klebereste von sogenannten Signakeln (Eingriffshilfen) zeichnen sich am Vorderschnitt ab. Die Handschrift kam nach der Aufhebung des Stiftes Seckau im Jahre 1782 gemeinsam mit mindestens 336 anderen, die heute Seckau gesichert zugeteilt werden, in die Universitätsbibliothek Graz.⁷

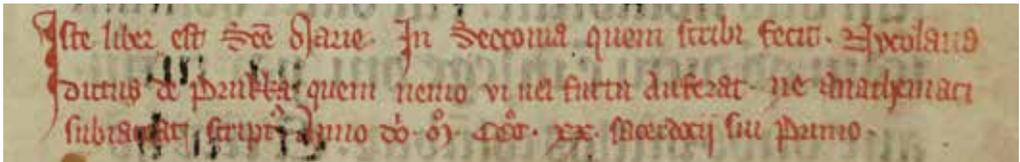


Abb. 1: UBG Ms. 469, fol. 293v (Detail)

Allgemeines

Das Wort *Missale* leitet sich vom lat. *Missa* für Messe ab. Ein Missale enthält alle gesprochenen und gesungenen Messtexte. In der Regel besteht es aus zwei Haupt-

-
- 3 Anton Kern, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Graz*, Bd. 1, Leipzig 1942, S. 27. Onlineversion des Handschriftenkataloges von Hans Zotter: <<http://sosa2.uni-graz.at/sosa/katalog/>> (abgerufen am 6. April 2021). Dort wird auch die ältere Literatur angeführt.
 - 4 Anton Kern, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Graz*, Bd. 3: Maria Mairoid, Nachträge und Register, Wien 1967, S. 438.
 - 5 Näheres zum Aufbau bei Johann Köck, *Handschriftliche Missalien in Steiermark*, Graz Wien 1916, S. 31f.
 - 6 Margit Westermayer, *Ostertafeln in Seckauer Kalendern*, in: *Libri seccoviensis*, hrsg. von Thomas Csanády und Erich Renhart, Graz 2018, S. 170, 173. Kalender allerdings hier datiert um 1200, was Kern und Zotter nicht vermerken.
 - 7 Zum Schicksal der Seckauer Bibliothek siehe Pia Fiedler, *Die verschleuderte Bibliothek?*, in: *Libri seccoviensis* (wie Anm. 6), S. 97–108.

teilen: dem *Proprium de Tempore*, den wechselnden Formularen für die Feste des Kirchenjahres, und dem *Proprium de Sancti*, den besonderen Formularen für die Feste der Heiligen.⁸ Dazu kommen noch Texte für besondere Heiligengruppen und Anlässe wie Motiv- und Totenmessen. Das Missale ist im Laufe des Mittelalters (11. bis 13. Jahrhundert) aus dem Zusammenschluss mehrerer älterer liturgischer Bücher (Sakramentar, Lektionar, Antiphonar bzw. Graduale) entstanden. Es brachte für die Zelebrierenden den Vorteil, dass nur mehr ein einziges Messbuch für den Gottesdienst notwendig war.

Eingeschoben und deutlich abgesetzt zwischen der Karsamstagsliturgie und dem Auferstehungsfest am Ostersonntag im *Proprium de Tempore* ist der *Canon missae*. Er ist das Kernstück jeder heiligen Messe und enthält das eucharistische Hochgebet, in welchem sich auf unblutige Weise die Wandlung von Hostie und Wein in den Leib und das Blut Christi vollzieht. Diese Gebete und Gesänge des Priesters sind in jeder Messe der Römischen Messordnung gleich. Eröffnet wird der Messkanon durch die Einsatzworte *Te igitur clementissime pater (Dich also, gütigster Vater)*. Die Form der Initiale T hat schon im frühen Mittelalter eine Assoziation mit dem Kreuz ausgelöst, was zur ersten Te-igitur-Initiale mit dem gekreuzigten Christus im Sakramentar von Gellone (um 800) geführt hat.⁹ In der Folgezeit hat sich diese traditionelle Ikonografie nur insofern geändert, als sich der Text vom Bild gelöst hat und auf die gegenüberliegende Buchseite gewandert ist. Die Kreuzigung selbst wird zur ganzseitigen Miniatur, die dem Hochgebet vorangestellt ist.

Die Fleuronnéinitiale

Künstlerisch eingeleitet wird das Hochgebet in der Handschrift 469 von einer sogenannten *Fleuronnéinitiale* T über sieben Zeilen (fol. 123r) (Abb. 2). Dieser mit filigranem Ornament ausgestattete Buchstabentyp hat sich zu Beginn der Gotik in Frankreich entwickelt. Die Initiale besteht aus einem kompakten Buchstabenkörper, der in rot-blaue Kompartimente mit gelben Konturen geteilt ist. Der seitliche Besatz ist rein grafisch mit rot-blauem Knospenfleuronné ausgeführt: Keulenartige Knospen hängen an Stielen und werden von je vier Medaillons gefasst.¹⁰ Ähnlich prächtige Fleuronnéinitialen gehen auch den Präfationen (Vorgebete) und den Herrenfesten voran, wobei der ausführende *Florator* wohl nicht mit dem Schreiber bzw. Buchmaler ident ist.

8 Siehe dazu Anton von Euw, Joachim M. Plotzek, Die Handschriften der Sammlung Ludwig, Bd. 1, Köln 1979, S. 215–218.

9 Christine Jakobi-Mirwald, Text – Buchstabe – Bild. Studien zur historisierten Initiale im 8. und 9. Jahrhundert, Berlin 1998, S. 44.

10 Christine Jakobi-Mirwald, Buchmalerei. Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte, Berlin 1997, S. 89–94, bes. 92f.



Abb. 2: UBG Ms. 469, fol. 123r, Initiale T

Das Kanonblatt

Das Kanonbild auf fol. 122v ist in Deckfarbenmalerei ausgeführt und nimmt die ganze Buchseite ein (Abb. 3). Dass es ursprünglich mit einem Seidentüchlein abgedeckt war, darauf deuten die Einstiche am oberen Rand der Miniatur hin. Die starke Abnützung des Blattes geht auf die hohe Beanspruchung des Kanons während der Eucharistiefeier zurück. Die Bildmitte ist durch den liturgischen Buchkuss stark betrieben und verfärbt, der schadhafte Blattrand mit einem Pergamentfragment ausgebessert.

Bei der Darstellung handelt es sich um eine dreifigurige Komposition mit dem Gekreuzigten im Zentrum und den beiden Assistenzfiguren Maria und Johannes zu dessen Seiten. Es ist die traditionelle Kreuzigungsikonografie eines Kanonbildes, da mit dieser reduzierten Bildform die höchste Konzentration auf das österliche Geschehen erreicht wird. Vereinzelt im 14., häufiger im 15. Jahrhundert beginnt sich ein mehrfiguriger Bildtypus durchzusetzen, was mit der damaligen internationalen Entwicklung der Tafelmalerei in Zusammenhang steht.¹¹

Ein dreifacher Rahmen in Blau, Orange und Grün fasst die Szene ein. Das Grün ist gleichzeitig Landschaftselement, also irdische Zone, auf der die Kreuzigung stattfindet, sowie breiter innerer Bildrahmen. Im grünen Feld lässt sich noch teilweise eine feine Fadenranke erkennen, ebenso eine dünne weiße Fadenrahmung im blauen Mittelfeld. Die Farbgestaltung lenkt den Blick gekonnt auf das dunkelblaue Zentrum, vor dem der geschundene Gekreuzigte hängt. Der Kopf ist tief nach links geneigt und zeigt schmerzvoll geschlossene Augen. Christi feingliedriger, schlanker Körper weist deutliche Spuren seines Leidens auf, aber auch beachtenswerte anatomische Merkmale im Rumpfbereich. Das zweifarbige Lententuch ist mit tiefen Querfalten um die Hüften drapiert. Es fällt seitlich bis zu den Waden herab und kaschiert die nach links geknickten Knie.

Maria und Johannes sind neben dem Kreuz platziert und füllen die schmale Landschaftsbühne im Vordergrund aus. Durch ihre Überschneidungen mit dem Bildrahmen und leichte Schrägstellung wird ein Tiefenzug in den sonst gegenstandslosen Hintergrund angedeutet. Mit einem anmutigen Körperschwung sind beide einander spiegelsymmetrisch zugewandt. Die grazile Erscheinung ist auch ihrer Kleidung geschuldet, die in langen vertikalen Bahnen unterhalb der Taille zu Boden fällt und an den Säumen ausschwingt. Die fein nuancierten Farben ihrer Gewänder (rosa/hellblau bzw. rot/grau) fügen sich in das koloristische Gesamtbild dezent ein,

11 Zwei Beispiele von Kanonblättern des 14. Jahrhunderts etwa angeführt im Ausstellungskatalog *Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279–1379*, Wiener Neustadt 1979, S. 462f., Kat. Nr. 259, 260.

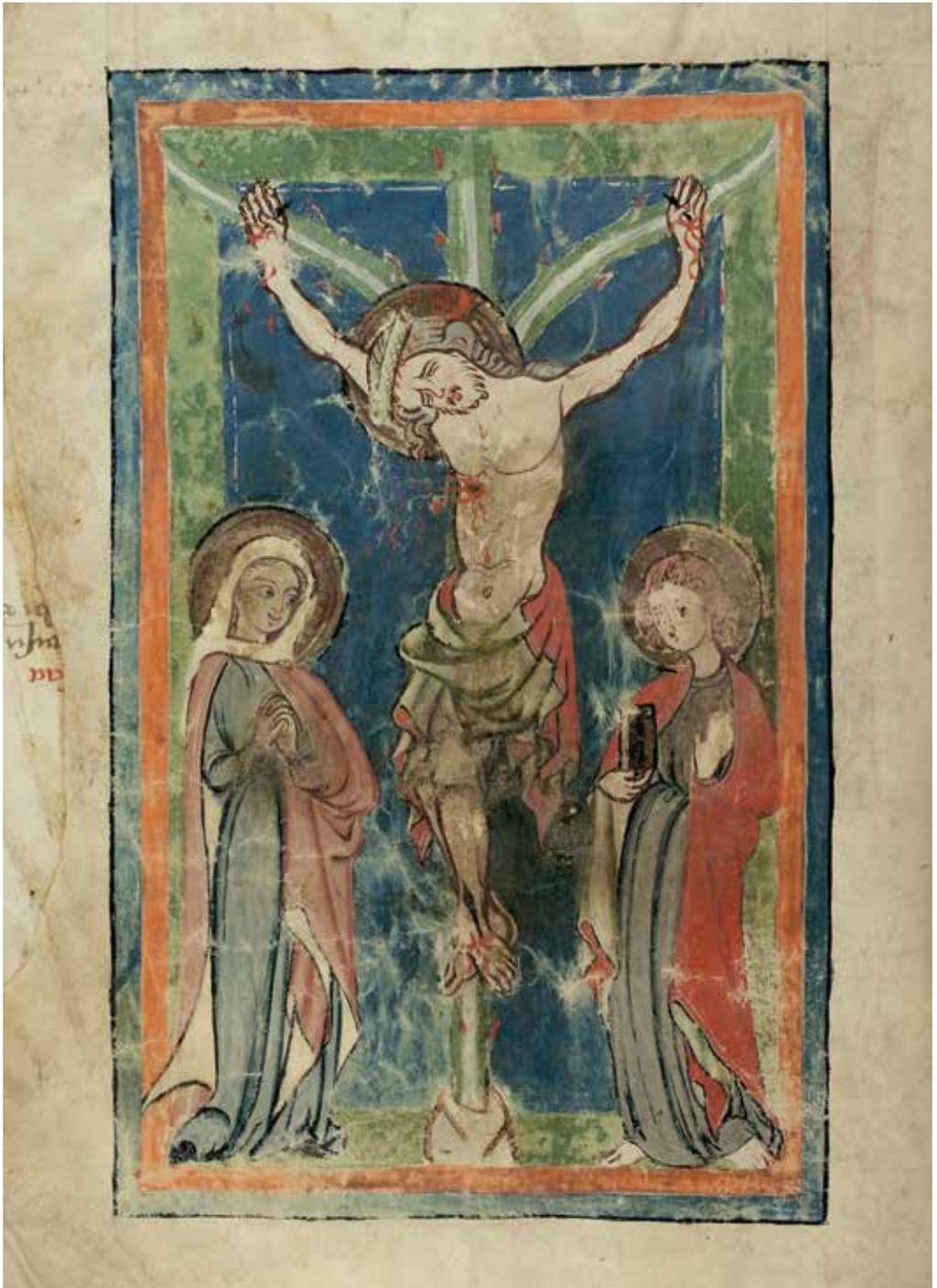


Abb. 3: UBG Ms. 469, fol. 122v, Kanonblatt

sodass keine großen Kontraste entstehen. Die großen Nimben sind bei allen drei Figuren durch den hohen Silberanteil dunkel oxydiert.

Gestik und Mimik der beiden Assistenzfiguren verraten keine starken Emotionen. Ihr Mitleid ist verinnerlicht, zurückhaltend und kommt ohne theatralische Gebärden aus. Ruhig und in stillem, ja süßem Leiden, wie das Lächeln Mariens andeutet, verharren sie unter dem Kreuz. Insgesamt hinterlässt die figürliche Malerei einen starken grafischen Eindruck, der auf die Verwendung von kräftigen schwarzen Binnen- und Umrisslinien zurückzuführen ist. Die Miniatur vertritt einen sehr qualitätsvollen linearen Stil, wie er im deutschsprachigen Raum zu Beginn der Gotik gepflegt wurde.¹² Dieser von der französischen Hochgotik ausgehende sogenannte *dolce stil nuovo* hat sich vom Bodenseegebiet bis in die östlichen Habsburgerländer verbreitet und zu einem eleganten Linearstil weiterentwickelt.¹³ Ein leichtes Zurückneigen der Personen, hier vor der Dramatik des Kreuzes, und langgestreckte Körper sind zwei der typischen Stilmerkmale für die gotische Buchmalerei des Bodenseeraums um 1320.¹⁴

Das grüne Kreuz

Von besonderem Interesse ist das Kreuz, auf dem der Corpus Christi genagelt ist. Der Stamm wächst aus einem kleinen, sackartigen Felsblock hervor, der sich auf dem schmalen Wiesenstreifen erhebt. Er verzweigt sich hinter dem Körper Christi und bildet zwei Äste, die gabelförmig nach oben zeigen und in den beiden Ecken auslaufen. Bemerkenswert daran sind die kurvigen Doppelschwünge, die die Äste in ihrer Aufwärtsbewegung beschreiben. Leicht und luftig recken sich die Arme des Kreuzes wie Zweige empor und tragen scheinbar mühelos den schweren Körper Christi. Nur dort, wo die Nägel eingeschlagen sind, geben die Zweige etwas nach, um dann wieder in einem leichten Gegenschwung emporzusteigen. Arme und Äste bilden dabei zwei zartgliedrige gegenläufige Kurven.

Das Kreuz ist lichtgrün gestaltet wie der innere Rahmen und weist keine nennenswerte rundplastische Modellierung auf. Wohl aber wird es mittig von unten bis zu den Astspitzen von einer weißen Ader durchzogen. Mit diesen kräftigen Strichen sollte der nährende Saftstrom symbolisiert werden, der durch das lebende Kreuz fließt. Die christliche Ikonografie wusste, dass im Wasser alle notwendigen Keime

12 Die ältere Literatur spricht noch von einem *unverkennbar österreichischen Charakter*. Zitiert nach Heinrich Jerchel, Beiträge zur österreichischen Handschriftenillustration, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 2, 1935, S. 317f.

13 Siehe dazu Eva Moser (Hg.), Buchmalerei im Bodenseeraum 13. bis 16. Jahrhundert, Friedrichshafen 1997, bes. S. 103–107.

14 Vgl. ebda., Abbildungen von Verkündigungen auf den S. 92 und 247.

enthalten sind und machte den Baum zu einer *Manifestation der Form des Lebens*¹⁵, der den Tod (auch jahreszeitlich gesehen) immer wieder überwindet. Vergleichbare Zeichen einer Lebensader im Baumkreuz finden sich auch schon früher, etwa in einer Kanonminiatur des 13. Jahrhunderts aus Niederösterreich.¹⁶ Heute weiß man allerdings, dass die Leitungsbahn der Bäume im sogenannten Bast unter der Rinde liegt und nicht im zentralen Mark.



Abb. 4: UBG Ms. 469, fol. 122v (Detail Äste)

Aus dem Holz sprießen vom Boden weg kleine rote Triebe, die wie spitze Flammen oder Dornen das Kreuz in lockeren Abständen besetzen (Abb. 4). Sie sind wie das Stammholz mit einer weißen Haut ummantelt. Ihre Anzahl und ihr konservatorischer Zustand ist bedauerlicherweise stark reduziert. Es ist müßig, nach realen botanischen Vorbildern aus der Natur zu suchen, zu viele Bäume und Sträucher treiben im Frühling mit roten Trieben aus. Auch wenn der Baum nicht benennbar ist, könnten die biegsamen Äste doch darauf hindeuten, dass möglicherweise ein strauchartiges Gewächs gemeint ist.

¹⁵ Mazal (wie Anm. 2), S. 14.

¹⁶ RdK, Bd. 1, 1937, Sp. 1157, Abb. 4.

Ein Baum und viele Bezeichnungen

Ohne Zweifel hat der Buchmaler mit seiner Darstellung ein lebendig wirkendes Pflanzengebilde, einen Lebensbaum, geschaffen. Für diesen hält die Terminologie noch weitere, oft widersprüchliche Bezeichnungen bereit: Im Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte wird die vorliegende Kreuzesdarstellung mit den doppelt geschwungenen Armen erstmals als ältestes Beispiel einer Weiterbildung des Astkreuzes mit kurvig gebogenen Armen bezeichnet.¹⁷ Die gebogenen Querarme des Astkreuzes sollten bekanntermaßen dem *grausamen*, seit dem 12. Jahrhundert gebräuchlichen Gabelkreuz eine mildere Form verleihen.¹⁸ Die doppelt geschwungenen Arme im Missale 469 stellen laut Gregor Martin Lechner die letzte Entwicklungsstufe des Astkreuzes mit kurvig gebogenen Armen dar, ohne dass es für dieses Thema eine spezielle theologische Erklärung gäbe.¹⁹ Die Seckauer Kreuzigung ist nicht nur das älteste, sondern auch das einzige bisher bekannte Beispiel dieser Sonderform innerhalb der mittelalterlichen Buchmalerei. Nachfolger findet dieser seltene Kreuztypus ausschließlich im deutschen Sprachgebiet und nur im Bereich der Skulptur, vor allem bei den Triumphkreuzen, und der Kleinkunst.²⁰

Kennzeichnend für die Astkreuze sind in der Regel ihre abgehauenen Äste und anklagenden Aststümpfe. Diese verstärken den Ausdruck des Schmerzes und die Irritation darüber. Die Astkreuze werden als lebensspendend bezeichnet²¹, doch ihre dünnen, aus der Totastzone eines Baumes übernommenen Gebilde können auch als Sinnbild des Absterbens, des Leidens und des folgeschweren Sündenfalls der Stammeltern im Paradies interpretiert werden.²² Im Gegensatz dazu zeigt das Kreuz in der Handschrift 469 keinerlei Anzeichen einer abgestorbenen Natur, sondern Merkmale eines vitalen, im Saft stehenden Baumes. So soll es hier im weitesten Sinne als lebendiges *Baumkreuz* bezeichnet werden, wohl wissend, dass Baum- und Astkreuz nicht immer voneinander abzugrenzen sind.²³

Die dornenähnlichen Triebe lassen unter Umständen an ein *Rosenstrauchkreuz* denken.²⁴ Noch überzeugender mag vielleicht der Hinweis auf den Begriff des *Flammenkreuzes* sein, der für das allererste Beispiel eines lateinischen Astkreuzes mit

17 Ebda., Sp. 1160.

18 Ebda., Sp. 1155f., 1158. Zu den biblischen Quellenverweisen siehe Sp. 1152.

19 Gregor Martin Lechner, Das Kreuz Christi als Lebensbaum, in: Baumzeichen. Vom Lebensbaum zum Todesbaum, Ausstellungskatalog, Mariahof 1995, S. 76.

20 Ebda., S. 77.

21 RdK, Bd. 1, 1937, Sp. 1152.

22 RdK, Bd. 2, 1948, Sp. 100; Ausstellungskatalog Die Zeit der frühen Habsburger (wie Anm. 11), S. 365.

23 Lechner (wie Anm. 19), S. 66.

24 Die Vorstellung des Baumkreuzes als Rosenstrauchkreuz geht auf den deutschen Mystiker Heinrich Seuse zurück, der in einer Vision den „köstlichen Rosenbaum zeitlichen Leidens“ sah. Vgl. RdK, Bd. 2, 1948, Sp. 101. Es fehlen in Ms. 469 aber alle Andeutungen von Blättern oder Blüten.

Stümpfen verwendet wurde.²⁵ Die züngelnden roten Triebe im Kanonbild erinnern nämlich nicht nur an vegetabile Formen, sondern auch an kleine Flammen. Das Feuer spielt gerade in der österlichen Auferstehungsfeier eine bedeutende Rolle. Es wird in der Osternacht als *Lumen Christi* in die Kirchen getragen und ist Symbol für Licht und Wärme. Zusammen mit dem Wasser ist das Feuer (als Wärme und Feuchtigkeit) notwendig für alles Leben und bildet die beiden großen Prinzipien des Universums.²⁶ Die Kreuzigung wäre, sollte dieser Gedankengang stimmen, eingebunden in die mittelalterliche Kosmologie, insbesondere in die kosmischen Kräfte der vier Elemente.

Der Baum blutet

Ungeachtet dessen, welche Terminologie man für richtig hält, wird ersichtlich, dass es sich im vorliegenden Fall um kein *grausames* Kreuz handelt. Dieses Kreuz verbreitet keinen Schrecken, wie man es von den expressiven Mystikerkreuzifixen kennt.²⁷

Das Leid und die Trauer als Grundthemen der Kreuzigung greifen im Falle der Seckauer Miniatur in gemäßigerer Form auf die Natur über. Die feuerroten Triebe bzw. Zungen scheinen eine direkte Antwort zu sein auf das Blut, das aus den Wunden des Gekreuzigten quillt. Sie sind ein Zeichen der mitfühlenden, der mitleidenden Natur, die auf das Opfer reagiert und ihm Trost, Wärme und Unterstützung spendet. Nicht nur das, sie vermitteln auch die positiven, übernatürlichen Kräfte, die in den grünenden Ästen des Lebensbaumes stecken. Der Baum als Teil der Natur erfüllt somit eine klar definierte Aufgabe und ist inhaltlich fest dem Gekreuzigten zugeordnet. Seine *beseelte* Natur ist abgestimmt auf die Leidensgeschichte des Herrn und geht über die ideelle Dimension eines Lebensbaumes hinaus. Aus der naturwissenschaftlich gesehen einfachen Erscheinung eines pflanzlichen Austriebes wird eine symbolische Überhöhung der Natur.²⁸ Darin manifestiert sich nicht nur

25 Um 600 im Orient entstanden, siehe RdK, Bd. 1, 1937, Sp. 1153. Mazal erwähnt Flammen am Baum bereits in der Cotton-Bibel (wie Anm. 2), S. 9.

26 Marion Zerbst, Werner Kafka, Seemanns Lexikon der Symbole, Leipzig 2010, S. 159.

27 Kreuzbelege dieser erschütternden Art finden sich auch unter zeitgleichen Kanonblättern, wie in jenem von Cod. 9 der Wilheringer Stiftsbibliothek aus der Malerschule von St. Florian (um 1320). Farbabb. bei Gerhard Schmidt, Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke, Bd. 1, Graz 2005, Taf. 10. Zu St. Florian siehe eine erste Übersicht von Heinrich Jerchel, Die ober- und niederösterreichische Buchmalerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. 6, 1932, S. 9–54.

28 Es wäre verlockend, hier den Begriff der *sympathetischen Natur* zu verwenden, den Götz Pochat für die mitfühlenden Hintergrundlandschaften der italienische Renaissancemalerei geprägt hat. Der Autor möchte aber für die traditionellen christlichen Darstellungen des Mittelalters, wie die Kreuzigung mit ihren vielen symbolischen Bezügen, den Begriff noch nicht verwendet wissen. Siehe Götz Pochat, Figur und Landschaft, Berlin–New York 1973, S. 225.

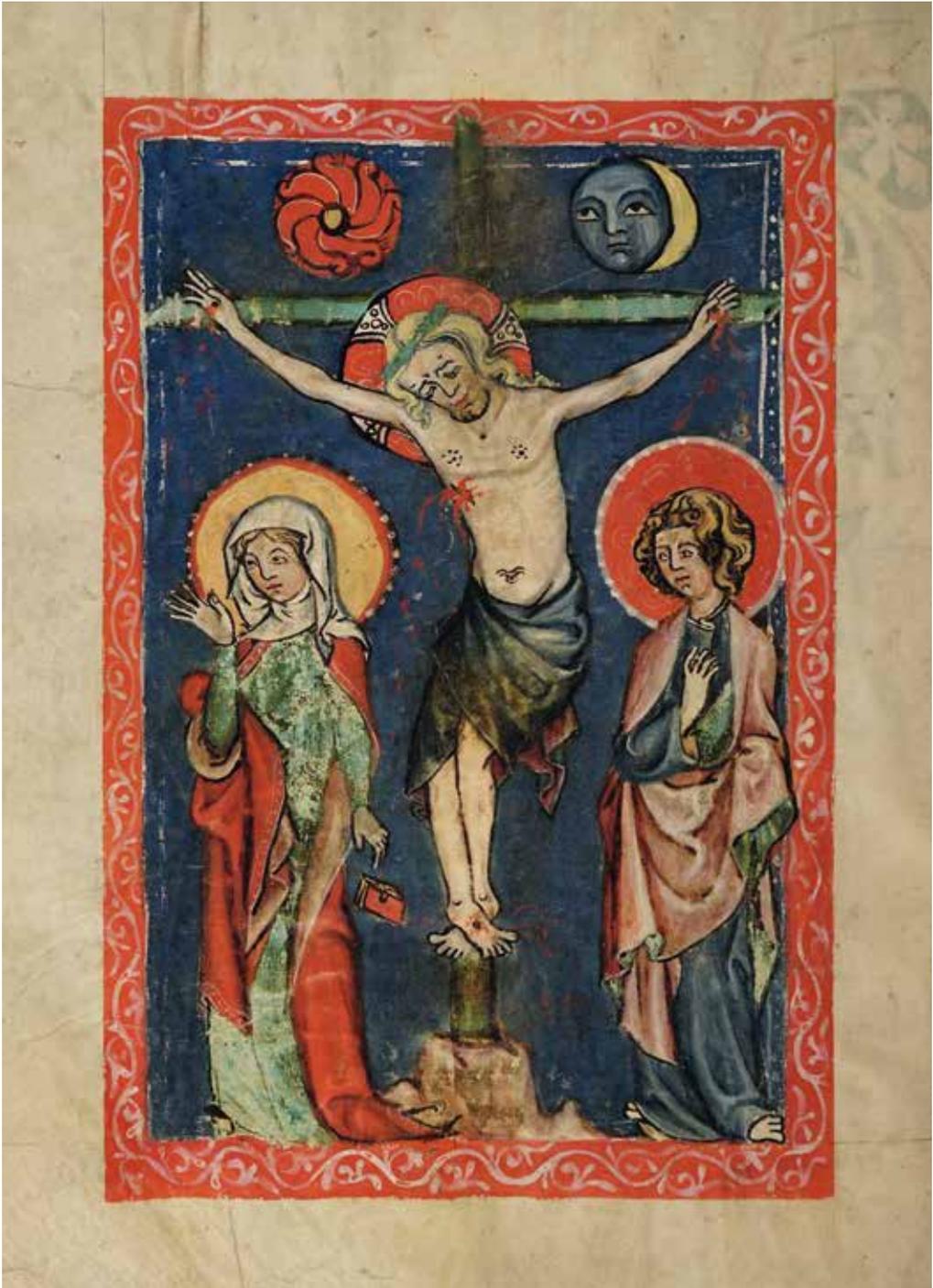


Abb. 5: UBG Ms. 456, fol. 179v, Kanonblatt

eine bewusste religiöse Aussage, sondern auch ein sehr irdischer, menschlicher Zugang zum Heilsgeschehen.

Vergleiche

In den Sondersammlungen der Grazer Universitätsbibliothek sind 22 Kanonbilder aus mittelalterlichen Handschriften überliefert, sechs davon aus der Zeit vom Ende des 13. Jahrhunderts bis um 1330 alleine aus dem Stift Seckau (Mss. 281, 285, 456, 469, 474 und 767).²⁹

Trotz der hohen Dichte des Bildmaterials aus dem Stift Seckau findet sich weder für das Baumkreuz noch für seine blutroten Triebe ein passendes Vergleichsbeispiel. Es sind bemerkenswerte Beispiele darunter, etwa das Kanonblatt im Codex Ms. 456 (fol. 179v) aus der Zeit um 1320, das mit Assistenzfiguren überrascht, die sich beide – Maria mit besonders akkuraten Gesten – von Christus abwenden³⁰ (Abb. 5). Ihre figürlichen Ausführungen zeigen faltenreiche Modellierungen und malerische, bunte Akzente. Das grüne lateinische Kreuz, dessen abgeschrägte Enden, Schattierungen und Verdickungen auf Rundhölzer hinweisen, ist wie in Ms. 469 zu dünn ausgefallen für die Last, die es tragen muss. Weder Stamm noch Balken zeigen Anzeichen von Trieben oder Astknospen, die die Intensität der Kreuzigung noch erhöhen könnten. Einzig das Erscheinen der Gestirne Sonne und Mond

am Himmel drückt die Teilnahme der Natur an dem Ereignis aus. Die Sonne als lichtbringender Wandelstern³¹ verdunkelt sich (Lk 23,45) und wird zu einer feuerroten Rosette.

Abschließend soll noch eine kleine Federzeichnung aus dem St. Lambrecht Missale Ms. 413 erwähnt werden, die in diesem Zusammenhang ikonografisch am ehesten aussagekräftig ist. Sie befindet sich am unteren Blattrand von fol. 124r (Abb. 6) und gehört zur ursprünglichen Anlage des Kanonteiles, der um 1330 datiert wird, während das



Abb. 6: UBG Ms. 413, fol. 124r, Kreuzigung

²⁹ Kern (wie Anm. 4), S. 365.

³⁰ Kern (wie Anm. 3), S. 262.

³¹ Die Sonne zählte genauso wie der Mond im Mittelalter bekanntlich zu den Planeten, die nach damaliger Vorstellung die Erde im Zentrum des Kosmos umkreisen.

große Kanonbild auf Blatt 118v eine Zugabe des 15. Jahrhunderts ist.³² Christus hängt auf einem Baumkreuz mit starken, gebogenen Ästen, welches sich – wohl aufgrund der Ungeschicklichkeit des Zeichners – nach links neigt und im Ansatz des linken Balkens einen unnatürlichen Wuchs aufweist. Eindeutig erkennbar sind die jungen, rundköpfigen Triebe, die am Stamm heraussprießen bzw. sich dicht an das Holz anlegen. Auch ohne Kolorierung wird deutlich, dass das Kreuz kräftig ausschlägt und im Rücken von Christus ein lebendiges Zeichen seiner Unsterblichkeit setzt. Diese symbolhafte Beseelung der Natur erinnert an das grüne Baumkreuz der Miniatur von Ms. 469, ohne dass eine direkte Einflussnahme angenommen werden darf. Die lebhaft figürliche Gestaltung der Zeichnung geschieht mit expressiveren Stilmitteln und ist nicht vergleichbar.

Schluss

Die Kreuzigungsdarstellung im Missale 469 nimmt wegen ihrer doppelt kurvig geschweiften Äste und der flammenroten Triebe eine Sonderstellung unter den bekannten Kanonbildern ein. Sie darf einem innovativen Buchmaler zugeschrieben werden, der einerseits einen sehr qualitätsvollen frühgotischen Malstil kultivierte und andererseits das Kreuzigungsbild auf einzigartige Weise tiefsinnig interpretierte. Sensibilisiert für eine emphatische, barmherzige Natur hat er eine unkonventionelle Bildlösung hinterlassen, die keine nennenswerte Nachahmung in der österreichischen Buchmalerei gefunden hat.³³

32 Kern (wie Anm. 3), S. 243f.

33 Für die stets unkomplizierte und freundliche Unterstützung meiner Arbeit danke ich der Abteilung für Sondersammlungen der UB Graz, im Besonderen Frau Amtsdirektorin Ute Bergner und Frau Mag. Michaela Scheibl. Herrn Univ.-Prof. i. R. Dr. Ernst Ebermann danke ich für die wertvollen naturwissenschaftlichen Hinweise.

Gabriele Koiner

Erntezeit oder was einen auf die Palme bringt.

Die Dattelpalme in der geometrischen
und archaischen Kunst Zyperns und
umliegender Gebiete¹



Abb. 1: Dattelpalmen bei Hala Sultan Tekke, Larnaka (Foto: Gabriele Koiner, 2019)

1 Dieser Beitrag sei Margit Stadlober zum Antritt ihres Ruhestandes in lieber Erinnerung an die gemeinsame Zeit in der Curricula-Kommission Kunstgeschichte gewidmet. Möge der neue Lebensabschnitt dir, liebe Margit, reiche Ernte, viel Genuss und Freude bringen!

Die Dattelpalme (*Phoenix dactylifera*) zählt seit Jahrtausenden zu den wichtigsten Kulturpflanzen des Nahen Ostens und Nordafrikas. Die „Königin der Bäume Mesopotamiens“² schuldet dies zum einen ihren Früchten, die mit ihrem hohen Zucker- gehalt des Fruchtfleisches und dem Ölanteil der Samen als „Brot der Wüste“ in frischer, getrockneter, gepresster oder vergorener Form zu den Hauptnahrungs- mitteln zählen, zum anderen aber auch den anderen Teilen der Pflanze, die ebenso als Speise, aber auch als Baumaterial oder Grundstoff für Dinge des alltäglichen Gebrauchs verwendet werden.³ Zudem spenden Dattelpalmen, die eine Höhe von rund 30 m erreichen und bis zu 100 Jahre lang Ernteerträge liefern können, mit ihren weit ausladenden Palmwedeln auch ausreichend Schatten, in dem man nied- rigere Obst- und Gemüsekulturen pflegen oder sich selbst Kühlung verschaffen kann. (Abb. 1)

Daher verwundert es nicht, dass die Dattelpalme sowohl in der Literatur der An- tike, etwa im Streitgespräch von Dattelpalme und Tamariske,⁴ als auch in deren Bildkunst festgehalten wurde. Dort ist sie aufgrund ihres charakteristischen hohen, schlanken Wuchses und der unmittelbar an der Triebspitze aufrechtstehenden ge- fiederten Wedel sowie des schuppig strukturierten Stammes erkennbar. Herabhän- gende, traubenförmige Fruchtstände mit ovalen Früchten charakterisieren die weibliche Pflanze.

Dattelpalmen werden seit Jahrtausenden in Plantagen gepflegt⁵ und Samen aus vorrömisch und römisch datierten Fundorten in Masada und in Qumran am Toten

-
- 2 Jean-Claude Margueron, Die Gärten im Vorderen Orient, in: M. Carroll-Spillecke (Hrsg.), Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter, Mainz 1992, S. 45–79, bes. S. 57.
 - 3 Renate Germer, Die Pflanzen und ihre Nutzung, in: Christian Tietze (Hrsg.), Ägyptische Gärten. Eine Ausstellung im Römisch-Germanischen Museum der Stadt Köln vom 27. Mai bis zum 6. November 2011, Weimar 2011, S. 120–153, bes. S. 147f.; Sven Kappel, Die Palmen Ägyptens, in: Sven Kappel und Christian E. Loeben, Gärten im alten Ägypten und Nubien 2000 v. Chr. – 250 n. Chr., Rahden/West- falen 2011, S. 43–48, bes. S. 44–46. Zu Palmengärten und deren Pflege und Nutzung im Zweistrom- land s. Margueron 1992, S. 57–61.
 - 4 Etwa im akkadischen Streitgespräch zwischen Dattelpalme und Tamariske: Michael P. Streck, Dattelpalme und Tamariske in Mesopotamien nach dem akkadischen Streitgespräch, in: Zeit- schrift für Assyriologie 94, 2 (2004), S. 250–290, <<http://altorientale-mythologie.blogspot.com/2018/02/streitgesprach-zwischen-dattelpalme-und.html>> (abgerufen am 1. Juli 2021). Zu Schriftzeichen, die Teile der Dattelpalme wiedergeben: Marcin Z. Paszke, Date Palm and Date Palm Inflorescences in the Late Uruk Period (c. 3300 B.C.). Botany and Archaic Script, in: Iraq 81 (2019), S. 221–239, Doi:10.1017/irq.2019.15.; vgl. Xen. anab. 1, 5, 10 (Dattelwein); 2, 3, 16 (Palmtriebe als Gemüse genossen).
 - 5 So etwa seit dem 3. Jahrtausend v. Chr. in der Oase Tayma, während in der frühen Phase Pollen der Dattelpalme nicht nachweisbar waren: Michèle Dinies, Reinder Neef und Harald Kürschner, Early to Middle Holocene Vegetational Development, Climatic Conditions and Oasis Cultivation in Taymā' North-Western Saudi Arabia. First results from Pollen Spectra out of a Sabkha, in: Arnulf Hausleiter, Ricardo Eichmann und Muhammad al-Najem (Hrsg.), Taymā' Band I. Archaeological Exploration, Palaeoenvironment, Cultural Contacts, Oxford 2018, S. 128–143, bes. S. 136.

Meer haben ihre Keimkraft bis heute bewahrt, wie durch Aussaatversuche eindrucksvoll bewiesen werden konnte.⁶

Häufig wird die Dattelpalme als einzeln stehende Pflanze dargestellt, so schon im ausgehenden 4. Jahrtausend v. Chr. in der ägyptischen⁷ und sumerischen⁸ Kunst und generell in der gesamten orientalischen Siegelkunst.⁹ Im Fresko des Zimri-Lim von Mari (1770er- bis späte 1760er-Jahre v. Chr.)¹⁰ flankieren neben zwei Tamarisken zwei Dattelpalmen den Tempel als Ort der Investitur des Königs, und wie als Illustration des oben erwähnten Streitgesprächs wird der Nutzen der Dattelpalme durch hinaufkletternde, erntende Männer unterstrichen. In Reihenpflanzung steht sie in ägyptischen Gartendarstellungen neben Bäumen wie der Sykomore und der Feige und sehr häufig neben der Dum-Palme (*Hyphaene thebaica*),¹¹ die sich durch Stammverzweigungen und Blattfächer auszeichnet.¹²

-
- 6 Matthias Gräbner, Jurassic Tree, Telepolis, 13.06.2008, <<https://www.heise.de/tp/features/Jurassic-Tree-3418949.html>> (abgerufen am 10. April 2021); Martin Schlorke, Datteln aus 2.000 Jahre alten Samen, Israelnetz, 10.02.2020, <<https://www.israelnetz.com/gesellschaft-kultur/wissenschaft/2020/02/10/datteln-aus-2000-jahre-alten-samen/>> (abgerufen am 10. April 2021).
- 7 Frühdynastische Schmink-Palette aus Ägypten, ca. 3200/2700 v. Chr. mit Tierdarstellungen, Paris, Musée du Louvre Inv. E 11052: <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010007343>> (abgerufen am 4. Juli 2021); David O'Connor, Context, Function and Program. Understanding Ceremonial Slate Palettes, in: Journal of the American Research Center in Egypt, 39 (2002), S. 5–25, bes. S. 11f., Abb. 1. Vgl. ebd. S. 12f., Abb. 2, die Schlachtfeld- oder Löwen-Palette mit einer fragmentierten Palme. Die Palme als Symbol für die Gestalt des Pharaos wird in der Literatur diskutiert: O'Connor 2002, S. 19f.
- 8 Chlorit-Gefäß aus Uruk, 3500/3100 v. Chr., Paris, Musée du Louvre, Inv. AO 7022: <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010167707>> (abgerufen am 4. Juli 2021).
- 9 Vgl. etwa das sog. Adam-und-Eva-Siegel oder Temptation Seal, spätes 3. Jt. v. Chr.: London, British Museum Inv. 1846,0523.347: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1846-0523-347 (abgerufen am 4. Juli 2021); Linda Farrar, Gardens and Gardeners of the Ancient World. History, Myth & Archaeology, Oxford 2016, S. 38f., Abb. 32.
- 10 Paris, Musée du Louvre Inv. AO 19826: <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010144553>> (abgerufen am 5. Juli 2021); Seton Lloyd, Die Archäologie Mesopotamiens. Von der Altsteinzeit bis zur persischen Eroberung, München 1981, S. 210–213, Abb. 113 oben; Jean Margueron, Mari. Capital of Northern Mesopotamia in the Third Millennium BC. The Archaeology of Tell Hariri on the Euphrates, Oxford 2014, S. 152f.; Farrar 2016, S. 43f., Abb. 36.
- 11 <<https://www.hyphaene.org/index.php/about-hyphaene/uses-and-conservation>> (abgerufen am 10. April 2021); Kappel 2011, S. 43–48, bes. S. 46–48; Germer 2011, S. 149f.
- 12 Carroll-Spillecke 1992, Vorsatz, und J.-C. Hugunot, Ägyptische Gärten, in: Carroll-Spillecke 1992, S. 9–44, Abb. 1, 3, 6, Taf. 3, 4; Christian E. Loeben, Ägyptische Gärten – die ältesten Zeugnisse von Pflanzenkultivierung durch den Menschen, in: Kappel und Loeben 2011, S. 7–12, bes. Umschlag, S. 6, Abb. 5, S. 8, Abb. 1, S. 10, Abb. 2, S. 11, Abb. 3; Martin von Falck und Wolfgang Waitkus, Heilige Bäume, in: Tietze 2011, S. 66–77, bes. S. 72, Abb. 82; Wafaa el-Saddik, Gartendarstellungen in Gräbern, in: Tietze 2011, S. 88–101, bes. S. 90–99, Abb. 106–107, 110, 115, 116; Farrar 2016, S. 21f., Abb. 19, S. 26f., Abb. 26–27.

Phönikische Metallschalen und ein Sarkophag aus Palaipafos, Zypern

Ebenso in dichter Bepflanzung sieht man die Dattelpalme auf neuassyrischen Palastreliefs¹³, deren ausgesprochen narrative Szenen Eingang in die Darstellungen der sog. phönikischen Metallschalen fanden. Die auf den Schalen konzentrisch angeordneten Friese zeigen häufig im äußersten Ring mehrere Szenen wie Jagden oder fürstliche Ausfahrten mit landschaftlicher Rahmung, die durch felsige Berge und Vegetation in Form verschiedener Baumarten gekennzeichnet ist. Die Palme gehört zum festen Bestand der Schalen-Flora und ist durch ihren charakteristischen Wuchs leicht zu identifizieren.¹⁴ Steht sie in vielen Fällen nur einzeln, so bildet sie auf manchen Schalen auch Haine mit Pflanzen unterschiedlicher Größe¹⁵ oder dient als Rahmen für die Kultur von Weinreben und als Schatten für eine Pferdeweide.¹⁶ Eine im iranischen Arjan entdeckte und dort im Umkreis hergestellte Metallschale, die sog. Arjan-Schale, zeigt mehrere Dattelpalmen und thematisiert auch die Dattelernte.¹⁷

-
- 13 Etwa in den Reliefs des Palastes Sanheribs (705–680 v. Chr.) in Ninive: Julian Reade, *Assyrian Sculpture*, Cambridge, MA 1983, S. 42f., Abb. 60–61 (Einnahme einer chaldäischen Stadt), S. 63, Abb. 93 (die elamische Stadt Madaktu), S. 65, 68, Abb. 102 (Sanherib und seine Königin in der Gartenlaube). Künstliche Palmen mit Metalldekor vor dem Eingang von assyrischen Tempeln: Vassos Karageorghis und Maureen Caroll-Spillecke, *Die heiligen Haine und Gärten Zyperns*, in: Carroll-Spillecke 1992, S. 141–152, bes. S. 146; Lloyd 1981, S. 212, Abb. 113 unten; Metalldekor mit Muster eines Palmstammes vor dem Sin-Tempel in Khorsabad, Sargon II. (721–705 v. Chr.), Paris, Musée du Louvre Inv. N III 3100 und Inv. N III 3147: *Vanished Decorations. Metal Decors*, <<https://archeologie.culture.fr/khorsabad/en/metal-decors>> (abgerufen am 5. Juli 2021).
- 14 Silberschale aus einem Kammergrab in Amathus, London, British Museum Inv. 123053: Glenn Markoe, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean*, Berkeley 1985, S. 172–174, 248f., Kat. Cy4, Grabung Cesnola. Silberschale aus Kourion, New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 74.51.4552: Markoe 1985, S. 179f., 262, Kat. Cy11, aus dem sog. Schatz von Kourion. Silberschale aus Praeneste, Tomba Bernardini, Rom, Villa Giulia Inv. 61565: Markoe 1985, S. 191, 278–283, Kat. E2. Silberschale unbekannter Herkunft, Cleveland, Museum of Art Inv. 47.491: Markoe 1985, S. 217f., 348, Kat. U7. Silberschale unbekannter Herkunft, Leiden, Rijksmuseum van Oudheden Inv. B 1943/9.1: Markoe 1985, S. 201, 308f., Kat. E13. Silberkessel unbekannter Herkunft, Boston, Museum of Fine Arts Inv. 27.170: Markoe 1985, S. 199f., 304f., Kat. E11. Silberschale aus Caere, Tomba Regolini-Galassi, Vatikan, Museo Etrusco Gregoriano Inv. 20368: Markoe 1985, S. 194–196, 292f. Kat. E6.
- 15 Bronzeschale aus Zypern, New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 74.51.4555: Markoe 1985, S. 181f., 264, Kat. Cy13.
- 16 Silberkessel aus Praeneste, Tomba Bernardini, Rom, Villa Giulia Inv. 61566: Markoe 1985, S. 191f., 284–287, Kat. E3.
- 17 Dort werden sieben adulte Palmen und eine juvenile Palme dargestellt; zwei Personen klettern auf zwei verschiedene Palmen hinauf, eine davon mit Früchten; mehrere Palmen tragen Früchte; in den Wedeln zweier Palmen, an denen Raubkatzen hinaufspringen, steht ein Mensch: Yousef Majidzadeh, *The Arjan Bowl*, in: *Iran* 30 (1992), S. 131–144, Abb. 1; Vassos Karageorghis, *Kypriaka XVI*, in: *Reports of the Department of Antiquities, Cyprus* (2005), S. 109–115, Abb. 3; David Stronach, *The Arjan Tomb. Innovation and Acculturation in the Last Days of Elam*, in: *Iranica Antiqua* 40 (2005), S. 179–196, Abb. 5.

Diese Schalen inspirierten wiederum die griechische und die zyprische Kunst. In beiden Kulturkreisen fanden aber die dichten narrativen Szenen mit landschaftlicher Staffage kaum Nachahmung. Stattdessen wurden Einzelmotive herausgegriffen und adaptiert. In der griechischen Kunst steht die Palme für Apollon und dessen Geburtsort Delos, aber auch für Orte fern der griechischen Zivilisation wie etwa für die Stadt Troja und deren Umgebung.¹⁸ Ebenso in Troja lokalisiert und mit einer Palme illustriert ist eine Darstellung eines im zyprischen Kouklia-*Kato Alonia*, dem antiken Palaipafos, vor wenigen Jahren entdeckten Sarkophages.¹⁹ Eine Langseite zeigt den selten dargestellten Kampf des Heroen Herakles gegen König Laomedon vor den Mauern von Troja²⁰. Interessant für unser Thema ist nun die Szene, die sich links des siegreichen Bogenschützen Herakles abspielt: Dieser Abschnitt wird dominiert von einer baumartigen Pflanze mit vier hochaufragenden Ästen oder Wedeln und leicht schiefem Wuchs, die ganz in blauer Farbe gefasst ist. Eine ähnliche Pflanze ist auf der Nebenseite mit einem Tierkampf zu sehen, kontrastiert von einem Baum mit hoher, schlanker, geschlossener Krone, einer Zypresse ähnelnd. Die unterschiedliche Charakterisierung dieser Bäume definiert den Baum mit den Wedeln als Palme. An die Palme der Langseite ist rechts der Streitwagen des Herakles gelehnt, links stehen die beiden Gespannpferde in Ruheposition mit gesenkten Köpfen. An der rechten Seite des Stammes versucht ein Mann, der Gespannfahrer des Herakles oder sein Kampfgefährte Iolaos, auf den Stamm zu klettern. Doch was will er dort? Möchte er sich einen Ausblick verschaffen, um die Lage besser beurteilen zu können? Hat er Angst vor dem Angriff und flüchtet auf

18 Aias und Achill beim Brettspiel vor Troja, attisch schwarzfiguriger Kelchkrater, Toledo (OH), Museum of Art Inv. 1963.26: Beazley Archive Pottery Database, <<http://www.beazley.ox.ac.uk>> (BAPD) 351102. Aias und Achill beim Brettspiel vor Troja, attisch weißgrundige Lekythos, Paris, Musée du Louvre Inv. E10: BAPD 203099. Achill lauert Troilos auf, attisch schwarzfigurige Halsamphora, Göttingen, Georg-August-Universität, Inv. J12: BAPD 6901. Selbstmord des Aias nach dem Verlust der Waffen des Achill, attisch schwarzfigurige Halsamphora des Exekias, Boulogne, Musée Communale Inv. 558: BAPD 310400. Odysseus, Dolon und Diomedes vor Troja (sog. Dolonie), lukianischer rotfiguriger Kelchkrater, London, British Museum Inv. F157: BAPD 9036844.

19 Pavlos Flourentzos, *The Sarcophagus of Palaipafos*, Nikosia 2007; Eustathios Raptou, *Odysseus, Herakles und die ganze Heldenschar. Zu einem neu entdeckten königlichen Sarkophag aus Alt-Paphos*, in: *Antike Welt* 42 (2011), S. 61–66; Gabriele Koiner, *Die befestigte Stadt: Zwei neue Stadtbilder aus Alt-Paphos und Milet*, in: Gabriele Koiner, Ute Lohner-Urban (Hrsg.), „Ich bin dann mal weg“. Festschrift für einen Reisenden. Thuri Lorenz zum 85. Geburtstag, Wien 2016, S. 101–106, Abb. 1; Eustathios Raptou, «Ἡρωϊκές» ταφές στην Παλαίπαφο, in: *ΑΡΧΑΙΑ ΚΥΠΡΟΣ* Πρόσφατες εξελίξεις στην αρχαιολογία της ανατολικής Μεσογείου. Επιμέλεια Νίκος Παπαδημητρίου – Μαρία Τόλη, Athen 2017, S. 215–232, bes. S. 228–230, Abb. 16a–b; Gabriele Koiner, *A City Representation from Palaipafos*, in: *Reports of the Department of Antiquities, Cyprus, New Series 1* (2018), S. 73–84, Abb. 1a.

20 Vgl. den Ost-Giebel des Aphaia-Tempels von Ägina: Dieter Ohly, *Die Aegineten. Die Marmorskulpturen des Tempels der Aphaia auf Aegina*, Band 1. Die Ostgiebelgruppe, München 1976, bes. S. 60–74; Heiner Knell, *Mythos und Polis*, Darmstadt 1990, S. 68–78.

den Baum?²¹ Möchte er vielleicht Früchte für sich und seinen Herrn holen, ungeachtet der Tatsache, dass im Kampfgetümmel an eine ruhige Mahlzeit nicht zu denken ist? Oder deutet er schon die Stärkung nach dem Sieg an? Eine Ernte scheint allerdings aussichtslos, denn die Pflanze trägt keine Früchte. Wie immer man die Motivation des Kletterers deuten mag, für das Motiv des Hinaufkletterns muss man nicht auf weit entfernte ikonografische Quellen wie die sog. Arjan-Schale zurückgreifen, sondern auf rein praktisches Wissen, wie uns das nächste Beispiel lehrt.

Palmen als Nutzpflanzen in der geometrischen und archaischen Kunst in Zypern

Die Palmenhaine der Metallschalen wird man auch in anderen Gattungen der zypriischen Kunst vergeblich suchen. Stattdessen wird eine einzelne Palme exemplarisch für den ganzen Hain bzw. die Plantage dargestellt,²² wie uns ausgewählte Beispiele geometrischer und archaischer bemalter Gefäße aus Zypern (10.–6. Jahrhundert v. Chr.) zeigen.

Die Ernte wird auf zwei Gefäßen thematisiert: Ein archaischer Krug in Nikosia bildet eine Palme mit mehreren Fruchtrispen und kurzen, gefiederten Wedeln ab, die von einer Figur erklettert wird.²³ Der Kletternde fixiert mit seinem Blick nach oben die Früchte, der ruppige Stamm bietet Halt, birgt aber auch Verletzungsrisiken. Das Hinaufklettern auf den Stamm ist uns schon auf dem Gemälde der Investitur des Zimri-Lim aus Mari und auf der sog. Arjan-Schale begegnet und ist auch heute noch das Mittel der Wahl bei der Dattelernte. In Ägypten wurden auch Affen zur Ernte und zu anderen landwirtschaftlichen Zwecken eingesetzt,²⁴ und ein affenähnliches Tier erklettert eine Palme auf einer archaischen zyprischen Siegeldarstellung, ohne jedoch eine Frucht in Aussicht zu haben.²⁵

21 So Eustathios Raptou, *Culture grecque et tradition orientale à Paphos*, in: *Hommage à Annie Caubet. Actes du colloque international «Chypre et la côte du Levant aux IIe et Ier millénaires»*, Paris, 14–16 juin 2007, *Cahiers du Centre d'Études Chypriotes* 37 (2007), S. 307–328, bes. S. 319.

22 Einen guten Überblick über Palmendarstellungen in der geometrischen und archaischen Keramik bieten Vassos Karageorghis und Jean des Gagniers, *La céramique chypriote de style figuré. Âge du Fer (1050–500 av. J.-C.)*, Rom 1974, etwa S. 144, 220, 356, 372f., S. 493–496.

23 Nikosia, Cyprus Museum Inv. 1996/XII-19/1, 6. Jh. v. Chr.: Vassos Karageorghis, *A Gatherer of Dates on a Cypro-Archaic II Jug*, in: *Reports of the Department of Antiquities, Cyprus* (2001), S. 161–164, Abb. 1–3. V. Karageorghis, *Kypriaka XVI. B. Remarks on Some Cypro-Archaic Iconographic Motifs*, in: *Reports of the Department of Antiquities, Cyprus* (2005), S. 109–115, bes. S. 110–111, Abb. 2. Vgl. eine Palme mit ähnlichem Stamm: Karageorghis ebd., Abb. 4; Karageorghis und des Gagniers 1974, S. 496f., Kat. XXVII.17.

24 Anonymus, *A Bit of Monkey Business*, in: *At the Mummies Ball. Egyptology Blog*, <<https://www.atthemummiesball.com/monkey-business/>>, 09.02.2019 (abgerufen am 10. April 2021).

25 Nikosia, Cyprus Museum Inv. 1960/XI-21/3, aus einem Hort in Pyrga bei Larnaka, 6. Jh. v. Chr.: Andrew T. Reyes, *The Stamp-Seals of Ancient Cyprus*, Oxford 2001, S. 60, 63, Kat. 64, Abb. 85.

Eine archaische Schale in Nikosia²⁶ zeigt wahrscheinlich die Ernte (oder die Bestäubung von einer männlichen und weiblichen Pflanze [?]) von zwei Dattelpalmen und von einer stark verzweigten Pflanze, vielleicht einer Dum-Palme. Eine Figur steht in den Verzweigungen dieser Pflanze und hält sich an den Zweigen oder auch an Blütenständen fest. Direkt an die Fruchtrispfen greift eine auf einem Schemel zwischen den beiden Dattelpalmen stehende Figur. Die Palmen sind sehr einfach charakterisiert, die Stämme durch vertikale Linien gegliedert, die Zweige der mutmaßlichen Dum-Palme nicht fächerförmig, sondern gefiedert wiedergegeben.

Palmen mit Vögeln und rechteckigen Strukturen

Palmen sind auch Anziehungspunkte für Vögel, die die Wedel als Sitzgelegenheiten und die Früchte als Nahrung nutzen. Dass letztere Begehrlichkeiten von den Plantagenbesitzern nicht gerne gesehen werden,²⁷ liegt auf der Hand, und deshalb wurden sicherlich auch in der Antike Maßnahmen ergriffen, um die naschhaften Tiere von den Früchten fernzuhalten. So sehen wir auf einer wahrscheinlich aus Anatolien stammenden, aber im zyprischen Salamis gefundenen archaischen Schale zwei Palmen mit außergewöhnlich langem, geripptem Stamm und stilisierten, durch einfache Striche wiedergegebenen Wedeln, eingefasst zwischen zwei Ornamentbänder.²⁸ Bemerkenswert sind die langen Wurzeln, die die Fähigkeit von Palmen, tief zu wurzeln, aber auch am Stamm Wurzeln zu bilden, wiedergeben könnten.²⁹ Die Palmen sind von Vögeln und amphorenartigen Gefäßen umgeben. Eine Palme ist unter ihrer Krone von mehreren Quadraten flankiert, die eine Kreuzschraffur zeigen. Die Kombination von Palmen und Vögeln ist nicht ungewöhnlich, wohl aber die Verbindung mit Gefäßen. Die kreuzschraffierten Quadrate könnten reine Dekoration sein, sie könnten aber auch Geräte darstellen, die in Verbindung zu den

26 Nikosia, Cyprus Museum Inv. 1973 /VII-10/11, 750–600 v. Chr.: Vassos Karageorghis und Jean des Gagniers, *La céramique chypriote de style figuré. Âge du fer (1050–500 av. J.-C.)*, Supplément, Rom 1979, S. 19–21, Kat. SVI,1.

27 Hamadttu El-Shafie und Babiker Abdel-Banat, *Non-arthropod Pests of Date Palm and Their Management*, in: *CAB Reviews* 13 (2018), Nr. 020, doi: 10.1079/PAVSNNR201813020 (mit Einsatz von Tag- und Nachtraubvögeln).

28 Ehem. Famagusta, Sammlung Hadjiprodomou, derzeitiger Verwahrort unbekannt: Vassos Karageorghis, *Kypriaka I (b). An Anatolian Bowl Found in Cyprus*, in: *Reports of the Department of Antiquities, Cyprus* (1974), S. 64–67, Abb. 4. Die Schale soll aus der Gegend von Ag. Theodoros, nordöstlich von Salamis, aus Raubgrabungen stammen und wurde angeblich mit CA I-Keramik (ca. 750–600 v. Chr.) gefunden. Karageorghis hielt die Schale für anatolisch, vielleicht für kilikisch; eine befriedigende Erklärung für die Szene konnte er nicht liefern.

29 Kappel 2011, S. 44–45. Vgl. einen stilisierten Baum (eine Palme [?]) mit langen Wurzeln auf einem *Black-on-Red*-Krug, kombiniert auch hier mit einem Vogel: Alexander Palma di Cesnola, *Salaminia (Cyprus). The History, Treasures, & Antiquities of Salamis in the Island of Cyprus*, London 1882; Nachdruck Nikosia 1993, S. 248f., Abb. 233–234; Max Ohnefalsch-Richter, *Kypros, the Bible and Homer. Oriental Civilization, Art and Religion in Ancient Times*, London 1893, Taf. 153, 3.

Vögeln stehen, die man von der Ernte bzw. den in den Gefäßen gelagerten Gütern abhalten will.

Schraffierte Quadrate finden wir auch auf einem Keramikfragment aus Kourion³⁰ (Abb. 2). Diese aus dem *Votive Deposit* des Apollon-Hylates-Heiligtums stammende geometrische oder archaische Scherbe zeigt eine Palme und rechts davon eine langrechteckige, heute fragmentierte Struktur, die in der unteren Hälfte meh-

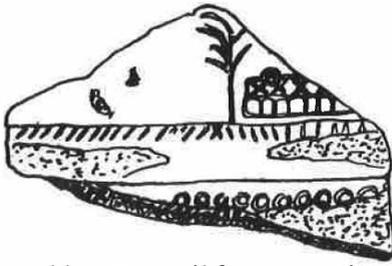


Abb. 2: Keramikfragment mit Darstellung einer Palme aus dem Votive Deposit im Apollon Hylates-Heiligtum in Kourion
(nach Young und Young 1955, S. 180, Kat. Sh 1034)

rere leere, rechteckige Kompartimente aufweist, in der oberen Hälfte hingegen, wie an der anatolischen Schale, mehrere Kreuzschraffierungen, zusätzlich versehen mit einem Halbkreis (?). Links neben der Palme sind zwei kleine Strukturen erkennbar, bei denen es sich um Vögel oder aber auch um Verletzungen der Oberfläche handeln kann, sicher ist das bei derzeitigem Publikationsstand nicht zu beurteilen. Wie ist diese rechteckige Anlage zu erklären? Vergleichsbeispiele für Quadratreihen finden wir in Darstellungen ägyptischer Gärten mit quadratischen Gemüsebeeten, manchmal direkt neben oder

unter Palmen,³¹ deren Schatten ideal für den Gemüsebau ist. Allerdings fehlen in den dargestellten Beeten die Kreuzschraffuren, die wiederum häufig in der zyprischen Vasenmalerei zu finden sind, meistens als Dekor, manchmal aber auch als Vogelfallen.³² Dies würde gut zu den oft bei Palmen dargestellten Vögeln passen, die

30 John Howard Young, Suzanne Halstead Young, *Terracotta Figurines from Kourion in Cyprus*, Philadelphia 1955, S. 180, Kat. Sh 1034. Das Fragment ist unter den nicht datierbaren Scherben gelistet.

31 *Gemüsegarten der Stadt Mirgissa im Sudan*: Hugunot 1992, S. 12f., Abb. 2. – *Gemüsebeete in Sakara (6. Dyn.)*: Tietze 2011, S. 100, Abb. 119. – In Tell el Dab'a: D. Eigner, *Der Residenzgarten in Tell el-Dab'a, Ägyptens Ostdelta*, in: Kappel und Loeben 2011, S. 13–23, bes. 14, Abb. 4–9. *Mittelägyptische Darstellungen von Gärten in der Grabmalerei: Beni Hasan*: Farrar 2016, S. 11f. Abb. 11; Lubica Hudáková, *Gardening at Deir el-Bersha in the Middle Kingdom. A Unique Representation of Cucurbitae Cultivation*, in: *Ägypten und Levante/Egypt and the Levant* 26 (2016), S. 313–327, bes. Abb. 10; Susan Cohen, *The Beni Hasan Tomb Painting and Scholarship of the Southern Levant*, in: *The Ancient Near East Today* 4 (2016), Nr. 7, <<https://www.asor.org/anetoday/2016/07/the-beni-hasan-tomb-painting-and-scholarship-of-the-southern-levant/>>. El-Berscha: William Stevenson Smith, *Paintings of the Egyptian Middle Kingdom at Bersheh*, in: *American Journal of Archaeology* 55 (1951), Nr. 4, S. 321–332, bes. Abb. 2, 4; Farrar 2016, S. 11f., Abb. 11. *Gemüsebeete unter Palmen*: Ohnefalsch-Richter 1893, Taf. 155, 8.

32 *Zur Deutung der Kammotive als Vogelfallen*: Vicky Vlachou, *Aspects of Hunting in Early Greece and Cyprus. A Re-examination of the 'comb-motif'*, in: Maria Iacovou (Hrsg.), *Cyprus and the Aegean in the Early Iron Age. The Legacy of Nicolas Coldstream*, Nikosia 2012, S. 345–370. Ein zypro-archaischer Krug mit Vogel und einem vielleicht als Falle zu deutendem kreuzschraffierten Quadrat mit Halbkreis in New York, Metropolitan Museum Inv. 74.51.506: <<https://www.metmuseum.org/Rodan/dist/svg/share.svg>> (abgerufen am 12. Juli 2021). Vgl. weitere Gefäße, die Palmen, Vögel und Fallen in Form von rechteckigen Strukturen kombinieren: Vlachou 2012, S. 352, 360, Kat. 9, Abb. 11; S. 353, Abb. 12.

man mithilfe dieser Fallen zu fangen suchte. Die Installation auf der Scherbe könnte daher eine Reihe von Netzfallen (Schlagnetze, Netzkloben) oder aber Kastenfallen darstellen,³³ auch heute noch verwendete Fallenarten.³⁴

Ein Viereck mit Kreuzschraffur als Basis einer Palme ist auf dem Hals zweier Fragmente einer geometrischen Amphora in London zu sehen³⁵ (Abb. 3). Dieses Viereck mit zwei geschwärzten oberen Ecken und dreifach gezogenen Seitenlinien weist an den beiden Langseiten jeweils drei schräg herausragende Stängel mit quastenartigen Enden auf. Auf dem mittleren Stängel sitzt jeweils ein Vogel, der Palme zugewandt. Die Palme selbst hat mehrere Querstreifen am Stamm, sechs herabhängende und einen aufstehenden Wedel, aber keine Früchte. Das Rechteck wurde in der Literatur als Altar, Tisch oder Blumentopf interpretiert, auch die Möglichkeit einer Gartenmauer samt Tür wurde vorgeschlagen.³⁶ Gerade letztere Überlegungen scheinen am wahrscheinlichsten. Palmen und andere Bäume sind in der orientalischen Siegelkunst manchmal mit einer topf- oder plattformartigen

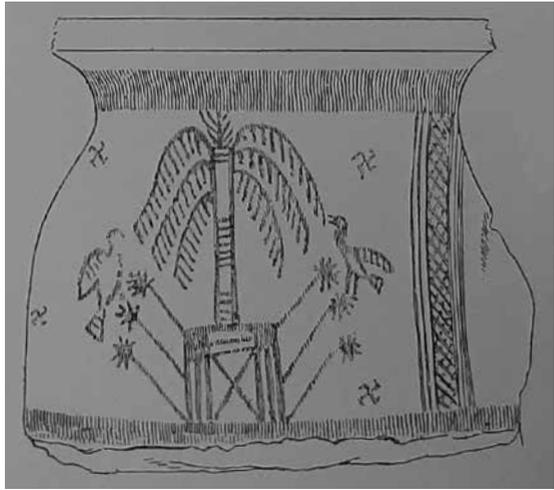


Abb. 3: Halsfragment einer zypro-geometrischen Amphora, London, British Museum Inv. 1881,8-24.52, aus einem Grab im Gebiet von Agios Ioannis, Larnaka (nach Ohnefalsch-Richter 1893, Taf. 155, 9)

- 33 Netzfallen auf einem bronzezeitlichen Siegel aus Ugarit: Vlachou 2012, Abb. 17. Vgl. Paul Friedrich, *An Avian and Aphrodisian Reading of Homer's Odyssey*, in: *American Anthropologist*, New Series, 99 (1997), Nr. 2, S. 306–320, <<https://www.jstor.org/stable/682212>> (abgerufen am 20. Juni 2021).
- 34 Etwa auch von heimischen Vogelfängern: Salzkammergut Vogelfang. Umgang mit der Natur in Oberösterreich, aufgenommen 2010, <<https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/salzkammergut-vogelfang>> (abgerufen am 20. Juni 2021); Salzkammergut Vogelfang, <https://www.wikiwand.com/de/Salzkammergut_Vogelfang> (abgerufen am 20. Juni 2021); Traditionelles Singvögelfangen, <https://austria-forum.org/af/Heimatlexikon/Traditionelles_Singv%C3%B6gelfangen> (abgerufen am 20. Juni 2021).
- 35 London, British Museum Inv. 1881,8-24.51 und 1881,8-24.52, aus einem Grab im Gebiet von Agios Ioannis, Larnaka (950–750 v. Chr.): Ohnefalsch-Richter 1893, Taf. 155, 9; Sylvia Benton, *Cattle Egrets and Bustards in Greek Art*, in: *The Journal of Hellenic Studies* 81 (1961), S. 44–55, bes. S. 50, Taf. 4, 3; Karageorghis und des Gagniers 1974, S. 357, Kat. XXV.e.2.
- 36 Karageorghis und des Gagniers 1974, S. 357. Vgl. bronzezeitlich ägäische Darstellungen mit Palmen und Bäumen innerhalb einer Umfassungsmauer: Jörg Schäfer, *Gärten in der bronzezeitlichen ägäischen Kultur? Rituelle Bildsprache und bildliches Konzept der Realität*, in: Carroll-Spillecke 1992, S. 101–140, bes. S. 130–134, Abb. 48.

Erhöhung versehen.³⁷ Die Stängel könnten abstrahierte Schößlinge darstellen, wie auf anderen Darstellungen, ebenso mit Vögeln, zu beobachten ist, manchmal sogar in Kombination mit einer Basis.³⁸ Diese Basis oder Plattform ist vielleicht als Mäuerchen zu interpretieren, wie sie zum Schutz vor Verletzungen der Pflanzen und zum Rückhalten des Gießwassers üblich waren³⁹ und heute noch auf Palmplantagen gebaut werden.⁴⁰ Auch wurden Gefäße in die Erde versenkt, um eine bessere Aufzucht von Jungpflanzen zu gewährleisten, bildlich dokumentiert anhand der ägyptischen *meru*-Container⁴¹ und ergraben etwa am Tell el-Dab'a.⁴² Natürlich könnte ebenso ein transportierbarer Behälter, in dem die Pflanzen gezogen und bei Bedarf an bestimmten Orten aufgestellt wurden, damit gemeint sein⁴³, sehr ähnlich den heutigen Versailler Kübeln.

Diese kleine Auswahl an Palmendarstellungen demonstriert die Bedeutung dieser Pflanze für das geometrische und archaische Zypern. Wir wissen nicht, ob die Darstellungen der vorgestellten Gefäße auf die Tätigkeiten ihrer Eigentümer rückschließen lassen oder ob mit ihnen Dattelprodukte serviert wurden; zu klein ist dafür unsere Materialbasis und nicht untersucht sind bislang eventuell vorhandene organische Reste in den Gefäßen. Sicher ist jedoch, dass die Dattelpalme auch in Zypern hohe Wertschätzung genoss, nicht zuletzt wegen ihrer Früchte, die an Süße kaum zu überbieten sind.

37 Erika Bleibtreu (Hrsg.), Rollsiegel aus dem Vorderen Orient. Zur Steinschneidekunst zwischen etwa 3200 und 400 v. Chr. nach Beständen in Wien und Graz. Sonderausstellung der Ägyptisch-Orientalischen Sammlung im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums in Wien, Wien 1981, S. 73f., Kat. 88 (Calzedon Zeit Sargons II., 721–705 v. Chr.); S. 82f., Kat. 101 (Dattelpalme mit Schößlingen auf Hügel, Fritte, syrisch [?], 9./7. Jh. v. Chr.); Tom van Bakel, The Magical Meaning of Cedars and Palm Trees Depicted on Cylinder Seals, 2018, <https://www.academia.edu/6700158/The_magical_meaning_of_cedars_and_palm_trees_depicted_on_cylinder_seals> (abgerufen am 12. Juli 2021), Nr. 4, 5, 9, 10, 12, 19 als Beispiele verschiedener Pflanzen auf Basen.

38 Ein syrisches bzw. hethitisches (?) Siegel: Ohnefalsch-Richter 1893, Taf. 155, 2 (“three palms which grow out of a table”). Ohne Basis auf einer zypro-geometrischen Schale: Karageorghis und des Gagniers 1974, S. 356, Kat. XXV.e.1.

39 Margueron 1992, S. 7f.

40 Eigner 2011, S. 15f., Abb. 3.

41 Theben, Grab des Kaemwaset: Farrar 2016, S. 13, Abb. 13; Amarna, Grab des Merire: Farrar 2016, S. 18f., Abb. 17.

42 In die Erde eingelassene Pflanztöpfe: Eigner 2011, S. 21f., Abb. 12–13.

43 Palmen im Topf in Mari: Margueron 1992, S. 68–70.

Elisabeth Brenner

Ein steinerner Garten – die Pflanzenkapitelle der Grazer Leechkirche¹

In den mittelalterlichen Kapitellen der Grazer Leechkirche mit ihrem reichen Blattschmuck liegt eine eigene Welt verborgen – sie berichten von einer Zeit, die uns ferne und unzugänglich erscheint. Will man verstehen, wovon sie erzählen, muss man sich einer außerordentlich vielschichtigen Aufgabe stellen. Man muss sich in die Entstehungszeit dieser kleinen Kunstwerke zurückversetzen, man muss sich den Menschen, die sie geschaffen haben, ihrem alltäglichen Leben, ihrem Denken und ihrem Glauben nähern. Man muss sich mit ihrem Wissen und ihrem Weltbild auseinandersetzen, um den Schlüssel zu finden, der diese dem modernen Menschen so fremde und geheimnisvolle Welt erschließen kann.

Es ist die Zeit des 13. Jahrhunderts, als sich plötzlich in den Kathedralen Frankreichs aus den frühgotischen Knospenkapitellen „das zierliche Laubwerk entfaltet, das den Stein zum Blühen bringt“² – wie es Lottlisa Behling, eine Kunsthistorikerin, die auch Botanikerin war, poetisch formulierte. Binnen weniger Jahrzehnte fanden spezifische, botanisch zuordenbare Arten von Pflanzen ihren Weg in den bauplastischen Schmuck der Kathedralen und verdrängten die überkommene figurenreiche Kapitellplastik der Romanik und die streng stilisierten vegetabilen Formen durch ihr fein ausgeformtes natürliches Laubwerk.

Der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr bezieht sich auf dieses Phänomen, wenn er in seinem Kathedralenbuch schreibt:

„[...] mehr und mehr dringen abgelauschte Motive der wirklichen Natur in die Ornamentik ein, so dass zum Schluss die Ornamentik geradezu führend in den „naturalistischen“ Bestrebungen wird und Grade der Naturannäherung erreicht, die die figurale Plastik nur selten aufweist. [...] Nun lösen sich die naturalistischen Zweige und Blätter so stark aus den Kapitellen, dass sie diese auflösen. Um den

1 Der Beitrag beruht im Wesentlichen auf: Elisabeth Brenner, Herbarium in Stein. Die Pflanzenwelt der Grazer Leechkirche, Kumberg 2016.

2 Lottlisa Behling, Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen, Köln-Graz 1964, S. 1.

glatten zylindrischen Kopfteil der „Säulen“ schwebt frei entfaltet das naturwahr bemalte Blattwerk – ein Vorgang, der um 1230 in Reims beginnt und mit den wunderbaren Zweigkonsolen enden wird, auf denen in Grünwalds Isenheimer Altar Antonius und Sebastian stehen.“³

Diese Art der Naturdarstellung wäre ohne eine tiefgreifende Wandlung des mittelalterlichen Weltbildes nicht denkbar.

In der Auseinandersetzung mit jenen Bereichen der mittelalterlichen Geistesgeschichte, die für die Wandlung des traditionellen mittelalterlichen Pflanzenbildes im 13. Jahrhundert von entscheidender Bedeutung gewesen sein könnten, zeigt sich, dass die Entstehung eines neuen Weltbildes im 13. Jahrhundert, in dem die Natur einen eigenen Wert bekommt, in dem die Natur zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung und Betrachtung wird, im Wesentlichen den Leistungen des Albertus Magnus und seines Schülers Thomas von Aquin zu danken ist.

Albertus Magnus erschloss den Gelehrten der damaligen Zeit die Schriften des Aristoteles. Er und Thomas von Aquin gliederten das neugewonnene antike Gedankengut in die Geisteswelt des christlich geprägten mittelalterlichen Abendlandes ein. Das daraus entstehende neue Weltbild, das u. a. in einer Verwissenschaftlichung und Systematisierung der Natur seinen Ausdruck fand, ebnete den Weg in die Neuzeit. Durch die Beschäftigung mit Aristoteles kam es zu einer neuen Betrachtungsweise der Natur. Jede Pflanze, auch die einfachste und unscheinbarste, erhielt nun ihren eigenen Wert und wird folglich um ihrer selbst Willen darstellungswürdig. Erwin Panofsky bringt das Phänomen auf den Punkt: „[...] *the natural – though not as yet, naturalistic – fauna and flora of High Gothic ornament proclaim the victory of Aristotelianism. [...] A plant was thought to exist as a plant and not as the copy of the idea of a plant.*“⁴

In genau diese Entwicklungsphase des bauplastischen Schmucks fällt die Kapitellplastik der Leechkirche – reiches Laubwerk, das aufgrund mehr oder weniger sorgfältig herausgearbeiteter Charakteristika weitgehend botanisch bestimmbar ist. Die mit steinernem Blattwerk im Reimser „Herbariumstil“ überzogenen Kapitelle haben ihren Ursprung in Frankreich.

Mit einer Entstehungszeit von 1283 bis 1293 folgen die Grazer Blattkapitelle den französischen Vorbildern aus den 1250ern, die sie über deutsche Baumeister und Bildhauer übermittelt bekamen. Die Formvermittlung für die Leechkirche dürfte über den Deutschen Ritterorden und hier v. a. über die Deutschordenskirche St. Elisabeth in Marburg an der Lahn erfolgt sein. Einige Kapitelle dieser Kirche können als direkte Vorbilder für die Leechkirchenkapitelle angesehen werden. Die

3 Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Graz² 1988, S. 283.

4 Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Pennsylvania, 1951, S. 6–7.

realistischen Pflanzendarstellungen an den Kapitellen der Leechkirche dürften die frühesten Ausbildungen dieser Art überhaupt in Österreich sein.⁵

Nicht allein ein „Herbarium in Stein“

Die Pflanzen der Leechkirche haben ebenso wie die Pflanzenwelt der großen gotischen Kathedralen, nach deren Vorbild sie geschaffen wurden, symbolischen Gehalt. Der symbolische Charakter der Pflanzen darf auf keinen Fall unbeachtet bleiben, denn die mittelalterliche Kunst ist so eng mit der symbolischen Gedankenwelt verbunden, dass man keinen Zugang zu ihr findet, wenn man die ihr innewohnende Symbolik nicht mit einbezieht.⁶

Lottlisa Behling charakterisiert diesen Zwiespalt wie folgt:

„Diese zwei Möglichkeiten, die Pflanze zu sehen: erstens als Symbol, als Ausdrucksmittel in einer großartigen Zeichensprache, und zweitens als Geschöpf der Natur, das wie ein Kristall, ein Tier, ein Mensch als Naturerscheinung beobachtet wird und nach seinen eigenen Gesetzen lebt, durchkreuzen sich dauernd.“⁷

Die Pflanzen der Leechkirche sind aber auch – und das ist hier das Bemerkenswerte – in Zusammenhang mit der Hospitalstradition und dem damit verbundenen heilkundlichen Wissen des Deutschen Ritterordens zu sehen. Der Deutsche Ritterorden als Auftraggeber der Leechkirche war zum Ende des 13. Jahrhunderts ein auf den Hospitaldienst ausgerichteter Orden, dessen Hauptaufgabe in unserer Region die Pflege des Hospitalwesens war. Es ist daher anzunehmen, dass das heilkundliche Wissen der Ordensleute Eingang gefunden hat in den Kapitellschmuck ihrer Kirche.

In jener Zeit war man der Auffassung, dass die Heilkräfte der Arzneipflanzen ihrem Wesen nach spiritueller Natur waren: Gott war der „große Arzt“, der mittels arzneilicher Anwendung der diversen Pflanzen Leiden verhinderte, milderte bzw. heilte.⁸ Damit ist die Positionierung der Heilpflanzen in den Kapitellen am Übergang zum Gewölbe klar: Im Gotteshaus symbolisiert das Gewölbe den himmlischen Bereich, die Wand mit den Stützen den irdischen.

Authentische Quellen aus dem Mittelalter bieten uns die Möglichkeit, die Kapitelpflanzen in ihr mittelalterliches Umfeld einzubetten, und verleihen ihnen Leben und Ausdruck.

5 Horst Schweigert, in: Bernhard Hebert (Hg.), Forschungen zur Leechkirche in Graz (BDA Fundberichte aus Österreich, Materialheft A4), Wien 1996, S. 226.

6 Ana Maria Quinones, Pflanzensymbole in der Bildhauerkunst des Mittelalters, Würzburg 1998, S. 17.

7 Lottlisa Behling, Die Pflanze in der gotischen Tafelmalerei, Weimar 1957, S. 13.

8 Silvia Piendl, Arzneipflanzen in der Klostermedizin Kärntens, phil. Diss., Graz 2001, S. 76–77.

Albertus Magnus befasst sich in seinen Schriften nicht nur mit der Beschreibung und systematischen Einordnung von Pflanzen, sondern gibt darüber hinaus sein reiches medizinisches Wissen preis, das er sowohl aus der Antike als auch von arabischen Ärzten übernommen und durch eigene Beobachtungen ergänzt hat. Hildegard von Bingen beschreibt in ihren medizinischen Abhandlungen die Eigenschaften und Wirkungen von Pflanzen. Konrad von Megenberg gibt in seinem „*Buch der Natur*“ viele praktische Ratschläge zur Anwendung von Pflanzen für die großen und kleinen Sorgen und Nöte des Alltags. Gerade seine Hinweise auf das Menschliche, zum Teil sogar allzu Menschliche, rücken die ferne, uns oft rätselhaft erscheinende Welt des Mittelalters in das vertraute Umfeld der menschlichen Erfahrung.

Zur Problematik der Pflanzenbestimmung

Bei der Entschlüsselung der kleinen Kunstwerke hoch oben am Gewölbeansatz der Kirche ist neben der botanischen Bestimmung auch der Symbolgehalt der jeweiligen Pflanze in der christlichen Symbolik, ebenso wie ihr Stellenwert im Alltagsleben des Mittelalters und ihre Bedeutung für die mittelalterliche Heilkunst, zu betrachten.

In der Auseinandersetzung mit dem aus dem Mittelalter auf uns gekommenen Kapitellschmuck der Leechkirche darf ein weiterer Aspekt nicht außer Acht gelassen werden, und zwar dürfte ein Wissen, das heute als Aberglauben angesehen wird, das jedoch im Denken und in der Weltsicht der mittelalterlichen Menschen fix verankert war, in die Überlegungen zur Auswahl der Pflanzen für die Kapitelle und ihrer Positionierung im Gotteshaus mit eingeflossen sein.

Die botanische Zuordnung dieser steinernen Gebilde ist ein eher schwieriges Unterfangen. Im Sinne einer möglichst validen Bestimmung ist es erforderlich, lange in diese steinernen Gebilde „hineinzusehen“⁹, um ihre Form und ihren Ausdruck zu erfassen. Man muss sie mit anderen steinernen Pflanzenbildern vergleichen, um zu verstehen, mit welchen artspezifischen Charakteristika der mittelalterliche Bildhauer seine verschiedenen Gewächse auszeichnete. Umfassendes Wissen über den Formenreichtum der natürlichen Pflanzenwelt und ein Gefühl für das konkrete Erscheinungsbild diverser Pflanzenarten erlaubt dann schließlich eine weitgehende Identifizierung der steinernen Blattgebilde mit ihren natürlichen Vorbildern.¹⁰

9 Behling 1964, S. 68 f.

10 Hier gilt mein besonderer Dank Frau Dr. Ursula Brosch vom Institut für Pflanzenwissenschaften der KFU Graz, die mir bei der Bestimmung der Kapitelpflanzen der Leechkirche beratend zur Seite stand.

Es war in den meisten Fällen nicht handwerkliches Unvermögen der mittelalterlichen Bildhauer, das eine sichere botanische Zuordnung erschwerte. Fast alle Kapitelpflanzen sind sorgfältig nach künstlerischen und natürlichen Vorbildern gearbeitet. Durch die Jahrhunderte jedoch wurden ihre qualitätvollen Schöpfungen mehrfach empfindlich beschädigt. Die zum Teil mit großer Naturtreue fein gearbeiteten Blattdetails und zarten Blüten wurden bei einer Restaurierung der Leechkirche im 19. Jahrhundert mit üppig aufgetragener grüner Farbe bis zur Unkenntlichkeit entstellt.¹¹ Die dicke Farbschicht deckt sicher viele ursprünglich vorhandene, plastisch ausgestaltete Charakteristika wie Blattnerven, Äderung etc. zu. Auch bei den Stängeln bzw. Ranken dürfte farblich einiges hinzugefügt – oder auch weggelassen – worden sein, womit der Gesamteindruck der jeweiligen Pflanze ebenfalls etwas verfälscht sein kann.

Die Kapitelle – Gliederungsprinzip und Gestaltung

Die Kapitellkörper des Langhauses und der Chorapsis sind mit je zwei Reihen naturalistisch geformter Blätter besetzt. Die Stängel der unteren Blattreihe entspringen im Bereich des Schafringes, die Blattspitzen der oberen Reihe überschneiden den unteren Rand der Kämpferplatte.

Im Bereich des Schafringes ist noch die Form der einzeln um den Pfeilerkern angeordneten Dienste weitergeführt. Sie werden entsprechend der kelchförmigen Erweiterung des Kapitells nach oben hin verstärkt. Eine bei den meisten Kapitellen nach oben hin zu beobachtende Verdichtung des Laubwerks unterstützt die Erweiterung des Kapitellkörpers auch optisch.

Die beiden Kapitelle der Westwand folgen nicht dem Gliederungsprinzip der Langhaus- bzw. Chorkapitelle. Das südliche Kapitell verfügt nur über eine einzige Reihe von Blättern, deren obere Spitzen die Deckplatte zu stützen scheinen, was – abgesehen von der akanthus-ähnlichen Blattform – in gewisser Weise an die Herkunft der Blattkapitelle aus dem antiken Akanthuskapitell erinnert.

Im nördlichen Kapitell der Westwand mit seinen deutlich erkennbaren Zungenblättern und den eingerollten obersten Blattspitzen klingt die ältere Form des Knospenkapitells an, was auf die Entwicklungsgeschichte der gotischen Blattkapitelle verweist.

In den Kapitellen entfaltet sich ein Reichtum an naturalistisch gestaltetem pflanzlichem Schmuck. Blattkränze in sehr unterschiedlichen Ausformungen

11 Die grüne Farbfassung stammt vom Ende des 19. Jahrhunderts. Im Zuge einer Generalsanierung der Kirche 1883 wurden die Schlusssteine und die Kapitelle „in der ursprünglichen Weise polychromiert“. Hebert 1996, S. 231. Bei der Renovierung in den 50er-Jahren wurden die Kapitelle und die Schlusssteine gereinigt, die Farbfassung des 19. Jahrhunderts wurde beibehalten. Hebert 1996, S. 235.

breiten sich über die Kapitellkörper aus – teils in willkürlicher Anordnung, teils einer strengen Symmetrie folgend, teils lebendig bewegt, teils starr und flächig, teils ihrem botanischen Charakter nach bestimmbar, teils in vereinfachenden Stilisierungen oder ornamentalen Abwandlungen, was wiederum einer eindeutigen botanischen Zuordnung entgegenstehen kann oder diese zumindest erschwert.

Die Kapitelle sind – mit Ausnahme des nördlichen Kapitells der Westwand – jeweils von nur einer Pflanzenart beschickt. Die Blätter sind plastisch durchgeformt, die meisten heben sich vom Kapitellkörper ab, entfalten sich frei im Raum und sind nur an einigen wenigen Stellen untereinander bzw. mit dem Kapitell verbunden.

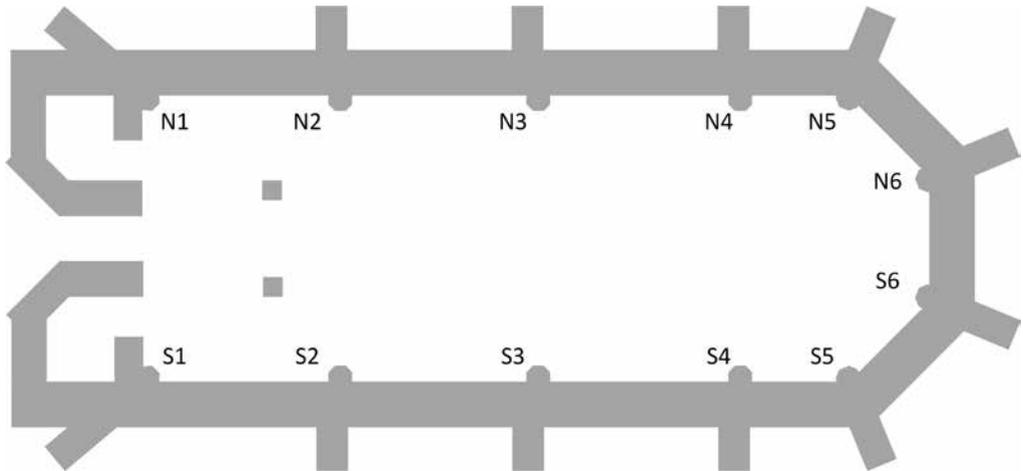


Abb. 1: Grundriss der Leechkirche und die Positionierung der Kapitelle im Kirchenraum
(Foto: E. Brenner)

Die Kapitelle des Langhauses und des Chores¹²

S2: Weißdorn – *Crataegus monogyna* – der Eingriffelige Weißdorn

Der Blattschmuck ist in zwei völlig gleich gestalteten Bahnen um den Kapitellkörper gezogen und kommt dem Erscheinungsbild des Weißdorns sehr nahe. (Abb. 2) Die strenge Gesetzmäßigkeit der Anordnung suggeriert allerdings nicht lebendige, „aus dem Stein herausblühende Natur“, sondern lässt eher an unbelebte Ornamentbänder denken, die als Dekoration um das Kapitell gelegt sind.

¹² Die Kapitelle S2–S5 sind die Kapitelle der Südwand des Langhauses, N2–N5 jene der Nordwand, N1 ist das Kapitell der Nordwestecke, S1 das der Südwestecke. Die beiden hinter der Altarwand liegenden östlichsten Kapitelle – N6 und S6 – sind erst kürzlich entdeckt worden und werden zurzeit wissenschaftlich bearbeitet.



Abb. 2: Leechkirche Kapitell S2 – Weißdorn (Foto: E. Brenner)

Der Weißdorn ist umgangssprachlich auch als Hag(e)dorn bekannt. Die Pflanze war wegen ihrer vielfältigen wichtigen medizinischen Eigenschaften im Mittelalter als Heilpflanze unentbehrlich. Konrad von Megenberg¹³ etwa gibt in seinem „Buch der Natur“ Anweisungen zu allerlei Heilanwendungen. Außerdem beschreibt er die – heute pharmakologisch bestätigte¹⁴ – fiebersenkende Wirkung dieser Pflanze.¹⁵ Weißdorn wird auch heute noch häufig als Kreislaufmittel eingesetzt.¹⁶ Darüber hinaus wird dem Weißdorn – wahrscheinlich wegen seines harten Holzes und seiner spitzen Dornen – eine gewisse Unheil abwehrende Wirkung zugeschrieben und er soll – wie andere Dornensträucher auch – gegen Hexen und Verhexungen wirken.¹⁷

13 Konrad von Megenberg (1309–1374), Domherr von Regensburg, Verfasser politischer Schriften und der ersten deutschen Naturgeschichte „Buch der Natur“ 1348/50, in der sich Naturbeobachtung mit symbolisch-religiöser Ausdeutung mischen.

14 Pierre Delaveau, Geheimnisse und Heilkräfte der Pflanzen, Zürich 1980, S. 290.

15 Behling 1964, S. 81.

16 Delaveau 1980, S. 290.

17 Dieter Harmening, Wörterbuch des Aberglaubens, Stuttgart 2005, S. 755.

S3: Lilie – *Lilium candidum*

Die Blüten in Form von sechsblättrigen Rosetten sind unregelmäßig über den Kapitellkörper verteilt. (Abb. 3) Die eigentümlichen grünen Bänder, die zu den Rosetten führen, könnten – da auch plastisch vorhanden – formale Relikte der Zungenblätter eines Knospenkapitells sein, dessen Knospen sich zu Blüten geöffnet haben, wie das z. B. in der Kapitellplastik der Kathedrale von Reims vorgebildet ist.



Abb. 3: Leechkirche Kapitell S3 – Lilie (Foto: E. Brenner)

Die Lilie ist als Marienpflanze eine der wichtigsten Symbolpflanzen der christlichen Kunst, nahm aber auch in der mittelalterlichen Medizin einen prominenten Platz unter den Heilpflanzen ein. Im *Macer floridus*¹⁸ wird sie als „äußert nützlich für die Menschen in vielen Arzneien“ bezeichnet, da sie eine „mannigfaltige Arznei- und Heilwirkung zu bieten“ habe. In verschiedenen Rezepturen heilt sie Wunden und fördert die Vernarbung. Eine Zubereitung aus gesottenen Knollen reduziert Male auf

18 Der „Macer floridus“ ist ein lateinisches Lehrgedicht aus dem 11. Jahrhundert, in dem die medizinische Wirkung von Pflanzen beschrieben wird. Es wurde schon früh in viele Volkssprachen übersetzt und erreichte v. a. im deutschsprachigen Raum einen enormen Bekanntheitsgrad. Es greift auf die antike Heilkunst zurück, enthält aber auch viel Heilwissen aus der Klostermedizin jener Zeit. Mayer 2001, XVIII–XXXIII.

der Haut und glättet beispielsweise die Runzeln im Gesicht – sie ist also als ein mittelalterliches Antifaltenmittel zu verstehen. Von der modernen Medizin wurde die im Mittelalter bekannte antiseptische, wundheilende und narbenbildende Wirkung der Inhaltsstoffe dieser Pflanze bestätigt.¹⁹

Die Symbolik der Lilie als Marienpflanze lässt sich ikonografisch in die Leechkirche und ihre Bauplastik gut eingliedern. Mit der Lilie als Marienpflanze ist ein Bezug zum Patrozinium der Kirche – Mariä Himmelfahrt – und des Ordens hergestellt. Der benachbarte, durch eine Gewölberippe mit dem Lilienkapitell verbundene Schlussstein trägt eine Darstellung von Maria als Himmelskönigin mit dem Lilienszepter.

S4: Efeu – Hedera Helix

Das Blattdekor dieses Kapitells (Abb. 4) entspricht ziemlich eindeutig dem natürlichen Erscheinungsbild des Efeus. Die an einigen Stellen nicht der Natur entsprechende gegenständliche Anordnung des Laubes dürfte aus Symmetriegründen so gewählt worden sein.



Abb. 4: Leechkirche Kapitell S4 – Efeu (Foto: E. Brenner)

¹⁹ Delaveau, 1980, S. 319.

Ausgehend von den Schaftringen klettern die Ranken am Kapitellkörper empor und überziehen ihn mit zwei Reihen der für das Schattenlaub typischen drei- bis fünfeckigen, ganzrandigen, stark zugespitzten Blätter.

Efeu war in den Naturkundebüchern des Mittelalters und der frühen Neuzeit durchaus bekannt. Otto von Brunfels²⁰ z. B. verwendet Efeublätter, um Wunden und Geschwüre zu heilen. Efeu helfe auch bei Sonnenbrand und Verbrennungen. In der heutigen Phytomedizin werden die jungen, frischen Blätter verwendet, die aufgrund ihrer Inhaltsstoffe krampflösend und schmerzlindernd wirken, und Zubereitungen aus getrockneten Efeublättern werden bei Bronchitis und ähnlichen Erkrankungen verabreicht.²¹

Als immergrüne Pflanze versinnbildlicht der Efeu in der christlichen Kunst des Mittelalters fast immer die Unsterblichkeit der Seele nach dem Tod. Efeu kann aber auch als Anspielung auf das Kreuz Christi und die Leidensgeschichte verstanden werden. Schließlich steht der Efeu zuweilen sogar für den Messias selbst.²²

Das Efeukapitell ist über eine Gewölberippe mit dem Schlussstein verbunden, der Christus am Kreuz zeigt, womit vermutlich ein symbolischer Bezug zwischen Efeu und dem Kreuz Christi hergestellt werden soll.

S5: Klee – *Trifolium repens* oder *Trifolium pratense*

Bei den stark stilisierten vegetabilen Dreipassformen dieses Chorkapitells (Abb. 5) dürfte es sich um Klee handeln. Es ist hier kaum ein Versuch zu erkennen, die Pflanze in ihrer natürlichen Wuchsform wiederzugeben. Alles, was hier angegeben ist, sind drei runde Blättchen an einem gemeinsamen Stängel. Auch von einer plastischen Durchgestaltung der Blättchen ist hier kaum etwas zu erkennen. Diese Blätter wirken wie in die Fläche gezwungen, wie für ein Herbarium gepresst. Es handelt sich hier wohl um eine zum Ornament stilisierte, vereinfachte Form.

In der Heilkunde des Mittelalters nahm der Klee eine nicht unwesentliche Rolle ein.²³ Im *Gart der Gesundheit*²⁴ von 1485 z. B. wird Klee in diversen Zubereitungen zur Schmerzlinderung bei Magen- und Darmbeschwerden empfohlen. Pulver aus den gestoßenen Kleesamen – der Same wirke in diesem Fall stärker als das Kraut – wird zur Behandlung offener Wunden empfohlen.

20 Otto von Brunfels, um 1488–1534, lutherischer Pfarrer, Botaniker, Arzt. Bekannt v. a. durch sein Kräuterbuch *Herbarum vivae eicones*, 1532–1537.

21 Delaveau 1980, S. 82.

22 Impelluso 2005, S. 50–54.

23 Behling 1957, S. 62.

24 „Gart der Gesundheit“ – Hortus Sanitatis, Mainz 1485. Enthält u. a. 530 Beschreibungen von medizinisch nutzbaren Pflanzen und ist mit zahlreichen Holzschnitten illustriert, die zum Teil aus früheren Herbaren stammen. Bezieht sich u. a. auf Werke früherer Autoren wie Galen, Albertus Magnus oder auch Dioskurides.



Abb. 5: Leechkirche Kapitell S5 – Klee (Foto: E. Brenner)

Seine dreizähligen Blätter machten den Klee zur „klassischen“ Blume der Dreifaltigkeit.²⁵ Der Klee war bei den Kelten eine Zauberpflanze. Mit dem Kleeblatt hat der Legende nach der heilige Patrick den Bewohnern Irlands das Geheimnis der Heiligen Dreifaltigkeit erklärt, um sie zum Christentum zu bekehren.²⁶

N2: Feige – *Ficus carica*, die Echte Feige

Beim Blattschmuck dieses Kapitells (Abb. 6) war eine halbwegs valide botanische Zuordnung wahrlich nicht leicht. Nach langem „Hineinsehen“ in diese räumlich voll entfaltenen, detailreich ausgeformten steinernen Blattgebilde²⁷ und nach langem „Drehen und Wenden“ der Zuordnungsmöglichkeiten wurden die charakteristischen Merkmale der Feige immer deutlicher „sichtbar“ und es kristallisierte sich eine Identifikationsmöglichkeit der Pflanze als Echte Feige – *Ficus carica* – heraus.

²⁵ Behling 1964, S. 141.

²⁶ Lurker, Manfred, Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1991, S. 382.

²⁷ Wie von L. Behling angeregt in: Behling, 1964, S. 68–69.



Abb. 6: Leechkirche Kapitell N2 – Feige (Foto: E. Brenner)

Es erhebt sich hier die Frage, ob der mittelalterliche Bildhauer, der an den Kapitellen der Leechkirche arbeitete, jemals einen Feigenbaum *in natura* gesehen hat, denn *Ficus carica* ist eine Kulturpflanze der Mittelmeerländer, die bei uns nur unter besonderen klimatischen Bedingungen gedeihen kann. Die Früchte der Feige könnten dem Meister allerdings bekannt gewesen sein. Sie wurden von den Ordensleuten zu Nahrungs- und Heilzwecken aus dem Süden importiert.

Wenn man nun davon ausgeht, dass der Schöpfer des Blattschmuckes dieses Kapitells beim Laub nach einer *Beschreibung* der Feigenblätter und bei der Frucht nach einem *natürlichen Vorbild* gearbeitet hat, könnte jene Kapitelpflanze entstanden sein, deren Erscheinungsbild bei der botanischen Zuordnung so viele Schwierigkeiten bereitet hat.

Aus der mittelalterlichen Heilkunde ist eine vielfältige therapeutische Nutzung der Feige überliefert. Albertus Magnus rühmt in seinem 6. Buch seiner *De Vegetabilibus Libri VII* den vielfältigen Heilnutzen dieser Pflanze. Auch in der modernen Phytomedizin schätzt man den Gehalt an Kalzium, Phosphor und Kalzium, den Reichtum an Spurenelementen sowie den hohen Vitamingehalt der frischen Früchte.²⁸

²⁸ Delaveau 1980, S. 310.

Die Feige ist nicht nur eine hochgeschätzte Arzneipflanze der mittelalterlichen Heilkunde, sondern auch eine bedeutende Symbolpflanze. In Werken der mittelhochdeutschen Literatur und der lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters wird die Feige ob ihrer Süße als Symbol für Maria besungen.²⁹ Darüber hinaus symbolisiert der Feigenbaum nach christlicher Vorstellung den Frieden des Messianischen Reiches³⁰, wie aus einigen Stellen des Alten Testaments hervorgeht. Der besänftigende Charakter des Feigenbaumes ist auch im Alltagsleben des Mittelalters bekannt. Konrad von Megenberg z. B. meinte bezüglich einer praktischen Nutzung des „veigenpau“: „[...] pinde man ainen gar wilden oxsen dar an, er wird zam und sänftig.“³¹

N3: Wilde Erdbeere – *Fragaria vesca*



Abb. 7: Leechkirche Kapitel N3 – Erdbeere (Foto: E. Brenner)

29 Behling 1964, S. 63.

30 Behling 1957, S. 48.

31 Behling 1957, S. 141.

Die Pflanzenart dieses Kapitells (Abb. 7) ist nicht eindeutig identifizierbar. Bei den sich im Kapitell emporrankenden Stängeln könnte es sich sowohl um eine sich nach oben windende Hopfenranke als auch um einen am Boden kriechenden Ausläufer der Erdbeerpflanze handeln. Auch steinerne Vorbilder aus dem 13. Jahrhundert können hier nicht wirklich weiterhelfen. Unter der dicken Übermalung sind artspezifische Merkmale nicht mehr mit Sicherheit zu erkennen. Vom symbolischen Gehalt her ist jedoch die Identifikation dieser Pflanze mit „Erdbeere“ wahrscheinlicher.

Die Erdbeere erhielt im Mittelalter symbolische Bedeutung als Pflanze des Paradieses.³² In der Volkssage dienen die Erdbeeren den Seelen der verstorbenen Kinder zur Nahrung. Nach einer Überlieferung werden die Seelen der Kinder von Maria selbst zum Erdbeerpflücken ins Paradies geführt.³³ Die weißen Blüten der Pflanze symbolisieren die Reinheit Marias. Das dreiteilige Blatt wurde als Symbol der Trinität aufgefasst. Die Erdbeere galt, so wie viele andere rote Früchte auch, als Hinweis auf den Opfertod Christi.³⁴

Auch dieses Kapitell hat – wie das Lilienkapitell – über eine Gewölberippe eine Verbindung mit dem Schlussstein, auf dem Maria als Himmelkönigin dargestellt ist.

Wie weit die im Mittelalter allgegenwärtige Erdbeere³⁵ in der mittelalterlichen Heilkunde eine Rolle spielte, ist offen. Albertus nennt sie nicht, in den karolingischen Pflanzlisten bleibt sie unerwähnt, ebenso im *Macer floridus*. Hildegard von Bingen kennt zwar die *erpere*, hält sie aber weder für den Verzehr noch für die Heilkunde geeignet.³⁶ Die Erdbeere ist jedoch, wie man heute weiß, aufgrund des hohen Gerbstoffgehaltes im Wurzelstock und in den Blättern eine hochwirksame Heilpflanze.³⁷

N4: Wilde Malve – *Malva sylvestris*, auch: Große Käsepappel

Das Laubwerk dieses Kapitells (Abb. 8) zeigt ziemlich deutlich die artspezifischen Merkmale der Wilden Malve. Unter der dicken grünen Übermalung sind hier neben den Laubblättern offenbar auch Malvenblüten dargestellt.

Eine Alleskönnerin unter den Pflanzen der Leechkirche ist ohne Zweifel *Malva sylvestris*. Seit dem 8. Jahrhundert v. Chr. wird die Malve als Heilpflanze geschätzt, im mittelalterlichen Italien wurde sie „*omnimorbia*“ genannt, weil man sie bei allen

32 Behling 1964, S. 53.

33 Anton Grabner-Haider (Hg.), Praktisches Bibellexikon, Wiesbaden 142005, S. 15; Behling 1964, S. 53.

34 Grabner-Haider 2005, S. 51; Lurker 1991, S. 634.

35 Stephanie Hauschild, Die sinnlichen Gärten des Albertus Magnus, Ostfildern 2005, S. 124.

36 Hauschild 2005, S. 124–125.

37 Delaveau 1980, S. 279.

Krankheiten einsetzen konnte. Medizinisch wirksam in verschiedensten Heil-
anwendungen sind alle Teile der Pflanze.³⁸

Der mittelalterliche Volksaberglauben sah in der Malve ein Zaubermittel zum
Schutz gegen Hexen.³⁹



Abb. 8: Leechkirche Kapitell N4 – Malve (Foto: E. Brenner)

Die Malve findet heute noch als Arzneipflanze in der modernen Phytotherapie, aber
auch in der Volksmedizin Verwendung – man denke nur an den als Hausmittel gerne
verwendeten Käsepappeltee.⁴⁰

N5: Eiche – *Quercus robur*, die Stiel- oder Sommereiche

Der vegetabile Schmuck dieses Kapitells (Abb. 9) ist durch die charakteristischen
Blätter und Früchte eindeutig als Stiel- oder Sommereiche zu identifizieren.

38 Delaveau 1980, S. 181.

39 Harmening 2005, S. 467–468.

40 Delaveau 1980, S. 181.



Abb. 9: Leechkirche Kapitell N5 – Eiche (Foto: E. Brenner)

In der Symbolsprache des Christentums sind der Eiche zahlreiche Bedeutungen zugeschrieben.⁴¹ Wegen ihrer Eigenschaft, widerstandsfähig und „unbeugsam“ zu sein, wurde die Eiche zum Symbol der Glaubensstärke und Standhaftigkeit der Christen. Man meinte auch, das Kreuz Christi sei aus Eichenholz gewesen. Man könnte hier einen Bezug zum Schlussstein mit dem am Gabelkreuz dargestellten Kruzifixus herstellen, der über eine Gewölberippe mit dem Eichblattkapitell verbunden ist.

Die Eiche wurde neben ihrer Bedeutung als Symbolpflanze im Mittelalter auch wegen der Heilkraft ihrer Blätter in der Klostermedizin als Arzneipflanze hoch geschätzt. Die Gerbstoffe, die aus den Blättern und der Rinde junger Äste gewonnen werden, haben eine von der modernen Pharmakologie nachgewiesene adstringierende, antiseptische und fiebersenkende Wirkung und kommen auch heute noch in der Phytotherapie zur Anwendung.⁴²

41 Luca Impelluso, *Die Natur und ihre Symbole*, Berlin 2005 (Bildlexikon der Kunst, hrsg. von Stefano Zuffi), S. 62.

42 Delaveau 1980, S. 260.

Die Kapitelle der Westwand

S1: Distel – *Onopordium Acanthium*

Die fiederteiligen, grob gezähnten Blätter mit der deutlich hervortretenden Nervatur und der Andeutung einiger kräftiger Enddornen legen eine Identifikation dieser Kapitellpflanze als Distel nahe. (Abb. 10)



Abb. 10: Leechkirche Kapitell S1 – Distel (Foto: E. Brenner)

Das Mittelalter sah in der Distel eine apotropäische Pflanze – man schrieb ihr die Fähigkeit zur Abwehr des Bösen zu.⁴³ Im christlichen Kontext erinnert die Distel an den ersten tiefen Abfall von Gott und an das verlorene Paradies, an den Acker Adams, der Dornen und Disteln trug.⁴⁴ (Gen3,17f) Wegen der stacheligen Blätter wurde die Distel auch zum Symbol der Passion Christi und insbesondere der Dornenkrone.⁴⁵

43 Harmening 2005, S. 388.

44 Impelluso 2005, S. 134.

45 Impelluso 2005, S. 134.

Distelblätter wurden in der Heilkunst des Mittelalters zur Wundbehandlung verwendet. Hildegard empfahl die Distel gegen Gliederschmerzen und Stechen im Herzen. In dieser Heilanwendung kommt offenbar die Signaturenlehre zum Ausdruck: Die Stacheln der Pflanze helfen gegen Stechen.⁴⁶

**N1: Bilsenkraut – *Hyoscyamus niger* und Gamanderehrenpreis –
*Veronica chamaedrys***

Dieses Kapitell (Abb. 11) erinnert durch die Zungenblätter und die eingerollten oberen Kelchblätter der Blüten an die Form eines frühgotischen Knospenkapitells. Über dem ganzrandigen, unzertheilten Zungenblatt öffnen sich die „Knospen“ zu zierlichen kleinen Blüten. Lediglich das oberste Blättchen ist noch wie bei einer Knospe eingerollt. In der oberen Reihe dürften die eingerollten Kelchblätter weggebrochen sein – es gibt deutlich sichtbare Bruchstellen. An den Blüten der unteren Reihe jedoch ist dieser Blattüberfall gut zu erkennen.



Abb. 11: Leechkirche Kapitell N1 – Bilsenkraut, Ehrenpreis (Foto: E. Brenner)

46 Behling 1964, S. 108.

Die drei Blüten der unteren Reihe erinnern – bei „ausgerolltem“ oberem Kelchblatt – an die charakteristischen blauen Blütensterne des Gamanderehrenpreises – *Veronica chamaedris*. Mit den beiden fünfblättrigen tiefen Blütenkelchen der oberen Reihe könnten die Blüten des Bilsenkrautes – *Hyoscyamus niger* – dargestellt sein.

Das Bilsenkraut ist aufgrund seines hohen Gehalts an Alkaloiden eine der giftigsten Pflanzen der heimischen Flora. Das Bilsenkraut war in der Klostermedizin neben vielen anderen therapeutischen Anwendungen vor allem als Narkotikum vor chirurgischen Eingriffen unentbehrlich, wurde aber auch als potentes Schmerzmittel geschätzt. Durch seine halluzinogene Wirkung – man wollte u. a. Flugträume auslösen – war das Bilsenkraut ein fixer Bestandteil der Hexensalbe.⁴⁷

Sowohl das Bilsenkraut als auch der Gamanderehrenpreis sind für die mittelalterliche Heilpraxis unentbehrliche Arzneipflanzen. In den Kärntner Klöstern⁴⁸ wurden beide Pflanzen vom Hochmittelalter bis zur Neuzeit nachweislich angebaut und zu Heilzwecken verwendet.⁴⁹

Sowohl mit dem Ehrenpreis als auch mit dem Bilsenkraut sind wichtige apotropäische Kräuter des Mittelalters an die Westwand der Kirche gesetzt, die zusammen mit der gegenüberliegenden Distel gleichsam ein Bollwerk bildeten gegen die bösen Mächte, die für den mittelalterlichen Menschen im Westen angesiedelt waren und gegen die das Westwerk schützen sollte.⁵⁰

Die Unheil und Böses abwehrende Wirkung der beiden Pflanzen wird unterstützt durch die Pflanzen der beiden benachbarten Langhauskapitelle. An der Südseite bietet der Weißdorn Schutz vor Unheil und Schaden und an der Nordseite die Feige. Die Feigenfrucht wurde wegen ihrer Form im Mittelalter mit der Faust gleichgesetzt, und die geschlossene Faust galt seit der Antike als Abwehrgeste gegen feindliche Dämonen.⁵¹

Die Kapitelle des Chorschlusses

S6 und N6, die beiden Kapitelle des Chorabschlusses (Abb. 12, 13), die heute vom Hochaltar verdeckt sind, wurden erst kürzlich im Zuge einer Restaurierung entdeckt. Im Dezember 2020 wurde der Altar etwas von der Wand abgerückt. Dabei konnten die beiden verdeckten Kapitelle durch einen schmalen Spalt fotografiert

47 Balss, Heinrich, Albertus Magnus als Biologe, Stuttgart 1947, S. 156–157.

48 Piendl 2001, S. 209.

49 Mehr zu den Pflanzen der Leechkirche und ihren in mittelalterlichen Schriften überlieferten Beschreibungen, Anwendungen und Heilanwendungen findet sich in: Elisabeth Brenner, Herbarium in Stein. Die Pflanzenwelt der Grazer Leechkirche, Kumberg 2016.

50 Prof. M. Stadlober zur Funktion des Westwerks in der Vorlesung „Romanik in Österreich“ im WS 2007/08. 3. Vorlesung, am 24. Oktober 2007.

51 Harmening 2005, S. 161.

werden.⁵² Sie entsprechen in Form und Aufbau den anderen Langhaus- und Chorkapitellen. Eines dieser beiden Kapitelle ist gut erhalten und zeigt unverkennbar zwei Reihen sorgfältig gearbeiteten Weinlaubs – eine Pflanze, die wegen ihres Christus- und Eucharistiebezuges in einer Altarapsis zu erwarten ist. Das Kapitell ist über eine Gewölberippe mit dem Schlussstein verbunden, der eine Darstellung des Gekreuzigten trägt.

Das andere Kapitell wurde bei der Errichtung des Hochaltars so stark abgeschlagen, dass man an den verbliebenen Resten nur mit Mühe charakteristische Merkmale einer spezifischen Pflanzenart ablesen kann. An der Bestimmung dieser – noch rätselhaften – Pflanze wird gearbeitet. Es gilt – wie schon angemerkt –, sich in diese Formen „hineinzusehen“ und ihre stark fragmentierten Blätter mit anderen steinernen Pflanzenbildern der Zeit zu vergleichen. Es gilt herauszufinden, nach welchen natürlichen Vorbildern diese steinernen Blattgebilde geformt sein könnten. Die wissenschaftliche Bearbeitung dieser beiden Kapitelle wird wohl noch einige Zeit in Anspruch nehmen.



**Abb. 12: Leechkirche
Kapitell S6 – Altersblatt des Efeu**
(Foto: Erika Thümmel)



**Abb. 13: Leechkirche Kapitell N6 –
Weinlaub**
(Foto: Erika Thümmel)

52 Fotos: Dipl. Restauratorin Erika Thümmel, Graz.

Ursula Brosch

Flaschenkürbis und Hopfen

– zwei auffällige Pflanzen im Randdekor einer liturgischen Handschrift der Universitätsbibliothek Graz (Ms 17)

Einleitung

Pflanzendarstellungen in der Kunst interessieren die Verfasserin seit ihrem Studium der Kunstgeschichte, insbesondere als Heil- oder Zierpflanzen in historischen Kräuter- und Gartenbüchern oder als Motive in der mittelalterlichen Plastik, Tafel- und Buchmalerei. Der naturwissenschaftliche Blick legt seinen Schwerpunkt u. a. auf die taxonomische Zuordnung der Pflanzen, ihre Heilwirkung, Herkunft, Handel und Kultur. Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen jedoch war geprägt durch die Vorstellung eines umfassenden Schöpfungsgedankens, welcher Mensch, Natur und Kosmos vereinigt. Dieses Beziehungsgefüge tritt in der Buchmalerei in einer besonderen Form zutage. Miniaturen, Text und Ausschmückung mit Motiven aus der Natur werden hier in einer harmonischen Einheit dargestellt und lassen aus fachlich botanischer Sicht die Frage nach der Auswahl und Bedeutung der Motive aufkommen.

Pflanzendarstellungen im MS 17 und Vergleichshandschriften aus der Beck-Werkstatt

Der Codex MS 17, das Graduale Seccoviense, zählt zu den prächtigsten illuminierten Handschriften der Universitätsbibliothek Graz. Es wurde unter Probst Johannes Dürnberger (1480–1510) für das Chorherrenstift Seckau angefertigt. Nach Auflösung des Stiftes 1782 wurde die Seckauer Bibliothek nach Graz überführt.¹

Aufgrund der Anlage des Buchschmucks kann das Graduale der Werkstatt des Augsburger Buchmalers Georg Beck zugeordnet werden.² Wahrscheinlich wurde es auch durch Mitglieder der Augsburger Beck-Werkstatt vor Ort illuminiert, denn im

1 Christine Beier, Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Universitätsbibliothek Graz: Die illuminierten Handschriften 1400 bis 1550. Textband, Wien 2010, S. 333.

2 Beier 2010, S. 336.

Augustiner Chorherrenstift gab es während des Mittelalters ein blühendes, aktives Skriptorium. Außerdem ist belegt, dass sich Buchmaler aus anderen Regionen oder Werkstätten zeitweise am Ort ihrer Auftraggeber aufhielten.³

Bisher wurde der genaueren Analyse der Pflanzendarstellungen – insbesondere der in einer liturgischen Handschrift auffälligen Motive Flaschenkürbis (Abb. 1) und Hopfen (Abb. 2) – weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Das Studium etwa zeitgleicher Handschriften, die aus der Augsburger Beck-Werkstatt stammen – wie BSB Clm 3905 (Abb. 3), BSB Clm 4301 (Abb. 4 und 5), BSB Clm 4306, BSB Clm 23042 (Abb. 6), BSB Clm 28812 (Abb. 7), BSB Clm 30044 (Abb. 8) und Cod. 49a (Augsburger Staatsbibliothek)⁴ –, zeigte ebenfalls den Flaschenkürbis im Randdekor, was als ergänzender Hinweis auf die Herkunft des Seckauer Graduale aus der Beck-Werkstatt gewertet werden kann.

Das Graduale zeugt nicht nur durch die Größe des Buchblocks (50,5 x 37-38 cm; 2 + 391 Blätter⁵), sondern auch durch die überaus reiche Ausstattung von der Bedeutung und dem Reichtum des Klosters während der sieben Jahrhunderte seines Bestehens.⁶ Die Handschrift enthält neben Ornament- und Bildinitialen sowie ausgelagerten Miniaturen in den Randleisten einen üppigen Randdekor mit figurativen Szenen, Drôlerien, Wilden Leuten sowie Motiven aus der Pflanzen- und Tierwelt. Diese sind zumeist eingebettet in ein Geflecht aus Blatt- und Fadenranken. Neben fantastischen Blatt- und Blütengebilden sind etwa 30 erkennbare Pflanzenmotive von Zier- und Nutzpflanzen⁷, meist mit erstaunlicher Originaltreue, sowohl als Einzelindividuen als auch in das Blattrankensystem integriert dargestellt.

Etwa ebenso viele Tiere der heimischen Fauna beleben das Rankensystem und interagieren miteinander. Vögel sitzen im Astwerk der Ranken und verköstigen sich aus fantastischen Fruchtgebilden, die den Ranken entspringen.

Christine Beier schreibt die Ausstattung der Handschrift – vor allem aufgrund der unterschiedlich geschickten Bewältigung von Gewand- und Körperdarstellungen in den Bildinitialen – mehreren Illuminatoren zu.⁸

3 Christine Beier, *Missalien massenhaft. Die Bämle-Werkstatt und die Augsburger Buchmalerei im 15. Jahrhundert*, in: *Codices Manuscripti 48/49, Textband 2004*, S. 69.

4 Liegt nicht als Digitalisat vor und konnte bisher nicht eingesehen werden. Eine Abbildung des Flaschenkürbisses findet sich in: Christine Beier, *Missalien massenhaft. Die Bämle-Werkstatt und die Augsburger Buchmalerei im 15. Jahrhundert*, *Codices Manuscripti 48/49, Tafelband 2003*, S. 77, Abb. 35, fol. 165v.

5 Beier 2010, S. 332.

6 Diane E. Booton, *Ein Graduale aus dem späten fünfzehnten Jahrhundert aus dem Kloster Seckau* (Graz, Universitätsbibliothek, cod. 17), in: Severin Schneider (Hg.), *Im Schönen verweilen*, Edition Seckau, Bd. 1, Seckau 1995, S. 54.

7 Alle diese Pflanzen wurden zu dieser Zeit in Haus- oder Klostergärten v. a. auch als Heilpflanzen kultiviert.

8 Beier 2010, S. 333.



Abb. 1: Flaschenkürbis als Einzelform im Randdekor rechts, MS 17, UB Graz, fol. 154r, (Seckau?) um 1500



Abb. 2: Hopfen als Einzelform im Randdekor rechts, MS 17, UB Graz, fol. 33r, (Seckau?) um 1500

Stilistische Unterschiede lassen sich auch zwischen der Ausführung der Initialfelder und den umgebenden Rankensystemen ausmachen, die künstlerisch eigenständig und mit den Initialfeldern meist nicht verbunden sind. Auch innerhalb der Elemente des Randdekors sind Qualitätssprünge erkennbar, z. B. bei der Ausführung von Ranken oder Tier- und Pflanzendarstellungen, die mehreren Händen mit unterschiedlichen Fertigkeiten zugeschrieben werden müssen.

Eine arbeitsteilige Organisation wird auch von Guido Messling bei den beiden Psalterien Cod. 49a⁹ und Clm 4301 vorgeschlagen.¹⁰

Die Pflanzenmotive sind botanisch zumeist gut ansprechbar, unterliegen aber trotz ihrer Naturnähe einer gewissen Stilisierung und Tendenz zu ornamentaler,

⁹ Vgl. Anm. 4. Cod. 49a gilt als Vorbild für Clm 4301 und wird Georg Beck zugeschrieben. Vgl. Guido Messling, Leonhard Beck als Buchmaler. Eine Untersuchung zu zwei Hauptwerken der religiösen Buchmalerei Augsburgs vom Ende des 15. Jahrhunderts. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 55 (2004), S. 108.

¹⁰ Messling 2004, S. 101.

symmetrischer Anordnung bestimmter Pflanzenteile. Blattformen wie herzförmige, lanzettliche oder efeuartig gelappte Blätter¹¹ werden sehr häufig als Versatzstücke verwendet. Zuweilen entspringen zwei unterschiedliche Pflanzen aus einer Basis, um ein Eckmotiv zu bilden (fol. 20v, fol. 295r) oder es wachsen Blüten und Früchte verschiedener Pflanzen (Storchschnabel und Akelei, fol. 15r) in einer gemeinsamen Ranke.



Abb. 3: Flaschenkürbis im Randdekor rechts mit Erdbeere und Maulbeere, BSB Clm 3905, fol. 1v, Augsburg 1495



Abb. 4: Flaschenkürbis im Randdekor rechts mit Maiglöckchen und nicht eindeutig bestimmbarer Pflanze, BSB Clm 4301, fol. 20v, Augsburg 1495

Als charakteristische Elemente des Randdekors finden sich miteinander verschränkte Rankensysteme mit symmetrischer Anordnung von Blüten, Blättern und Früchten. Auch nichtrankende Pflanzen wie Distel, Vergissmeinnicht, Weidenröschen,

11 In MS 17, fol. 166v ist z. B. die Blüte der Kornrade mit efeuartigen Blättern kombiniert. Das führte zu falschen Deutungen bei Saffiotti und Reiter: nur Efeu bzw. Kornrade und Efeu. Vgl. Maria Francesca P. Saffiotti, Beschreibung des Inhalts und der Buchmalereien des Seckauer Graduale (Graz, Universitätsbibliothek, HS 17), in: Severin Schneider (Hg.), Im Schönen verweilen, Edition Seckau, Bd. 1, Seckau 1995, S. 62; vgl. auch Verena Andrea Reiter, Die historisierten Initialen im Graduale Secco- viense (Graz, Universitätsbibliothek, MS 17). Bachelorarbeit, Karl-Franzens-Universität Graz, 2017, S. 21.

Mohnkapseln, Geranien, Glockenblumen, Eichen oder Nelken werden dem ornamentalen Rankensystem unterworfen.

Wein, Hopfen und Flaschenkürbis jedoch werden in ihrer Eigenschaft als rankende Pflanzen hervorgehoben und zusätzlich – naturnah – mit spiraligen oder verzweigten Ranken ausgestattet.



Abb. 5: Flaschenkürbis in Wellenranke am unteren Rand rechts, BSB Clm 4301, fol. 76v, Augsburg 1495



Abb. 6: Flaschenkürbis in lockerer Wellenranke im Randdekor links, BSB Clm 23042, fol. 223 v., (S.I.), 1494–1496

Bei der Auswahl der Motive lassen sich zwar solche mit deutlich christlich-ikonografischer Konnotation – wie Akelei, Distel, Stiefmütterchen, Erdbeeren oder Wein – ausmachen, meist werden die Motive aber als eigenständige Dekorelemente ohne Bezug auf ihre ikonografische Bedeutung eingesetzt. Nur bei einigen Motiven könnte ein Zusammenhang mit den jeweiligen liturgischen Inhalten bestehen, so z. B. bei den Rosen (fol. 219r, „... *benedicta es virgo maria* ...“) und auch beim Flaschenkürbis, der die Randdekoration beim Fest der Heiligen Philippus und Jakobus am 3. Mai bildet (Abb. 1). Der Flaschenkürbis berankt als Einzelpflanze die gesamte rechte Randleiste und wirkt als souverän ausgeführtes, eigenständiges

Motiv. Symmetrisch alternieren die herzförmigen Blätter mit den variierenden Fruchtgrößen und den fünfzähligen, weißen Blüten, die dem natürlichen Habitus nahekommen, wie auch die zweigeteilten Ranken. In den Vergleichshandschriften Cod. 49a¹² und Clm 4301, fol. 76v (Abb. 5) ist er ornamental in das Wellenranken-System eingefügt, ein weiteres Mal in Clm 4301, fol. 20v (Abb. 4) und in Clm 3905 (Abb. 3) findet man ihn mit anderen Pflanzen am Rand dicht übereinandergestapelt. Hier kommt „... nie der Eindruck eines für sich beobachteten [...] Gegenstandes auf, sondern auch dann fügen sich diese Einzelelemente dem Gesetz der rahmenden Ordnung.“¹³

Der Flaschenkürbis als Einzelindividuum und selbständiges Dekorelement findet sich auch in den Handschriften Clm 28812 (Abb. 7) und Clm 30044 (Abb. 8).



Abb. 7: Flaschenkürbis als selbständige Form des unteren Randdekors, BSB Clm 28812, fol. 39r, Augsburg 1493

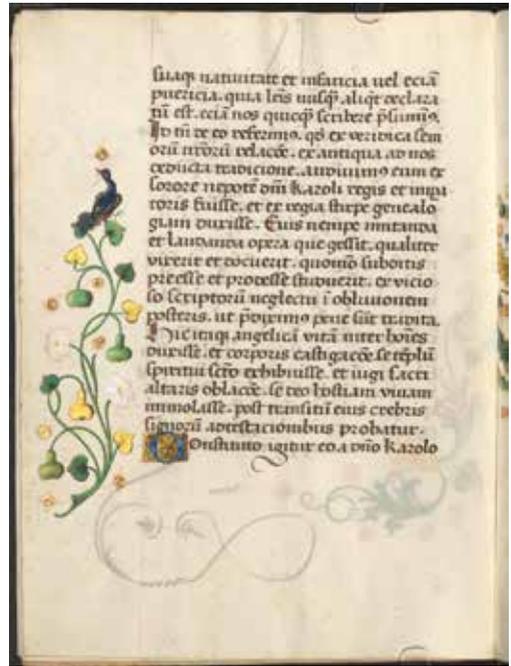


Abb. 8: Flaschenkürbis als Einzelform im Randdekor links, mit aufsitzendem Vogel, BSB Clm 30044, fol. 4v, Augsburg 1492

12 Abb. 35, fol. 165v, in: Beier 2004, S. 77.

13 Erich Steingraber, Die kirchliche Buchmalerei Augsburgs um 1500. Augsburg, Basel 1956, S. 23.

Der Flaschenkürbis – ein Leitmotiv Augsburger Provenienz?

Der Flaschenkürbis (oder Kalebasse), *Lagenaria siceraria* (MOLINA) STANDLEY, zählt wohl zu den ältesten Nutzpflanzen der Menschheit. Brücher bezeichnet ihn als „... eine der ehrwürdigsten Kulturpflanzen der Menschheit“¹⁴, ist er doch durch seine vielseitige Nutzbarkeit seit Jahrtausenden ein Begleiter menschlicher Zivilisation. Heute wird er überall im tropischen Afrika, Amerika und Asien kultiviert.

Die vermutlich ältesten Pflanzenreste stammen aus Südostasien, Mexico, Peru und Ägypten, aus einem Zeitraum zwischen ca. 7.000 und 3500 v. Chr.¹⁵ Wildfunde in Zimbabwe machen einen Ursprung in Afrika wahrscheinlich.¹⁶ Für seine rasche Verbreitung in den gemäßigten Klimazonen spricht seine Robustheit als Handelsprodukt. Die reifen Früchte wurden aufgrund ihrer harten, wasserundurchlässigen Fruchtwand zu wertvollen Gebrauchsgegenständen wie Schüsseln, Flaschen, Musikinstrumenten und Zierrat verarbeitet.

Seit der Antike finden sich zahlreiche Nachweise zur Kultur und Verwendung des Flaschenkürbisses in Schriften zur Gartenkultur, in Kräuter- bzw. in Heilpflanzen- und Kochbüchern.¹⁷ In der christlichen Ikonografie wird die Pilgerflasche – als besondere, nutzbare Form der Flaschenkürbisfrucht – dem heiligen Jakobus dem Älteren als Attribut zugeordnet.¹⁸

Während des Mittelalters eroberte er die europäischen Gärten nördlich der Alpen und wurde in günstigen Lagen wohl auch für Speisezwecke und als Heilmittel angebaut. Walahfried Strabo, der das Wachstum des Flaschenkürbisses im Garten des Klosters Reichenau auch selbst beobachtet hat¹⁹, liefert den bis dahin einzigen und ältesten Nachweis für die Kultur des Flaschenkürbisses nördlich der Alpen. Über seinen Nutzwert hinaus beschreibt er in der Kürbissrophe des Hortulus das bewegte Wachstum der Ranken und den schönen Schwung der Früchte:

14 Heinz Brücher, *Tropische Nutzpflanzen. Ursprung, Evolution und Domestikation*, Berlin, Heidelberg, New York 1977, S. 289.

15 Brücher 1977, S. 290.

16 D.S. Decker-Walters, M. Wilkins-Ellert, SM Chung et al., *Discovery and genetic assessment of wild bottle Gourd [*Lagenaria siceraria* (Mol.) Standley; Cucurbitaceae] from Zimbabwe*, in: *Economic Botany* 58, (2004), S. 501.

17 Eine umfassende Literaturübersicht zur Geschichte des Flaschenkürbisses findet sich bei Herwig Teppner, *Notes on *Lagenaria* and *Cucurbita* (Cucurbitaceae) – Review and New Contributions*, in: *Phyton* (Horn, Austria), 44, Fasc. 2 (2004), S. 253 f.

18 *Lexikon der christlichen Ikonographie, LCI*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Sonderausgabe, Bd. 3, Freiburg 1971, S. 440 f.

19 Hans Dieter Stoffler, *Der Hortulus des Walahfried Strabo. Aus dem Kräutergarten des Klosters Reichenau, Sigmaringen* 1996, S. 63.

„Tragen am schlanken, länglichen Halse gewaltige Körper;
Riesenhaft dehnt sich die Fülle sodann zum gewichtigen Leibe,
Alles ist Bauch und alles ist Wanst.“²⁰

Auch eher für südliche Gärten war der Anbauvorschlag für „*cucurbitas*“²¹ im *Capitulare de villis*²² gedacht. Dass er auf Handelswegen sogar bis in die Niederlande (Provinz Utrecht) und nach Tschechien (Bratislava) gelangte, beweisen die bisher einzigen archäobotanischen Belege von Schalenresten und Samen aus dem 8. Jahrhundert.²³

Was könnte die Künstler angeregt haben, den Flaschenkürbis in den Handschriften aus dem Augsburger Umfeld als „Lieblingsmotiv“ zu erwähnen?²⁴ Die Bildidee nur als Entlehnung aus Kräuterbüchern zu sehen, die etwa zur gleichen Zeit in Nürnberg, Mainz oder Augsburg entstanden sind²⁵, wäre zu kurz gegriffen.

Anregungen bezogen die Buchmaler aus einer großen Auswahl unterschiedlichster Quellen, die ihnen ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts durch den internationalen Austausch von Handels- und Kulturgütern zugänglich waren.²⁶ So wurden z. B. in so bedeutenden Handelsstädten wie Nürnberg oder Augsburg von Privatleuten oder Werkstätten illuminierte Handschriften, Stundenbücher oder antike Schriften angekauft und gesammelt.²⁷ Das Vorlagenrepertoire für Buchillustrationen – wie das um 1480/90 entstandene Musterbuch des Stephan Schriber²⁸ – verarbeitet bereits niederländische, französische oder italienische Kunststile.²⁹ So scheint es durchaus möglich, dass auch oberitalienische Codices wie das *Tacuinum*

20 Stoffler, 1996, S. 131 ff. (Hort. 99–151)

21 Der Flaschenkürbis ist der „Kürbis der Antike“ und erscheint seitdem bis zum Anfang des 19. Jh. unter dem Gattungsnamen „*Cucurbita*“. Vgl. Teppner, 2004, S. 255.

22 Caroli Magni imp. Cap. de villis, Leo III papa (Cod. Guelf. 254 Helmst.), fol. 16r.

23 L.I. Kooistra & W.A.M. Hensing, A tropical surprise in a Dutch early medieval well, in: Archäobotanik (Symposium der Universität Hohenheim/Stuttgart vom 11.–16. Juli 1988). *Dissertationes Botanicae*, 133, S. 169.

24 Bei kursorischer Nachsuche in unterschiedlichen Publikationen über Buchmalerei am Ende des 15. Jahrhunderts zeigte sich, dass das Motiv „Flaschenkürbis“ auch außerhalb der Augsburger Werkstätten gerne verwendet wurde, z. B. in: Ingo F. Walther, Norbert Wolf (Hrsg.), *Codices illustres. Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt, 400 bis 1600*, Köln 2001, S. 364 f.

25 Konrad von Megenberg: *Buch der Natur*; Johannes Hartlieb: *Kräuterbuch*, UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 311, um 1455/60, Flaschenkürbis fol. 257r, Hopfen 277r; weitere Auflagen mit Farbholschnitten wurden bei Bämmler in Augsburg ab 1475 verlegt. *Gart der Gesundheit (Ortus sanitatis)*, Mainz 1485, BSB-Ink, W-93, Flaschenkürbis fol. 89v.

26 Karl-Georg Pfändner, Die Entdeckung der Welt im Großen und im Kleinen, in: *Bilderwelten. Buchmalerei zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Ausstellungskatalog München 2016, S. 174 f.

27 Pfändner, 2016, S. 174 f.

28 Spätgotisches Musterbuch des Stephan Schriber, BSB Cod. Icon. 420.

29 Pfändner, 2016, S. 174 f.

*sanitatis*³⁰, der *Tractatus de herbis*³¹, das *Carrara Herbar*³² oder der *Codex Bellunensis*³³ bekannt waren, in denen Pflanzen aus direkter Naturbeobachtung dargestellt sind.³⁴ Auch die Darstellung der Pflanzen in den untersuchten Handschriften folgt weitgehend dem Naturvorbild. Es sind Pflanzen, die in den Gärten des ausgehenden Mittelalters in so bedeutenden Reichsstädten wie Augsburg als Zier- und Nutzpflanzen gut bekannt waren und gerne kultiviert wurden. Gemüse- und Obstgärten sowie Klostersgärten, die sich zu „gartenbaulichen Großbetrieben“ entwickelten, sind für das Spätmittelalter für viele Großstädte des Heiligen Römischen Reiches nachgewiesen.³⁵ Zudem war in süddeutschen Regionen klimatisch die Kultur von „Exoten“ wie dem Flaschenkürbis durchaus möglich.

Die Formenmannigfaltigkeit dieser üppigen, schnell wachsenden, windenden Pflanze mit den weißen Blüten, die sich in der Nacht öffnen, und der originellen Frucht hat ohne Zweifel einen hohen dekorativen Wert. Der rankende Wuchs lässt sich künstlerisch leicht in eine ornamentale Form überführen, die sowohl durch Blätter als auch durch Blüten und Früchte abwechslungsreich und spielerisch variiert werden kann. Vielleicht haben die Künstler bei der Betrachtung des Flaschenkürbisses in der Natur ähnliche Begeisterung für ihn empfunden wie Walahfried und ließen sich so zum kreativen Umgang mit dem Rankgewächs als Schmuckelement mit hohem ästhetischem Wert verleiten.

Der Hopfen – ein Spezifikum der Seckauer Handschrift?

Die Darstellung des Hopfens ist im Seckauer Graduale eine Ausnahmeerscheinung, es gibt von ihm keine weiteren Darstellungen in den illuminierten Handschriften der Grazer Universitätsbibliothek.³⁶

Das symmetrisch angelegte, verschränkte Rankwerk trägt in botanisch annähernd korrekter Darstellung die dreiteilig gelappten, randlich gesägten Laubblätter, alternierend mit den als Hopfendolden bezeichneten Fruchtständen der weiblichen Hopfenpflanze.

30 ÖNB Cod. Ser. n. 2644, Ende 14. Jahrhundert, Flaschenkürbis fol. 22v.

31 London, British Library, Egerton MS 747, ca. 1280–1315, Flaschenkürbis fol. 26v.

32 London, British Library, Sloane 2020, um 1400, Flaschenkürbis fol. 165r.

33 London, British Library, Add. MS 41623, ca. 1400–1425, Hopfen fol. 75r.

34 Minta Collins, *Medieval herbals. The illustrative traditions*. London 2000, S. 281.

35 Walter Janssen, *Mittelalterliche Gartenkultur. Nahrung und Rekreation*, in: Bernd Herrmann (Hrsg.), *Mensch und Umwelt im Mittelalter*, Wiesbaden 1996, S. 229 ff.

36 Bei der Pflanze in MS 112, fol. 17v, handelt es sich um die Maulbeere, nicht um den Hopfen. Vgl. Anton Kern, Maria Mairold, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Graz*, Bd. 3 (Handschriftenverzeichnisse Österreichischer Bibliotheken, Steiermark), Wien 1967, S. 339.

Ikonografische Bezüge der Hopfenpflanze zum liturgischen Text – dem Fest der beiden Heiligen Fabian und Sebastian am 20. Januar – lassen sich allerdings weder in deren Lebensbeschreibungen noch als Attribut der beiden Heiligen finden.

Der Gebrauch des Hopfens soll schon zu Zeiten Pippins des Jüngeren im 8. Jahrhundert bekannt gewesen sein.³⁷ Die Zubereitung von Bier mit dem konservierenden Zusatz von Hopfen wird urkundlich Hildegard von Bingen zugeschrieben.³⁸ In den vom Bischofssitz Freising abhängigen Gebieten Bayerns ist Ende des 9. Jahrhunderts die Rede von Hopfengärten („*humularia*“).³⁹

In der christlichen Kunst tauchen Darstellungen des Hopfens schon im 13. Jahrhundert in der Kathedralplastik⁴⁰ auf. Im Hellerschen Altar (Dürer/Grünwald 1507–1511) umrankt er das Haupt des heiligen Laurentius und wird mit den unterschiedlichsten Interpretationen der mittelalterlichen Heilkundigen bedacht.⁴¹

In seiner Eigenschaft als üppige, schnellwüchsige, rankende Pflanze verkörpert er Lebenskraft und Fruchtbarkeit und ist darüber hinaus ein dekoratives Motiv, das die Dynamik des Wachstums besonders hervorhebt.

Die Eigenständigkeit und Größe der Darstellung weist darauf hin, dass die Auswahl dieses Motivs nicht nur eine dekorative Absicht verfolgte, sondern auch als Hinweis auf eine direkte Beziehung des Hopfens bzw. Hopfenanbaus zum Stift Seckau verstanden werden kann. Wie bereits bei der Ausführung der Seckau-Initiale ein Illuminator vor Ort vermutet wird⁴², könnte auch die Darstellung des Hopfens zumindest einem mit der lokalen Situation vertrauten Künstler zugeschrieben werden. Ein zufälliger Literaturfund zur ältesten Geschichte des Hopfenanbaues und Brauwesens in der Steiermark erbrachte den Hinweis, dass die Kultur des Hallertauer Hopfens⁴³ im Zuge der frühbayrischen Besiedlung des oberen Murtales auf den Besitzungen des Hochstiftes Freising (Bayern) bereits im 12. Jahrhundert als alteingeführte Kultur bekannt war und vom Erzbistum Salzburg ausgehend weitergetragen wurde.⁴⁴ So ist anzunehmen, dass über Kontakte der Augustiner Chorherren von Admont mit den Seckauer Ordensbrüdern sowohl die Hopfenkultur

37 Hermann Fischer, *Mittelalterliche Pflanzenkunde*, München 1929, S. 142.

38 Richard Braungart, *Der Hopfen aller hopfenbauenden Länder der Erde als Braumaterial*, München, Leipzig 1901, S. 83.

39 Fischer 1929, S. 142.

40 Gebälkfragment im Mainzer Dom, 13. Jahrhundert, Vgl. Lottlisa Behling, *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln, Graz 1964, S. 88.

41 Lottlisa Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar 1957, S. 140.

42 Beier, 2010, S. 336 f.

43 Die Hallertau als größtes, zusammenhängendes Hopfenanbaugebiet der Welt befindet sich nicht weit entfernt, östlich von Augsburg, wo der Hopfenanbau seit dem 8. Jahrhundert belegt ist.

44 Heinrich Ludwig Werneck, *Beiträge zur ältesten Geschichte des Hopfenanbaues und Brauwesens in der Steiermark (Österreich)*. Stift Admont 1160, 1290. Jahrbuch der Gesellschaft für die Geschichte und Bibliographie des Brauwesens, e.V., Berlin 1935, S. 3.

als auch die Bierbereitung in Seckau bekannt wurde. Vielleicht war es ein besonderer Wunsch des Auftraggebers Probst Johannes Dürnberger, die Darstellung des Hopfens als lokale Besonderheit hervorzuheben oder auf die Tradition des Bierbrauens im Stift hinzuweisen.

Zusammenfassung

*„Im christlichen Mittelalter war das Buch nicht einfach ein Gebrauchsgegenstand, es hatte als solches Zeichenwert als Zeugnis des Heilsversprechens, hatte Symbolwert ...“*⁴⁵

Das Seckauer Graduale und die Vergleichshandschriften aus dem Augsburger Raum – der ab Mitte des 15. Jahrhunderts als innovativstes Zentrum der Zeichenkunst gilt⁴⁶ – sind als Prestigeobjekte mit hohem Symbolwert und ebensolchem ästhetisch-dekorativen Anspruch hergestellt worden. Der Einfluss der Auftraggeber bestimmte die Ausstattung, die sich einerseits an traditionelle Vorgaben von Ornamenten und Randdekorationen aus Musterbüchern⁴⁷ und stilisierten Pflanzenmotiven hält, aber gleichzeitig einen eigenen Weg geht und eine eigene Ästhetik entwickelt. Innovativ ist die naturnahe Darstellung von Blüten und Gewächsen der heimischen Flora, die nur aus der unmittelbaren Beobachtung der Natur entstehen kann. Die Künstler verarbeiten Eindrücke aus der Wirklichkeit und treffen eine Auswahl nach ihrem „Geschmack“.

Schließlich werden Pflanzen – wie Flaschenkürbis und Hopfen im MS 17 – als Einzelindividuen in ihrer Einzigartigkeit dargestellt, die Frage nach dem Symbolgehalt rückt in den Hintergrund.⁴⁸ Beide rankenden Pflanzen kommen der Freude an einer lebendigen, dekorativen Form entgegen, wobei dem Hopfen zusätzlich eine eher diesseitige Konnotation unterstellt werden kann.

Stilistisch zeigt sich in der Grazer Handschrift eine Entwicklung, die sich vom überladenen „Horror Vacui“ der Augsburger Vorbilder zu einem reduzierteren, individuellen Umgang mit den Pflanzenmotiven vollzieht.

Dank

Ganz herzlicher Dank gebührt Frau Amtsdirektorin Ute Bergner, Sondersammlung der Universitätsbibliothek Graz, für die Bereitstellung der Handschriften MS 17 und MS 112 und weiterführender Literatur sowie für die Unterstützung beim Zugang zu Handschriften-Digitalisaten.

45 Otto Pächt, Buchmalerei des Mittelalters, München 2004, S. 10.

46 Robert Suckale und Gude Suckale-Redlefsen, Ist Buchmalerei Kunst? In: Bilderwelten. Buchmalerei zwischen Mittelalter und Neuzeit, Ausstellungskatalog München 2016, S. 25.

47 Vgl. Anm. 25.

48 Brunhilde Fetsch, Spätgotische Buchmalerei in Grazer Missalien aus einer Augsburger Werkstatt, phil. Diss., Graz. 1978, S. 144 f.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1: <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-ubg:2-26618/fragment/page=5808984>
(31.05.2021)

Abb. 2: <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-ubg:2-26618/fragment/page=5808742>
(31.05.2021)

Abb. 3: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00079981-3> (31.05.2021)

Abb. 4: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00056557-8> (31.05.2021)

Abb. 5: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00056557-8> (31.05.2021)

Abb. 6: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00036254-7> (31.05.2021)

Abb. 7: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00036259-9> (31.05.2021)

Abb. 8: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00103265-3> (31.05.2021)

Dagmar Probst

Erzherzog Johanns *Icones plantarum alpinorum.*

Seltene Tafeln zur Dokumentation der Alpenflora

Ein Name, der eng mit der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzenden Erschließung der Alpen verbunden ist, ist Erzherzog Johann von Österreich.

Mit der Liebe zu den großen Schönheiten der Natur verband sich bei dem Erzherzog das hohe Interesse, welches er für alle Naturwissenschaften hegte, um ihn zu seinen Alpenreisen zu veranlassen und ihn dort festzuhalten, wo er die Ausbeute für seine Sammlungen fand und wo er durch eigene Anschauung seine ausgebreiteten mineralogischen und botanischen Kenntnisse noch erweitern und vertiefen konnte.¹

Der spätere Erzherzog Johann Baptist Josef Fabian Sebastian von Österreich wurde am 20. Jänner 1782 als 13. Kind des Großherzogs Leopold von Toskana (1747–1792) und dessen Gemahlin Maria Ludovika (1745–1792) im Palazzo Pitti in Florenz geboren.² Die ersten Lebensjahre verbrachte er am großherzoglichen Hof und durch die Förderung seines bildungsfreundlichen Vaters wurde in ihm früh das Interesse für die damals aufstrebenden Naturwissenschaften³ geweckt.⁴

Seine erste Erziehung entsprach den Grundsätzen der Aufklärung. Die Schriften Jean Jacques Rousseaus (1712–1778), der durch seine Forderung *Retournons a la nature* die Begeisterung für das einfache, ländliche Leben weckte, übten Einfluss auf Johanns lebendiges Naturempfinden und den unerschütterlichen Glauben an das Gute im Menschen aus.⁵

1 Franz Ilwof, Erzherzog Johann und seine Beziehung zu den Alpenländern, in: Zeitschrift des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins, 13 (1882), S. 20.

2 Viktor Theiss, Leben und Wirken Erzherzog Johanns. Bd 1. Kindheit und Jugend (1782–1805), Graz 1960, S. 31.

3 Leopold beschäftigte sich mit Chemie und besaß ein Laboratorium, in das er den jungen Johann mitnahm. Siehe dazu: Anton Schlossar, Erzherzog Johann von Oesterreich und sein Einfluß auf das Culturleben der Steiermark, Wien 1878, S. 4.

4 Viktor Theiss, Erzherzog Johann. Der steirische Prinz, Wien–Graz–Köln² 1981, S. 25–27.

5 Ebda, S. 23.

Rousseau trug wesentlich dazu bei, dass sich die Gebirgslandschaft im Hinterland von Genf zu einem beliebten Reiseziel des damaligen Europas entwickelte.⁶ Er spricht von

*friedlichen Gegenden, und die ergreifenden Schönheiten der Natur, die unwandelbare Reinheit der Luft, die einfachen Sitten der Bewohner, ihr gleichmäßiges, verständiges und festes Wesen, die liebenswürdige Schamhaftigkeit des weiblichen Geschlechts, seine unschuldvolle Anmuth*⁷

und rühmt die Bergbewohner, ihr einfaches Leben, ihre unverfälschten Gefühle, ihre Konzentration auf die wesentlichen Dinge des Lebens.⁸

Dieses Bild der Reinheit und der Vollkommenheit der Bergbevölkerung wird von Erzherzog Johann übernommen. Eine weitere literarische Inspirationsquelle, die Johanns Begeisterung für die Bergwelt und das Gebirgsvolk förderte, war das 1729 verfasste Lehrgedicht *Die Alpen* vom Schweizer Dichter Albrecht von Haller (1708–1777), der darin die Sublime der Hochgebirgslandschaft und das Leben der Natur *in überschwenglicher Weise*⁹ schildert. Die Alpen mutieren nun zum Wohnort vorbildlichen menschlichen Daseins und werden als Exemplum einfacher und harmonischer Kultur gepriesen.

Die Aversion Johanns gegen das Stadtleben, die er in seinen Briefen immer wieder betonte, findet auch Entsprechung in der englischen Literatur. So fordert zum Beispiel der Moralphilosoph Joseph Shaftesbury 1709 in seinen *Hymnus an die Landschaft* ein neues Menschenideal, fern von den Städten und frei von Intrigen, Unmoral und aufgezwungenen Konventionen.¹⁰

Durch den frühen Tod Kaiser Josephs II. im Jahr 1790 musste dessen Bruder Leopold von Toskana seine Nachfolge als Herrscher über die österreichische Monarchie antreten und die großherzogliche Familie übersiedelte im selben Jahr nach Wien. Unerwartet verstarben Johanns Eltern im Jahr 1792. Franz trat als ältester Sohn der beiden die Nachfolge als Kaiser an und übernahm damit auch die Obsorge für seine Geschwister.¹¹

Johanns geistige Entwicklung wurde in weiterer Folge vor allem durch den Schweizer Geschichtsschreiber und damals als Hofrat im Dienst der Staatskanzlei

6 Peter Grupp, *Faszination Berg. Die Geschichte des Alpinismus*, Köln 2008, S. 38.

7 Jean Jacques Rousseau, *Julie oder Die neue Heloise*, Bd. 1, ins Deutsch. übers. v. Gustav Julius, Leipzig² 1859, S. 56.

8 Grupp, *Faszination Berg*, a. a. O., S. 220.

9 Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 419.

10 Martina Keil, Johann Kniep und Karl Ruß als Kammermaler Erzherzog Johanns, masch. phil. Diss., Graz 1989, S. 18.

11 Theiss, *Erzherzog Johann. Der steirische Prinz*, a. a. O., S. 25–27.

tätigen Johannes von Müller (1752–1809) geprägt. Müller fand sein Ideal in der Hirtenkultur der Urschweiz und betonte deren unverdorbenen Charakter. Diese Einstellung rief beim Erzherzog eine beinahe schwärmerische Begeisterung für das Gebirgsvolk der Schweizer hervor.¹²

Der Einfluss des Hofrats auf den damals 17-jährigen Johann sollte nicht nur für dessen ganze Lebenseinstellung, sondern auch für sein späteres kulturelles Wirken im Dienst der Allgemeinheit vor allem in der Steiermark von größter Bedeutung sein.¹³ Das hohe Interesse für das Schweizer Land und die Bevölkerung übertrug Johann bald auf die österreichischen Alpen und so wurde er einer der ersten Kenner und Erforscher der Alpenländer.¹⁴

Ab dem Jahr 1801 wirkte Erzherzog Johann (Abb. 1) als Generaldirektor des Genie- und Fortifikationswesens mit der Aufgabe, in die verschiedensten Teile der Monarchie zu reisen, um die Befestigungen in den österreichischen Alpenländern zu prüfen. Dabei beeindruckten ihn die landschaftliche Schönheit Tirols, das er 1800 erstmals bewusst bereiste, dessen Bergwelt und die naturnahe Bevölkerung ganz außerordentlich.¹⁵

*Mon voyage en Tyrol m'a infiniment satisfait. J'ai trouvé un pays entouré de hautes montagnes, contenant de larges et belles vallées et de superbes Alpes, des glaciers considérables et, pour ainsi dire, des Alpenhirten comme on les décrit en Suisse.*¹⁶

In Tirol schien ihm der Rousseausche Mythos von den unvergleichlichen Tugenden der Gebirgsvölker präsent zu werden.¹⁷



Abb. 1: János Blaschke, Erzherzog Johann, Kupferstich nach einem Gemälde von Joseph Hickel, um 1805, Graz, Privatbesitz (Peter Brandstätter | BildDesign)

12 Keil, Johann Kniep und Karl Ruß als Kammermaler Erzherzog Johanns, a. a. O., S. 8–9.

13 Viktor Theiss, Johannes von Müller und Erzherzog Johann von Oesterreich, Thayngen 1952, S. 91–92.

14 Ilwof, Erzherzog Johann und seine Beziehungen zu den Alpenländern, a. a. O., S. 5–6.

15 Theiss, Erzherzog Johann, a. a. O., S. 33–37.

16 Erzherzog Johann in einem Brief an Johannes von Müller im Jahr 1800, zit. n. Friedrich Emanuel von Hurter (Hg.), Achtundvierzig Briefe des Herrn Erzherzogs Johann von Österreich an Johann von Müller, Schaffhausen 1848, S. 41.

17 Hermann Wiesflecker, Erzherzog Johann. Ein Leben für die Steiermark, Graz 1959, S. 17.

Von nun an besuchte der Erzherzog alljährlich die Gebirgsländer im Rahmen von Reisen und Wanderungen und verband seine dienstlichen Aufgaben mit seinen persönlichen Interessen.¹⁸ Er sammelte eine reiche Fülle an Naturalien, insbesondere aus dem Reich der Mineralien, und wurde dabei von Natur- und Geschichtsforschern sowie Malern, welche die Eindrücke in Bildern festhielten, begleitet.¹⁹ *Er betrieb die Erkundung der Gebirgswelt ausdauernd und beharrlich, sodass er bald als bester Kenner der Ostalpen galt. [...] Die stärkste Motivation für seine Aktivitäten war zweifellos seine Liebe zur Natur und zur Schönheit der Alpenwelt.*²⁰

Erzherzog Johann ließ 1803²¹ einen Bauernhof im Tiroler Stil auf dem Glorietteberg von Schönbrunn errichten und legte dort gemeinsam mit seinen Brüdern Anton und Rainer den ersten österreichischen Alpengarten, ein Alpinum, an, dessen Pflanzen Johann und seine Brüder meist selbst von ihren Wanderungen am Schneeberg, am Ötscher und am Hochschwab in der Zeit von 1802 bis 1805 mitbrachten.²²

Das dem Erzherzog nach der sogenannten Alpenbundaffäre auferlegte Einreiseverbot nach Tirol war für Johann Anstoß, sich verstärkt den Angelegenheiten der Steiermark zuzuwenden und sich von jeglichen politischen Aktivitäten zu distanzieren.²³ Darüber hinaus war Johann schon durch den im Jahr 1807 getätigten Kauf der Herrschaft Thernberg in der Nähe der steirisch-niederösterreichischen Grenze mit dem Land in Kontakt gekommen. Die Anlage von Thernberg, die Johann liebevoll als sein „*Raubneste*“²⁴ bezeichnete, war in dieser unruhigen Zeit für den Erzherzog ein immer gerne aufgesuchter Zufluchtsort.

*Südlich vom Markte zwischen dem Felsen des Schloßberges und dem Gemeinwalde, öffnet sich die Hofau, ein kleines Thal vom Thernbache durchströmt, der sich außer dem Markte, mit der Schlatten vereinigt; dieses von der Natur mit reicher Ausstattung beschenkte Thal ist durch leichte Hülse der Kunst in einen freundlichen Park umgeschaffen. [...] Im innersten ewig beschatteten Grunde ist zwischen Felsen eine Anlage für Alpenpflanzen errichtet.*²⁵

18 Keil, Johann Kniep und Karl Ruß als Kammermaler Erzherzog Johanns, a. a. O., S. 9.

19 Ilwof, Erzherzog Johann und seine Beziehungen zu den Alpenländern, a. a. O., S. 35.

20 Helga de Cuveland, Natur im Aquarell. Meisterwerke der Wiener Hofmaler Johann und Joseph Knapp, München–Berlin–London–New York 2006, S. 23.

21 Christian Hlavac, Astrid Göttche, Die Gartenmanie der Habsburger. Die kaiserliche Familie und ihre Gärten 1792–1848, Wien 2016, S. 48.

22 Ebda, S. 48.

23 Keil, Johann Kniep und Karl Ruß als Kammermaler Erzherzog Johanns, a. a. O., S. 12.

24 Tagebucheintrag von Erzherzog Johann vom 10. September 1810, zit. n. Franz Ilwof, Aus Erzherzog Johanns Tagebuch. Eine Reise in die Obersteiermark im Jahre 1810, Graz 1882, S. 115.

25 Franz Sartori, Die Burgvesten und Ritterschlösser der österreichischen Monarchie, Teil 2, Wien² 1839, S. 33–34.

Auch für diesen Alpengarten sammelte Johann Pflanzen aus den österreichischen Alpen, die er zum Teil selbst von seinen Wanderungen mitbrachte.²⁶ Die Pflege des Alpinums übernahm der Naturwissenschaftler, Ökonom und einer der *ersten Alpenbotaniker seiner Zeit*²⁷ Johann Zahlbruckner (1782–1851), den Erzherzog Johann als 21-Jähriger bei einer Besteigung des Schneeberges kennenlernte. Ab 1808²⁸ war Zahlbruckner für die Sammlungspflege der naturwissenschaftlichen Objekte Johanns zuständig, fungierte als wissenschaftlicher Berater und wurde 10 Jahre später zu Johanns Privatsekretär. Er war bemüht, Objekte aus der reichen Natur der Alpen für Erzherzog Johann zu sammeln und diese im Austausch mit zahlreichen Gelehrten des In- und Auslandes wissenschaftlich zu bearbeiten.²⁹

Die von Johann selbst von seinen Wanderungen mitgebrachten Alpenpflanzen werden zum Teil heute noch als Herbarbelege in der botanischen Sammlung des Joanneums aufbewahrt. Darüber hinaus ließ der Erzherzog die alpine Flora malerisch dokumentieren. Die künstlerische Leistung lag dabei in der Exaktheit der Naturwiedergabe. *Senden Sie mir fleissig Pflanzen, damit mein Mahler Beschäftigung habe*³⁰, schreibt Erzherzog Johann an den Botaniker und Arzt Lorenz Chrysanth Edler v. Vest (1776–1849), der später die Professur für Botanik und Chemie am neu gegründeten Joanneum innehatte. Ilwof³¹ sah in diesem Maler den in dieser Zeit für Erzherzog Johann tätigen Kammermaler Karl Ruß, allerdings malte dieser für den Erzherzog keine Pflanzendarstellungen. Wohl eher scheint der Erzherzog den Blumenmaler Johann Knapp gemeint zu haben, den er mit der Bestandsaufnahme von Pflanzen betraute.

Johann Knapp wurde am 5. September 1778 in der Wiener Vorstadt Hundsturm geboren. Schon früh erkannte man sein malerisches Talent und so sorgte der Kaplan von Gumpendorf, dass Knapp eine entsprechende Ausbildung in Blumenmalerei an der Wiener Akademie der Bildenden Künste bei Johann Baptist Drechsler (1756–1811) erhielt. Knapp scheint mit seinen damals 13 Jahren seine dreijährige Lehrzeit eher als Adlatus denn als Schüler begonnen zu haben. Anschließend war Knapp als Scholar drei Jahre lang in einer Tapetenmanufaktur Drechslers tätig, wo

26 Ebda, S. 34.

27 August Neilreich, Geschichte der Botanik in Nieder-Österreich, Wien 1855, S. 19 (=Schriften des zoologischen-botanischen Vereins Wien).

28 Bernd Moser, Erzherzog Johann und die Erdwissenschaften oder: ... zur Erweiterung der Kenntnisse, Belebung des Fleißes und der Industrie ..., in: Karlheinz Wirnsberger (Hg.), Erzherzog Johann. Visionär der Habsburger, Linz 2009, S. 46.

29 Christa Riedl-Dorn, Die grüne Welt der Habsburger. Botanik – Gartenbau – Expeditionen – Experimente, Katalog zur Ausstellung auf Schloss Artstetten 1989, Wien 1989, S. 55–57.

30 Erzherzog Johann in einem Brief an Lorenz Chrysanth Edler von Vest vom 2. Mai 1810, zit. n. Franz Ilwof, Erzherzog Johann und Dr. Lorenz Chrysanth Edler v. Vest, in: Mittheilungen des Historischen Vereins für Steiermark, 42 (1894), S. 86.

31 Ebda, S. 86–87.

er sein malerisches Können anwenden konnte. Nachdem Knapp 1797 zum Militär berufen wurde, erhielt er nach Friedensschluss wieder seinen früheren Platz in der Akademie, wo er in weiterer Folge elf Jahre blieb. Sein Talent war nun so gereift, dass er seinen Lehrer im Krankheitsfall in der Akademie vertrat. Drechsler selbst war von 1787 bis 1807 Professor und Direktor an der Manufaktur-Zeichenschule der Akademie, wo unter anderem Musterzeichnungen für Porzellan, Seidenstickerei und Kunstweberei sowie für Tapeten geschaffen wurden. Von Drechsler wurde die Entwicklung der Wiener Blumenmalerei des Biedermeier entscheidend mitgetragen. Er leitete an der Akademie die Rezeption der niederländischen Blumenmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts ein und steigerte gegenüber den Holländern den Realismus der Darstellung und die akribische Schilderung des Details. Dadurch erhielt Johann Knapp eine profunde Grundlage in der Kunst der botanischen Illustration. Die auf unterschiedliche Aufgaben reagierende Ausbildung bei Drechsler bildete die Voraussetzung, dass Knapp sowohl die wissenschaftlich botanische Zeichnung als auch die Malerei von Blumenstillleben beherrschte. Im Jahr 1812 wurde von Franz I. eine separate Blumenzeichenschule an der Akademie eingerichtet, von der 1816 eine Blumenmalschule für Ölmalerei abgetrennt wurde.³²

Die separate Blumenzeichenschule zielte auf die rein künstlerische Ausbildung von Blumen-, Früchte- und Stillebenmalern und erhielt eine eigene Lehrkanzel für Blumenmalerei, die Sebastian Wegmayr von 1812 bis 1850 innehatte. Sowohl die Manufaktur-Zeichenschule als auch die Blumenzeichenschule waren treibende Abteilungen für den Aufschwung der Blumenmalerei im vormärzlichen Wien. Beide wurden allerdings im Zuge der Akademiereform von 1850 aufgelöst. Viele dieser Blumenmaler zielten auf die dekorative Wirkung ihrer Bilder. Allerdings gab es auch Blumenmaler, die der Tradition der botanisch-wissenschaftlichen Illustration, die in dieser Zeit von Frankreich und England nach wie vor führend betrieben wurde,³³ verbunden blieben und mit ihren Aquarellen die Genauigkeit der Wiedergabe der Pflanzen forcierten.³⁴ *Welchem Naturfreund wäre nun vorzuerzählen nöthig, wie weit die Kunst Pflanzen, sowohl der Natur als auch der Wissenschaft gemäß, nachzubilden in unseren Tagen gestiegen sey.*³⁵

32 De Cuveland, Natur im Aquarell, a. a. O., S. 14–15.

33 Gerbert Frodl, Der Wiener Blumenmaler Johann Knapp und die botanische Illustration seiner Zeit, in: Johann Knapp. Jacquins Denkmal. Ein naturwissenschaftliches Huldigungsbild von 1822, hrsg. v. Österreichischen Galerie, Wien 1976, S. 41.

34 Ulrike Jenni, Daffingers Blumenquarelle und die Erforschung der österreichischen Flora im Vormärz, in: Ulrike Jenni/Robert Wagner/Marie-Theres Winkler, Die Blumenquarelle des Moritz Michael Daffinger. Zur Erforschung der alpenländischen Flora im Vormärz, Graz 1987, S. 45–46.

35 Johann Wolfgang von Goethe, Blumen = Mählerey, in: Johann Wolfgang Goethe Ästhetische Schriften 1816–1820 über Kunst und Altertum I-II, hrsg. v. Hendrik Birus, Frankfurt am Main 1999, S. 234.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Botanik, der *Scientia amabilis*, hatte in der Donaumonarchie schon eine längere Tradition und wurde von Kaiserhaus und Hochadel gefördert. So ließ um 1750 Franz Stephan, der Gatte Maria Theresias, einen botanischen Garten in Schönbrunn anlegen und berief zwei holländische Gärtner, die ihr Wissen auf diesem Gebiet aus dem damals führenden Land nach Wien brachten.³⁶ Die Habsburger initiierten ab der Mitte des 18. Jahrhunderts botanische Expeditionen und Forschungsreisen mit dem Ziel, neue Nutz- und Zierpflanzen aus fernen Ländern zu bekommen und die Bestände der Gärten zu erweitern.³⁷

Aufgrund der Vergänglichkeit der Gewächse ging man dazu über, sie in naturgetreuen Abbildungen zu dokumentieren.³⁸ Die Aufgabe des Malers bestand darin, alle für den Botaniker essenziellen Merkmale der Pflanze zu zeigen und Verbesserungen der Natur zu vermeiden.³⁹ Entscheidenden Einfluss auf die wissenschaftliche Genauigkeit der Maler hatte der Botaniker Nikolaus Joseph von Jacquin (1727–1817), der den Holländischen Garten in Schönbrunn und somit die botanischen Schätze des Kaiserhauses lange leitete.⁴⁰

Bedeutende Leistungen auf dem Gebiet der naturhistorischen Malerei schuf Johann Knapp, der vor allem für sein Ölgemälde *Jacquins Denkmal* von 1821/22, das sich heute im Belvedere in Wien befindet, bekannt ist. *Aus dem Kreise der Wiener Blumenmaler ist ihm ohne Zweifel am vollkommensten gelungen, die van Huysumsche Realistik in den Dienst der wissenschaftlichen Pflanzendarstellung zu stellen.*⁴¹ Bereits 1804 wurde Knapp Kammermaler von Erzherzog Anton Viktor und erhielt 1808 eine Anstellung am Holländischen Garten, wo er unter der Leitung von Franz Boos (1753–1832) die Bestände an einheimischen und exotischen Pflanzen malerisch aufnahm.⁴² Dort fand er Gelegenheit, *sein schönes Talent im Blumenmalen zur vollsten Geltung zu bringen und sich allmählig zu einem bedeutenden naturhistorischen Maler emporzuarbeiten.*⁴³ Die Vielzahl an Pflanzenaquarellen und Serien von Früchten, exotischen Pflanzen und Pilzen für den Erzherzog zeugen von *seinem Fleiße und seinen*

36 Jenni, Daffingers Blumenquarelle und die Erforschung der österreichischen Flora im Vormärz, a. a. O., S. 48.

37 Riedl-Dorn, Die grüne Welt der Habsburger, a. a. O., S. 105.

38 Ebda, S. 113.

39 Hans Walter Lack, Florilegium Imperiale. Botanische Schätze für Kaiser Franz I. von Österreich, München 2006, S. 37.

40 Riedl-Dorn, Die grüne Welt der Habsburger, a. a. O., S. 113.

41 Claus Nissen, Die Botanischen Buchillustration. Ihre Geschichte und Biographie, Bd. 1, Stuttgart² 1966, S. 190.

42 De Cuveland, Natur im Aquarell, a. a. O., S. 15.

43 Constantin Wurzbach, Knapp Johann, in: Ders., Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 12. Teil, Wien 1864, S. 137.

*Fortschritten nach und nach*⁴⁴. Weniger bekannt ist, dass Johann Knapp auch für Erzherzog Johann als Blumenmaler tätig war. Rupprecht⁴⁵ nennt 1821 mehr als 300 Aquarelle von Alpengewächsen und eine begonnene Sammlung an Rosengewächsen, die Knapp für Erzherzog Johann bereits gefertigt hatte. Ein Teil dieser Aquarelle befindet sich heute im Privatbesitz, einige dürften durch den 1896 von Direktor Justus Brinckmann getätigten Ankauf des Nachlasses des Malers Knapp für das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg den Weg in die Hansestadt gefunden haben.

Die alpine Flora wurde von Johann selbst oder über seinen Auftrag von Fachleuten gesammelt und Knapp als Vorlage zur Verfügung gestellt.⁴⁶ Zwar berichtet Rupprecht, dass die über 300 Gewächse *auf drey Reisen in die Gebirge von Sr. kaiserl. Hoheit eigenhändig gesammelt* wurden, allerdings lässt der schon zitierte Brief an den Botaniker Lorenz Chrysanth Edler v. Vest⁴⁷ vermuten, dass Johann bei der Sammlung der abzubildenden Pflanzen Unterstützung von Botanikern hatte. Für den Erzherzog stand weniger die ästhetisch dekorative Umsetzung der Pflanze ins Aquarell im Vordergrund, sondern vielmehr die exakte, sachlich ausgerichtete Dokumentation des vergänglichen Gewächses. Während Johanns Kammermaler den botanisierenden und die Alpen erforschenden Erzherzog stets auf seinen Exkursionen begleiteten, nahm Knapp nach de Cuveland⁴⁸ daran nicht teil. Vorlagen wurden ihm wohl nach Schönbrunn⁴⁹, wo er bis zu seinem Tod am 18. Februar 1833 lebte,⁵⁰ gebracht oder er malte die alpinen Gewächse aus den von Johann angelegten Alpengärten oder aus dem botanischen Garten des in Graz als Lehranstalt 1811 gegründeten Innerösterreichischen Nationalmuseums, dem Joanneum.

Die für Erzherzog Johann gefertigten Aquarelle von Alpenpflanzen wurden teilweise in Aquatinta-Technik vervielfältigt, die der Erzherzog vorerst nur an Freunde und Gelehrte verschenkte.⁵¹ Die Verfasserin konnte durch einen von ihr aufgefundenen Brief Anton Binnners an Erzherzog Johann nachweisen, dass Knapp ab dem Jahr 1805 lebenslänglich in die Dienste des Erzherzogs eintrat.⁵² 1806 waren einige

44 Johann Baptist Rupprecht, Jacquins Denkmal durch den Blumenmaler Knapp, in: Hormayrs Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, XII (1821), S. 140.

45 Ebda, S. 140.

46 Trude Aldrian, Johann Knapp, in: Walter Koschatzky (Hg.), Die Kammermaler um Erzherzog Johann, Graz, 1959, S. 40.

47 Vgl. FN 30.

48 De Cuveland, Natur im Aquarell, a. a. O., S. 15.

49 Wilfried Blunt, The Art of Botanical Illustration, London 1950, S. 158.

50 De Cuveland, Natur im Aquarell, a. a. O., S. 15.

51 Aldrian, Johann Knapp, a. a. O., S. 40–41.

52 Siehe dazu: Brief Anton Binnners an Erzherzog Johann vom 9. Dezember 1825, Steiermärkisches Landesarchiv, A. Meran K 63 H1.

Aquarelle gestochen, wie aus dem folgenden Brief Johanns an seinen Sekretär Gebhard Johann (1782–1837) hervorgeht. *Jetzt blühen meine Alpenpflanzen. Knapp macht fleißig, 6 sind bereits gestochen. Ich lasse 30 Exemplare drucken. Es ist das Schönste, was ich noch sah.*⁵³ Rupprecht berichtet 1821, dass die Aquarelle der alpinen Gewächse unter Knapps Leitung vom Kupferstecher Beckenkam bearbeitet werden, und wovon 98 Platten bereits vollendet sind, ein Unternehmen, das [...] zu den höchsten Erwartungen berechtigt.⁵⁴

Es ist anzunehmen, dass Erzherzog Johann mit den Reproduktionen der Aquarelle ein Tafelwerk für eine umfassende Darstellung der *Flora alpina* plante. Die Aquarelle scheint Knapp kontinuierlich über mehrere Jahrzehnte hindurch für den Erzherzog geschaffen zu haben. *Dem neulichen gnädigsten Auftrag entsprechend, übersende ich Eurer Kaiserlichen Hoheit die Knappischen Originale der Flora alpina, auf das vorsichtigste verpackt,*⁵⁵ schreibt Zahlbruckner an Erzherzog Johann im Februar 1811.

Die von Peter Beckenkam(p) (geb. 1758?) nach den Aquarellen Knapps gefertigten Reproduktionen in Aquatinta konnten durch den Botaniker Felix Widder (1892–1974) im British Museum, im Naturhistorischen Museum Wien und am damaligen Botanischen Institut Graz nachgewiesen werden. Von den von Widder im Botanischen Institut in den 1930er-Jahren entdeckten 85 Tafeln⁵⁶ sind heute nur mehr 37 am Institut für Biologie, da ein Teil nach Übersee und in die Neue Galerie am Universalmuseum Joanneum ausgelagert wurde. Mehrere Abzüge waren doppelt, dreifach oder vierfach vorhanden. Hinweise auf diese von Erzherzog Johann beauftragten Tafeln fand Widder⁵⁷ bei Nissen⁵⁸, der auf ein Tafelwerk mit 92⁵⁹ Darstellungen im

53 Erzherzog Johann in einem Brief an Johann Gebhard vom April 1806, zit. n. Felix Widder, *Erzherzog Johann und seine Icones Plantarum I*, in: *Jahrbuch des Vereins zum Schutze der Alpenpflanzen und Tiere*, 25 (1960), S. 114–115.

54 Rupprecht, *Jacquins Denkmal durch den Blumenmaler Knapp*, a. a. O., S. 140.

55 Johann Zahlbruckner in einem Brief an Erzherzog Johann vom 6. Februar 1811, zit. n. Anton Philipp Rivertera, „Benutzung der mannigfaltigen Gaben der Natur“. *Erzherzog Johanns wissenschaftliches Interesse und seine Verbindung zur Wiener Porzellanmanufaktur*, in: *Blätter für Heimatkunde*, 94 (2020), S. 162.

56 Inv.-Nr. Ef 11. Es handelt sich dabei nicht, wie Widder behauptet, um Kupferstiche, sondern um Reproduktionen in Aquatinta. Siehe dazu: Widder, *Erzherzog Johann und seine Icones Plantarum I*, a. a. O., S. 113, oder Felix Widder, *Erzherzog Johann und seine Icones Plantarum II*, in: *Jahrbuch des Vereins zum Schutze der Alpenpflanzen und Tiere*, 28 (1963), S. 16.

57 Widder, *Erzherzog Johann und seine Icones Plantarum I*, a. a. O., S. 110.

58 Nissen, *Die Botanischen Buchillustration*, a. a. O., S. 190 und FN 2.

59 Widder konnte allerdings nur 33 Tafeln im Naturhistorischen Museum (Inv.-Nr. NHM Bot. Abt. 7274. 71. 3 Bibliotheka Musei Palat. Vindob.) feststellen. Auf dem Vorsatz der Tafeln wird darauf verwiesen, dass dieser Band Johann Zahlbruckner gehörte. De Cuveland erwähnt noch weiterer elf lose Alpenpflanzenbilder im Naturhistorischen Museum, die unter derselben Inventarnummer wie die 33 Tafeln aufbewahrt werden und wovon fünf Blätter als Geschenk von Prof. Woloszczak in die Sammlung gelangten. Siehe dazu: De Cuveland, *Natur im Aquarell*, a. a. O., S. 141.

Naturhistorischen Museum verweist, und bei Pritzel⁶⁰, der es als *Icones plantarum austriacarum ineditae* bezeichnet. Im Katalog⁶¹ des British Museums von 1904 werden 51 Tafeln angeführt, heute sind es 79, die den von Erzherzog Johann in Auftrag gegebenen *Icones Plantarum* angehören. Widder⁶² wies nach, dass die vorhandenen Grafiken in Graz, Wien und London einander entsprechen und sie dem schon von Pritzel 1851 erwähnten botanischen Tafelwerk Erzherzog Johanns zugeordnet werden können. Einzelne Blätter, die mit jenen in Graz, Wien oder London übereinstimmen, konnte die Autorin in der Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg und in der des Museums Niederösterreich ausfindig machen, wobei diese Exemplare Aquarellübermalungen aufweisen, die vermutlich von Johann Knapp selbst ausgeführt wurden. Auch auf einer in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrten Fotografie⁶³ von Gottlieb Marktanner-Turneretscher, die eine Ansicht des Saales drei der Erzherzog-Johann-Ausstellung aus dem Jahr 1911 in Graz zeigt, entdeckte die Verfasserin fünf kolorierte Tafeln⁶⁴, die ebenfalls der Alpenpflanzenserie Erzherzog Johanns zugeordnet werden können. Im Katalog zur Ausstellung⁶⁵ werden diese Darstellungen, die damals im Besitz des Baumeisters Joseph Bullmann waren, erwähnt und um 1825 datiert. Schon im Jahr 1808 macht Heinrich Adolph Schrader mit folgender Notiz auf das Tafelwerk Erzherzog Johanns aufmerksam.

*Der Erzherzog Johann, welcher seiner Lieblingswissenschaft, der Naturgeschichte, seine Nebenstunden widmet, beschäftigt sich jetzt mit einem botanischen Werke, das lauter, theils seltene, theils bisher noch ganz unbekannte Pflanzen beschreibt [...]. Es sind davon bereits einige Hefte mit illuminierten Kupfern fertig, sie kommen aber nicht in den Buchhandel, sondern der Erzherzog verschickt sie an Freunde und Gelehrte.*⁶⁶

60 „Johann, Erzherzog von Oesterreich. *Icones plantarum austriacarum ineditae*. (Vindobonae) s.a. folio 92 tab. Aeri inc.“ Zit. n. Georg August Pritzel, *Thesaurus literaturae botanicae omnium gentium* (etc.), Leipzig 1851, S. 132. In der zweiten Auflage fügt Pritzel noch die Datierung 1807 hinzu, siehe dazu: Georg August Pritzel, *Thesaurus literaturae botanicae omnium gentium* (etc.), Leipzig² 1872, S. 156.

61 „JOHANN BAPTIST JOSEF FABIAN SEBASTIAN, Archduke of Austria 1782–1859. *Joannes Archidux Austriae Icones plantarum alpestrium Austriae. 51 tabulae ineditae. Vindobonensis 1807 seqq. fol. 51pls., without title-page or letterpress; the above title is written in pencil on this copy*“. Zit. n. *Catalogue of the books, manuscripts, maps and drawings in the British Museum (Natural History)*, Vol. II, London 1904, S. 934. Recherchen ergaben, dass die *Library at South Kensington houses* gegenwärtig über 79 Tafeln verfügt (Nr. 581.9 (436) JOH FF Vol. 1 + Vol. 2).

62 Widder, Erzherzog Johann und seine *Icones Plantarum* I, a. a. O., S. 111.

63 Inv.-Nr. PK 1491, 4 POR MAG.

64 Vier der dargestellten Pflanzen konnten von der Autorin identifiziert werden. Es handelt sich dabei um die Gewächse *Campanula thyrsoidea*, *Gentiana clusii*, *Cortusa matthioli* und *Primula auricula*.

65 Erzherzog-Johann-Ausstellung, Katalog zur Ausstellung aus Anlaß der unter dem allerhöchsten seiner Majestät des Kaisers Franz Joseph I stattfindenden Jahrhundertfeier des Landesmuseums „Joanneum“ Graz, Graz 1911, S. 61.

66 Heinrich Adolph Schrader, *Neues Journal für die Botanik*, Bd 2, Erfurt 1808, S. 373.

Akribisch genau und auf die Naturtreue bedacht schuf Beckenkam die Reproduktionen nach den Aquarellen Knapps, wie die von der Autorin im Original begutachteten grafischen Blätter am Institut für Biologie in Graz belegen. Wie



Abb. 2: Peter Beckenkam(p), *Gentiana Clusii* (Echter Alpenenzian), Aquatinta nach einem Aquarell von Johann Knapp, 1. H. 19. Jh., Graz, Institut für Biologie der Karl-Franzens-Universität (Dagmar Probst)

Rupprecht⁶⁷ berichtet, waren 1821 98 Platten unter Knapps Leitung von Beckenkam vollendet worden. Wie viele Platten letztendlich für das Tafelwerk angefertigt wurden, kann man nach derzeitigem Forschungsstand nicht rekonstruieren.

Den Erwartungen des Auftraggebers entsprechend waren die Vorlagen zu den Reproduktionen keine dekorativ gestalteten Blumenstillleben, sondern die Objekte wurden in ihren subtilsten Einzelheiten akribisch genau wiedergegeben und direkt nach dem lebenden Objekt gefertigt. Knapp fügte den abgebildeten Pflanzen auch Detailzeichnungen von Blütenteilen wie Kelche, Staubblätter, Fruchtknoten und Samen bei, die für die Bestimmung der Pflanzen dienlich sind. Das Herausarbeiten der feinsten Struktur wie zum Beispiel die unterschiedliche Behaarung der Blätter oder Blütenkelche kann als besondere Stärke Knapps angesehen werden. Die porträtierten Alpenpflanzen zeigen einen typischen Habitus: Sie sollten weder zu üppig noch zu kümmerlich gewachsen sein und vor allem kleine Pflanzen in ihrer ganzen Gestalt mit ihren Wurzeln und, wenn möglich, in ihrer natürlichen Größe dargestellt werden. Deshalb spielte das Papierformat eine wesentliche Rolle.⁶⁸

Für alle 37 Tafeln, die sich am Institut für Biologie befinden, wählte man das Hochformat. Die unbeschnittenen Blätter verfügen über einen Büttenrand und weisen Maße von circa 620 x 460 mm auf. Der Plattenspiegel misst einheitlich 520 x 390 mm. Keines der Blätter verfügt über einen Aufdruck oder eine Nummer. Die Bezeichnung der jeweils dargestellten Pflanze scheint nachträglich mit Bleistift hinzugefügt worden zu sein. Die Darstellung der *Gentiana Clusii* (Abb. 2) visualisiert die Akribie der Pflanzendarstellung deutlich. Zu sehen sind zwei Einzelpflanzen mit je einer Blüte, vom rechten echten Alpenenzian wird die Wurzel gezeigt. Verbunden werden die beiden Gewächse durch ein Stück Erdreich. Links davon finden sich zwei anatomische Darstellungen der Blüte.

Die Datierung der grafischen Alpenpflanzenbilder ist unbekannt. Es gibt lediglich zwei zeitliche Anhaltspunkte, nämlich den schon zitierten Brief Johanns⁶⁹, der belegt, dass die ersten Platten der geplanten *Icones plantarum* schon 1806 vollendet waren, und den Beitrag Rupprechts⁷⁰ von 1821, der darin 98 fertige Platten erwähnt. Das Projekt zog sich über Jahrzehnte und das geplante Tafelwerk *Icones plantarum alpinorum* blieb wohl aus Kostengründen, wie Revertera⁷¹ vermutet, ein Fragment.

67 Rupprecht, Jacquins Denkmal durch den Blumenmaler Knapp, a. a. O., S. 140.

68 De Cuveland, Natur im Aquarell, a. a. O., S. 16–18.

69 Vgl. FN 52.

70 Rupprecht, Jacquins Denkmal durch den Blumenmaler Knapp, a. a. O., S. 140.

71 Anton Philipp Revertera, L' utilizzo dei numerosi doni della nature. Gli interessi scientifici dell' arciduca Giovanni d' Austria e il suo legame con la Manifattura di porcellana di Vienna, in: Rita Balleri, Andreina d'Agliano, Claudia Lehner-Jobst (Hgg.), *Fragili Tesori dei Principi. Le vie della porcellana tra Vienna e Firenze*, Livorno 2018, S. 120.

Hannes D. Galter

Himmlische und irdische Paradiese – der altorientalische Garten als Landschaftsarchitektur und Metapher

Die erschaffene Welt als Garten

Es ist eine allseits bekannte Geschichte:¹ Am Anfang aller Zeiten erschuf Gott, der Herr, im Osten in der Steppe einen Garten, in dem er alle Arten von Bäumen und Sträuchern wachsen ließ. In der Mitte des Gartens standen der Baum des Lebens und der Baum der Erkenntnis von Gut und Böse. Bewässert wurde der Garten durch einen Fluss, der sich in vier Arme teilte – Tigris, Euphrat, Pischon, Gihon. In dem Garten lebten alle Tiere des Feldes und alle Vögel des Himmels. Das erste Menschenpaar wurde als Hüter in diesen Garten gesetzt.

So berichtet es das Alte Testament (Gen 2,4-24) und in ähnlicher Weise beschreibt es der Koran in Sure 55: „Für den, der den Stand des Herrn fürchtet, sind zwei Gärten bestimmt ... die Zweige haben ... Darin fließen zwei Quellen ... Darin gibt es von jeder Frucht ein Paar ... Außer ihnen beiden gibt es zwei andere Gärten ... dunkelgrüne ... Darin sind zwei ergiebige sprudelnde Quellen ... Darin sind Früchte und

1 Dietrich 2001, S. 281–286; Henrik Pfeiffer, *Paradies/Paradieserzählung*. Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet, <www.wibilex.de> (abgerufen am 21. März 2021); Paul Kübel, *Metamorphosen der Paradieserzählung*. *Orbis Biblicus et Orientalis* 231, Fribourg/Göttingen 2007; vgl. auch Ziony Zevit, *What Really Happened in the Garden of Eden?*, New Haven 2013. Ich freue mich, diesen Beitrag, der in der langen Tradition meiner Beschäftigung mit assyrischen Königsgärten steht (Hannes G. Galter, *Paradies und Palmentod*. Ökologische Aspekte im Weltbild der assyrischen Könige, in: Bernhard Scholz [Hg.], *Der orientalische Mensch und seine Beziehungen zur Umwelt*, Grazer Morgenländische Studien 2, Graz 1989, S. 235–253; Hannes G. Galter, *Enkis Haus und Sanheribs Garten*. Aspekte mesopotamischer Natursicht, in: Rolf Peter Sieferle/Helga Breuninger [Hg.], *Natur-Bilder. Wahrnehmungen von Natur und Umwelt in der Geschichte*, Frankfurt–New York 1999, S. 43–72; Hannes G. Galter, *Paradeisos*. *Alter Orient, Der Neue Pauly*. Enzyklopädie der Antike, Bd. 9 [2000], S. 306) und auf einem Vortrag vor der Iranisch-Österreichischen Kulturinitiative am 13. Oktober 2018 anlässlich des Mehrgän-Fests aufbaut, Margit Stadlober widmen zu dürfen, mit der mich unter anderem zahlreiche spannende Gespräche zu Kunst und Natur verbinden.

Palmen und Granatapfelbäume ...“² In Sure 47 heißt es weiter: „Darin sind Bäche mit Wasser, das nicht faul ist, und Bäche mit Milch, deren Geschmack sich nicht ändert, und Bäche mit Wein, der genussvoll ist für die, die davon trinken, und Bäche mit gefiltertem Honig.“³

Der biblische Bericht spricht einen Absatz später davon, dass Gott durch den Garten wandelte, „als der Tag kühl geworden war“ (Gen 3,8). Ein wunderschönes Bild: Der Herr des Gartens lustwandelt in der abendlichen Brise in seinem „Lustgarten“ – der Kirchenvater Hieronimus verwendet in der Vulgata auch den vielsagenden Ausdruck *paradisus voluptatis* – nur um festzustellen, dass der von ihm beauftragte Gärtner seinem Befehl missachtet und vom Baum der Erkenntnis genascht hatte.

Die Gartenmetapher für einen Idealzustand der Welt am Anfang der Zeiten ist uralte und in vielen Kulturen anzutreffen. Wir bezeichnen einen solchen Garten heute als Paradies. Interessanterweise kommt dieses Wort nirgendwo im Alten Testament vor, dort ist nur von einem „Garten (von) Eden“ (עֵדֶן) (Gen 2,15; 3,23-24; Ez. 36,35; Joel 2,3) bzw. auch von einem „Garten in Eden“ (עֵדֶן) (Gen 2,8; Ez 28,13) die Rede.⁴ Diese Bezeichnung mag, wie vorgeschlagen wurde,⁵ mit dem gleichlautenden hebräische Lexem עֵדֶן *‘ēdæn* „Lieblichkeit“, „Wonne“ in Zusammenhang stehen, was bei Hebräisch Sprechenden durchaus entsprechende Gefühle und Assoziationen hervorrufen konnte (Jes. 51,3). Viel wahrscheinlicher ist allerdings, dass es sich bei dem Begriff um einen Nachklang des sumerischen Wortes *edin* handelt, das „Steppe“, „Ödland“, „Wüste“ bedeutet und das als Fremdwort auch im Akkadischen (*edinu*) belegbar ist. Damit ist also ein Garten in der Steppe – im Ödland, im „Nichtgarten“ – gemeint.⁶

Im Alten Testament wird עֵדֶן in unterschiedlicher Bedeutung verwendet.⁷ In historischen Berichten (2 Kön 19,12; Jes 37,12; Ez 27,23; Am 1,5) bezeichnet es eine

2 Sure 55, S. 46–78 (Übersetzung Adel Theodor Khoury, Der Koran. 6. Aufl., Gütersloh 2018); vgl. Annetarie Schimmel, Kleine Paradiese. Blumen und Gärten im Islam, Freiburg/Br. 2001, S. 16-27; Peter Heine, Islamische Gärten als Sinnbilder des Paradieses, in: Claudia Benthien/Manuela Gerlof (Hg.), Paradies. Topographien der Sehnsucht, Köln-Weimar-Wien 2010, S. 49–62, hier: S. 49–52.

3 Sure 47, S. 15 (Übersetzung Khoury 2018).

4 Vgl. The New Bible Dictionary (Leister 1996), S. 289 sowie Howard N. Wallace, The Eden Narrative, Harvard Semitic Monographs 32, Atlanta 1985; Gordon J. Wenham, Sanctuary Symbolism in the Garden of Eden Story, in: Richard S. Hess/David Toshio Tsumura (Hg.), I Studied Inscriptions from Before the Flood: Ancient Near Eastern, Literary, and Linguistic Approaches to Genesis 1–11, Winona Lake 1994, S. 399–404.

5 Alan R. Millard, The Etymology of Eden, Vetus Testamentum 34 (1984), S. 103–106.

6 So Walter Andrae, Der kultische Garten, Die Welt des Orients 1 (1952), S. 485–494, hier: S. 487; vgl. Henrik Pfeiffer, Eden. Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet, <www.wiblex.de> (abgerufen am 21. März 2021) sowie Hannes G. Galter, Dämonenort und Gottesgarten. Die Wüste in den Religionen Vorderasiens, Mitteilungen der Grazer Morgenländischen Gesellschaft 12 (2004), S. 29–51.

7 Detlef Jericke, Die Ortsangaben im Buch Genesis. Ein historisch-topographischer und literarisch-topographischer Kommentar, Göttingen 2013, S. 25–26.

steppenhafte Region zwischen Euphrat und Tigris: die heutige Kulturlandschaft *Dschazīra* in Nordostsyrien, in der im 1. Jahrtausend vor der Zeitrechnung das aramäische Fürstentum *Bīt Adini* lag. Der Schöpfungsbericht und Anspielungen darauf in den Prophetenbüchern (Ez 31,8-9,16,18) benennen so die mythische Landschaft, in der man sich den Garten Gottes (Ez 28,13; 31,8-9; Jes 51,3) dachte. Im Gefolge von Friedrich Delitzschs aufsehenerregender Publikation „Wo lag das Paradies?“⁸ lokalisierten Altorientalistinnen diese Landschaft verstärkt in Mesopotamien. Hugo Gressmann vermutete sie im Quellgebiet von Euphrat und Tigris,⁹ André Lemaire im Gebiet von *Bīt Adini*.¹⁰ Nach Manfred Dietrich weisen die Paradiesflüsse in den Süden des Zweistromlandes. Er möchte den Ursprung der Paradiesstraditionen überhaupt in der Enki-Mythologie von Eridu verorten.¹¹

Das Wort „Paradies“ wird erst im Neuen Testament erwähnt, beispielsweise wenn Jesus zu dem mitgekreuzigten Verbrecher sagt: „Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradies sein“ (Luk 23,43). Damit war allerdings das jenseitige Paradies gemeint, jener Ort der Seligen, der nach der Offenbarung des Johannes von Patmos (Offb 2,7) mit dem himmlischen Jerusalem gleichgesetzt wurde.¹² Doch schon im Mittelalter hat man das diesseitige und das jenseitige Paradies miteinander verbunden: *got dô phlanzen began/ein boumgarten wolgetân/in wunneclīcher wīse/den hiez er daz paradīse*. „Gott begann dort einen schönen Baumgarten auf freudige Art zu pflanzen, den nannte er das Paradies“, heißt es in der um 1200 entstandenen Millstätter Genesis (8, 33).

Das irdische Paradies lag für die Menschen des Mittelalters im Osten, am äußersten Rand der Welt, wo es auch auf der Ebstorfer Weltkarte um 1300 eingezeichnet ist.¹³ Zahlreiche Weltchroniken und Reiseberichte beschreiben seine Lage. Da es von einer himmelhohen Mauer aus Feuer umgeben sei, wie Rudolfs von Ems in seiner Weltchronik (Verse 1390–1399) schreibt,¹⁴ blieb es für Menschen unerreichbar. Es war somit nur natürlich, nach Ersatz bzw. Alternativen zu suchen, nach

8 Friedrich Delitzsch, *Wo lag das Paradies*, Leipzig 1881.

9 Hugo Gressmann, *Der Eingang ins Paradies*, *Archiv für Orientforschung* 3 (1926), S. 12.

10 André Lemaire, *Le Pays d'Eden et le Bīt-Adini. Aux origines d'un mythe*, *Syria* 58 (1981), S. 313–330.

11 Manfred Dietrich, *Das biblische Paradies und der babylonische Tempelgarten. Überlegungen zur Lage des Gartens Eden*, in: Bernd Janowski/Beate Ego/Annette Krüger (Hg.), *Das biblische Weltbild und seine altorientalischen Kontexte*, Tübingen 2001, S. 281–323, hier: S. 294–320.

12 Martin Leutzsch, *Transformationen des Paradieses. Wandlungen eines biblischen Topos*, in: Richard Faber/Christine Holste (Hg.), *Arkadische Kulturlandschaft und Gartenkunst: eine Tour d'Horizon*, Würzburg 2010, S. 37–56, hier: S. 51–56.

13 <<https://warnke.web.leuphana.de/hyperimage/EbsKart/#O9999/>> (abgerufen am 21. März 2021); vgl. Hartmut Kugler (Hg.), *Die Ebstorfer Weltkarte. Die größte Karte des Mittelalters. Kommentierte Neuausgabe in zwei Bänden*, Darmstadt 2020.

14 Rudolfs von Ems *Weltchronik*. Aus der Wernigeroder Handschrift, <<http://www.mhdwb-online.de/Etexte/PDF/RWCHR.pdf>> (abgerufen am 21. März 2021).

Orten, an denen sich Natur und Kultur im Einklang befinden und an denen der Mensch Harmonie, Ruhe und Frieden fände. Wo es diese nicht gab, musste man sie schaffen. Künstlerische Gartenanlagen zeugen in ganz Europa von diesen Bestrebungen.

Das deutsche Wort „Paradies“ geht auf das griechische *παράδεισος* zurück, das einen „eingefriedigten Park“, einen „Tierpark“ bzw. einen „Garten der Seligen“ bezeichnete. Die Septuaginta verwendet das Wort in einigen Passagen (z. B. Gen 2,8 und 15) als Übersetzung für den Garten (von) Eden.¹⁵ Dieses hat seinen Ursprung aber im Altpersischen (**pari-daidha*). Die altpersischen Begriffe *pari* („rundum“) und *d(a)idha* („Mauer“) beschreiben ein umzäuntes Landstück, einen Garten. Im Avesta ist das Wort *pairidaēza* als „Einzäunung, Garten“ noch erhalten.¹⁶ Entlehnungen gibt es im Akkadischen (*pardēsu*), Hebräischen (פַּרְדֵּי), Armenischen (պարտեզ) und Arabischen (فردوس).

Übrigens hat auch das deutsche Wort „Garten“ eine vergleichbare Bedeutung. Es lässt sich auf ein germanisches *gardōn* und altnordisches *garðr* („Zaun, Hof, Garten“) und weiter auf ein indoeuropäisches **ghortó-* („Umzäunung“) zurückführen und gehört mit dem griechischen *χόρτος*, dem lateinischen *hortus* und den deutschen Wörtern „Gürtel“, „Garde“, „Gardine“ und „Kurtisane“ in eine etymologische Gruppe.¹⁷ Das Paradies ist somit ein ummauerter Garten (*hortus conclusus*) inmitten der Wüste oder Steppe, in dem zur Erholung, Entspannung oder Muße des königlichen Herrn allerlei Pflanzen und Tiere gezüchtet wurden.¹⁸

Persische Palastgärten

Die Griechen hatten solche Gärten in Persien kennengelernt.¹⁹ Xenophon, der um 400 v. d. Z. als Söldner im Heer Kyros des Jüngeren kämpfte, berichtete in seiner Schrift *Oikonomikos* als erster von den *paradeisos* genannten Gärten der persischen Könige.²⁰ Er erzählt von der Begegnung Kyros des Jüngeren mit dem Spartaner Lysander, den er persönlich in seinem Paradiesgarten in Sardis herumführte.

15 Walther Hinz, Altiranisches Sprachgut der Nebenüberlieferungen, Göttinger Orientforschungen III/3, Wiesbaden 1975, S. 179; Leutzsch 2010, S. 50–51.

16 Vidēvdāt 3.18 und 5.49; Leutzsch 2010, S. 45–50.

17 Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache, 23. Aufl., Berlin–New York 1995, S. 300; vgl. Andrae 1952, S. 485–486.

18 Leutzsch 2010, S. 38–40.

19 Rona-Shani Evyasaf, Gardens at a Crossroads: The Influence of Persian and Egyptian Gardens on the Hellenistic Royal Gardens of Judea, *Bollettino di Archeologia on line I* (Volume special 2010), S. 27–37. <https://www.academia.edu/24287443/Bollettino_di_Archeologia_on_line_I_2010_Volume_speciale_D_D9_5_Gardens_at_a_Crossroads_The_Influence_of_Persian_and_Egyptian_Gardens_on_the_Hellenistic_Royal_Gardens_of_Judea> (abgerufen am 21. März 2021).

20 Xenophon, *Oikonomikos* 4.20–22.

Lysander bewunderte den Garten, seine Bäume, die exakte geometrische Anlage und die Fülle an aromatischen Düften. Kyros antwortete darauf, dass die gesamte Anlage seiner eigenen Planung entsprungen sei und er selbst auch Teile der Pflanzen angepflanzt habe. An einer anderen Stelle weist Xenophon darauf hin, dass Kyros in allen Landesteilen Gärten anlegen ließ: „In welchen Gegenden immer (der Perserkönig) wohnt oder zu welcher er sich wendet, da trägt er Sorge, dass dort Gärten sind, die sogenannten *paradeisoi*, von allen schönen und guten Dingen voll, welche die Erde hervorbringen mag, und in eben diesen hält er sich die meiste Zeit auf, solange die Jahreszeit es zulässt.“²¹

Zu den persischen *paradeisoi* zählten aber nicht nur die Gartenanlagen der königlichen Paläste, sondern auch die ausgedehnten Obstgärten, die für die Versorgung der Bevölkerung gedacht waren, und die großköniglichen Wildgehege und Jagdparks. Xenophon berichtet über ein *paradeisos* in Keleinaï in Phrygien, das vom Mäander durchflossen wurde und in dem Kyros der Jüngere zu Pferd wilde Tiere jagte, wann immer er es wünschte.²² Auch Statthalter wie Tissaphernes von Sardis oder Belesys von Syrien besaßen Gartenanlagen mit Flüssen, Wiesen und allen erdenklichen Pflanzen.²³

In der *Kyropaedia* führt Xenophon diese Jagdgärten auf den Begründer des altpersischen Reiches, Kyros II. (ca. 559–530 v. d. Z.), zurück. Sein medischer Großvater Astyages habe versprochen, ihm alles Wild im *paradeisos* zu schenken, sobald er zu reiten und zu jagen gelernt habe.²⁴ Kyros habe beides zu solcher Perfektion gebracht, dass die Nachlieferung neuer Wildtiere für Astyages zum Problem wurde.²⁵ Nach seiner Thronbesteigung habe Kyros zahlreiche *paradeisoi* anlegen lassen und bei jeder Gelegenheit die dort gezüchteten Tiere gejagt.²⁶

Und wirklich befindet sich der erste nachweisbare persische Palastgarten in der von Kyros um 550 v. d. Z. begonnenen und von Darius fertiggestellten Hauptstadt Pasargade. Die von David Stronach geleiteten Ausgrabungen in den 60er-Jahren ergaben, dass die scheinbar willkürliche Position der Paläste und des Torhauses in Wirklichkeit durch die Anlage eines umfangreichen Gartens mit 25 cm breiten Wasserkanälen und steinernen Wasserbassins im Abstand von 13 bis 14 m diktiert wurde.²⁷

21 Xenophon, *Oikonomikos* 4.13

22 Xenophon, *Anabasis* 1.2.7–9.

23 Plutarch, *Alkibiades* 24; Xenophon, *Anabasis* 1.4.10; *Hellenika* 4.1.15–16.

24 Xenophon, *Kyropaedia* 1.3.14.

25 Xenophon, *Kyropaedia* 1.4.5–11.

26 Xenophon, *Kyropaedia* 8.1.34–38.

27 David Stronach, *The Royal Garden at Parsagadae: Evolution and Legacy*, in: Lauren de Meyer/Ernie Haerinck (Hg.), *Archaeologia Iranica et Orientalis: Miscellanea in Honorem Louis Vanden Berghe*, Ghent 1989, S. 475–495 und David Stronach, *The Garden as a Political Statement: Some Case Studies from the Near East in the First Millennium B.C.* *Bulletin of the Asia Institute*, NS 4 (1990), S. 171–180.

Der regelmäßige, in zwei rechteckige Bereiche aufgeteilte Plan des Gartens sollte die Ordnung des neuen Reiches verkörpern. Er war von einem Königspalast und zwei Pavillons umgeben. Der Thron im Zentrum des Palastes war so aufgestellt, dass der Herrscher durch das Hauptportal einen ungehinderten Blick auf den Garten hatte. Diese symmetrische Anlage von Palast und Garten hat einige Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen zu der Annahme verleitet, dass der Garten eine weitere Achse hatte und somit wie ein späterer *tschahār bāgh* (چهارباغ) in vier symmetrische Teile eingeteilt war.²⁸ Bewiesen ist das allerdings nicht.

Nichtsdestotrotz schreibt die iranische Überlieferung die Erfindung dieses vierteiligen Repräsentationsgartens Kyros II. zu. Ein *tschahār bāgh* besteht aus vier Quadranten, die durch Wege oder Wasserläufe getrennt sind und die vier Teile der Welt versinnbildlichen. Nach der Islamisierung des Iran wurde dieses architektonische Muster als Symbol für das Paradies mit seinen vier Flüssen, in denen Wasser und Wein, Milch und Honig fließen, umgedeutet.²⁹ Die Hauptachse ist meist länger als die Querachse und das zentrale Wasserbecken – oft mit einem Springbrunnen – verbindet das horizontale irdische Paradies in der Vertikalen mit dem spirituellen, himmlischen Paradies.³⁰

Die spezielle Form des persischen Gartens mit seinem Wasser, seinen Mauern und Bäumen ist ein Produkt des trockenen Klimas in Vorderasien. Der Niederschlagsmangel in der Region wird durch künstliche Bewässerung kompensiert und den bewässerten Garten umgibt eine Mauer, die das Wasser und die Vegetation des Gartens schützt, indem sie vom Wind mitgeführten Sand und Staub fernhält.³¹

Mit der Zeit wurde die Gartengestaltung zu einem Grundbestandteil der persischen Kultur. Inmitten dieses Arrangements von Blumen und Brunnen, Licht und Schatten, Bäumen und Wegen vollzog und vollzieht sich Naturwahrnehmung im Schutze hoher Mauern auf sehr intime Weise. Der persische Garten vermittelt nicht nur das Bild einer wohlgeordneten Natur, sondern er ermöglicht auch die sinnlichen Freuden des Sehens, Hörens und Riechens.³²

Der zentrale Garten in Pasargade scheint Teil einer viel größeren Anlage mit einem See und einer Brücke gewesen zu sein, die sich über einen Kilometer weit

28 Z. B. Nývák 2002, S. 453.

29 Heine 2010, S. 52–62.

30 Leila Mahmoudi Farahani/Bahareh Motamed/Elmira Jamei, Persian Gardens: Meanings, Symbolism, and Design, *Landscape Online* 46 (2016), S. 1–19, <<http://dx.doi.org/10.3097/LO.201646>> (abgerufen am 21. März 2021); vgl. Daniel Ganz, *Der Paradiesgarten im Islam. Entwicklung und charakteristische Eigenschaften*, *Der Gartenbau* 45 (1994), S. 7–10.

31 Parisa Göker, *An Analysis of Water Features in Persian Gardens: Bagh-e Shahzadeh*, *International Journal of Environmental Science and Development* 8/9 (2017), S. 661–664.

32 Farzaneh Foroozbakhsh, *Terrestrial Paradise. Reclaiming the Symbol of Perfection and Wholeness through the Persian Garden*, MA thesis, McGill University, Montreal 2012.

bis zum Grabmal des Herrschers erstreckte. Der antike Schriftsteller Arian aus dem 2. Jahrhundert berichtet in seiner Beschreibung des Grabmals, dass es in einem königlichen Park gelegen habe, in dem alle Arten von Bäumen angepflanzt waren und der durch einen Fluss bewässert wurde.³³

Mesopotamische Palastgärten

Kyros hatte nach der Eroberung Mesopotamiens 539 v. d. Z. die Gartentradition der assyrischen und babylonischen Könige kennengelernt und offenbar übernommen.³⁴ Im pflanzenarmen und sonnenreichen Mesopotamien war ein Garten ein vitales Bedürfnis. Er bildete den einzigen Ort, an dem man außerhalb des Hauses erfrischenden Schatten und Schutz vor dem grellen Sonnenlicht finden konnte. Gleichzeitig waren die Gartenanlagen mit ihren Stockwerkkulturen die Grundlage der Ernährung mesopotamischer Städte.³⁵ Schon das Gilgamesch-Epos spricht von einer Dreiteilung der Stadt Uruk in verbaute Fläche, Gartenkulturen und unbearbeitete Flussauen.³⁶ Die Gartenanlagen bestanden aus Palmen, die den dazwischen gepflanzten Obstbäumen und Gemüsebeeten Schatten spendeten. Sie waren mit Lehmwällen eingefriedet und wurden über Bewässerungskanäle regelmäßig mit Wasser versorgt.³⁷ Das sumerische Keilschriftzeichen für „Garten“, *kiri*₆ () zeigt in seiner piktografischen Urform zwei Pflanzen in einer Umfriedung (.

Die Existenz von Gärten in mesopotamischen Tempelanlagen und ihre Verbindung mit Kulthandlungen ist gut belegt³⁸ und hat auch zu Überlegungen geführt, das

33 Arian, *Anabasis* 6.29; Christophe Benech/Rémy Boucharlat/Sébastien Gondet, *Organisation et Aménagement de l'espace à Pasargades: Reconnaissances Archéologiques de surface, 2003-2008*, ARTA: Achaemenid Research on Texts and Archaeology 003 (2012), S. 1–37. <http://www.achemenet.com/document/2012.003-Benech_Boucharlat_Gondet.pdf> (abgerufen am 21. März 2021). Zeitangaben n. d. Z. habe ich ohne Zusatz belassen.

34 A. Leo Oppenheim, *On Royal Gardens in Mesopotamia*, *Journal of Near Eastern Studies* 24 (1965), S. 328–333; Muhammad Dandamayev, *Royal paradisois in Babylonia*, *Acta Iranica* 23 (1984), S. 113–117; Galter 2000.

35 Helen M. Leach, *On the Origins of Kitchen Gardening in the Ancient Near East*, *Garden History* 10 (1982), S. 1–16.

36 Stefan Maul, *Das Gilgamesch-Epos neu übersetzt und kommentiert*, München 2005, S. 46.

37 Stephanie Dalley/John Peter Oleson, *Sennacherib, Archimedes, and the Water Screw: The Context of Invention in the Ancient World*, *Technology and Culture* 44 (2003), S. 1–26, hier: S. 1–5.

38 Andrae 1952, S. 488–492; Donald J. Wiseman, *Mesopotamian Gardens*, *Anatolian Studies* 33 (1983), S. 137–144, hier: S. 143–144; Donald J. Wiseman, *Palace and Temple Gardens in the Ancient Near East*, in: H.I.H. Prince Takahito Mikasa (Hg.), *Monarchies and Socio-Religious Traditions in the Ancient Near East*, Wiesbaden 1984, S. 37–43, hier: S. 40–42; Stephanie Dalley, *Ancient Mesopotamian Gardens and the Identification of the Hanging Gardens of Babylon Resolved*, *Garden History* 21/1 (1993), S. 1–13, hier: S. 6–7; Dietrich 2001, S. 291–293; Anastasia Amrhein, *Neo-Assyrian Gardens: a Spectrum of Artificiality, Sacrality and Accessibility*, *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 35/2 (2015), S. 91–114, hier: S. 101–102, <<http://dx.doi.org/10.1080/14601176.2014.945832>> (abgerufen am 21. März 2021).

biblische Paradies als Tempelgarten bzw. Heiligtum zu betrachten.³⁹ Auch die mesopotamischen Paläste verfügten über ausgedehnte Nutzgärten.⁴⁰ Der Keilschrifttext BM 46226 aus der Zeit des babylonischen Königs Marduk-apla-iddinas II. (721–710 v. d. Z.) führt 67 verschiedene Pflanzen seines Palastgartens an.⁴¹ Darunter befanden sich Knoblauch, Zwiebel, Safran, Minze sowie verschiedene Gemüsearten.

Einen bemerkenswerten Aufschwung und eine deutliche politische Funktion erhielten diese Gartenanlagen unter den Herrschern des assyrischen Großreiches.⁴² Eine der vorrangigsten Aufgaben der assyrischen Könige war die Sicherung von Fruchtbarkeit und Wohlstand im Land. Sie wird immer wieder in königlichen Epitheta und Herrschaftslegitimationen angesprochen. Ihren eindrucksvollsten Niederschlag fand sie in den Gartenanlagen der assyrischen Königsresidenzen.⁴³ Die Palastgärten der assyrischen Residenzen, in denen seit dem 11. Jahrhundert v. d. Z. fremdartige Baum- und Straucharten angepflanzt, aber auch Tiere eroberter Gebiete gehalten wurden, und die ihren Ursprung ganz sicher einem Interesse an Hortikultur und Exotik verdanken,⁴⁴ erfüllten – neben ihrer Funktion als königlicher Naherholungsraum – eine wichtige ideologische Funktion. Sie waren im Besitz des Königs und ihre Ausstattung mit Pflanzen und Tieren aller Reichsteile ließ sie zu Abbildern des assyrischen Herrschaftsgebietes werden. Ihre Pracht und ihre Fülle wurden zum Symbol für den Wohlstand des Landes und somit für die Macht und die Legitimität des Herrschers.⁴⁵

Die ältesten Nachrichten darüber besitzen wir in den Inschriften Tiglatpile-sers I. (1114–1076 v. d. Z.). Er ließ – nach eigener Aussage erstmals – fremde Baum-

39 Wenham 1994; Nicolas Wyatt, A Royal Garden: The Ideology of Eden. *Scandinavian Journal of the Old Testament* 28 (2014), S. 1–35.; Gregory K. Beale, Adam as the First Priest in Eden as the Garden Temple, *The Southern Baptist Journal of Theology* 22/2 (2018), S. 9–24.

40 Wiseman 1983, S. 141–144; Wiseman 1984, S. 42–43.

41 Meißner 1891; vgl. Contenau 1954, S. 48–49.

42 Zum Folgenden vgl. Galter 1989 und 1999; Dietrich 2001, S. 287–290, Amrhein 2015; Ali Asadpour, Phenomenology of Garden in Assyrian Documents and Reliefs; Concepts and Types, *Bagh-e Nazar* 15/60 (2018), S. 55–66. <<http://dx.doi.org/10.22034/bagh.2018.62765>> (abgerufen am 21. März 2021).

43 Oppenheim 1965; Dalley 1993, S. 4–5; Novák 2002, S. 445–451; Hartmut Kühne, Neues zu Gärten in Assyrien, *Baghdader Mitteilungen* 37 (2006), S. 227–238.

44 Karen Polinger Foster, Gardens of Eden: Exotic Flora and Fauna in the Ancient Near East, in: Jeff Albert (Hg.), *Transformations of Middle Eastern Natural Environments: Legacies and Lessons*, New Haven 1998, S. 320–329.

45 Wolfgang Fauth, Der königliche Gärtner und Jäger im Paradeisos. Beobachtungen zur Rolle des Herrschers in der vorderasiatischen Hortikultur, *Persica* 8 (1979), S. 1–53; Stronach 1990, S. 171–174; Jean-Jacques Glassner, A propos des jardins mésopotamiens, in: Rika Gyselen (Hg.), *Jardins d'Orient*. *Res Orientales* 3, Paris 1991, S. 9–17; Klaus Stähler, Der Gärtner als Herrscher, in: Rainer Albertz/Susanne Otto (Hg.), *Religion und Gesellschaft: Studien zu ihrer Wechselbeziehung in den Kulturen des antiken Vorderen Orients*, *Alter Orient und Altes Testament* 248, Münster 1997, S. 109–114; Novák 2002, S. 452–453; Irene J. Winter, Ornament and the „Rhetoric of Abundance“ in Assyria. *Eretz Israel* 27 (2002), S. 252–264; Leutzsch 2010, S. 43.

und Straucharten wie Zedern, Eichen oder Nussbäume in einem königlichen Garten bei Ninive „zur Erholung meiner Herrschaft“ (*multa'it bēlūtija*) anpflanzen. Dieser Garten besaß einen Pavillon, lag neben der Palastterrasse und wurde durch einen Kanal vom Khosr-Fluss bewässert.⁴⁶

Assurnasirpal II. (883–859 v. d. Z.) schmückte 250 Jahre später seine neuerbaute Residenz Kalchu – heute Nimrud – mit „Gärten des Jubels“ (*kirû rīšāte*) und „Gärten der Freude“ (*kirû šihāte*). Sie lagen in den Flussniederungen des Tigris und enthielten Spezies aus allen Regionen Vorderasiens. Die Bankettstele des Herrschers zählt mindestens 41 botanische Arten auf, darunter Zedern, Palmen, Feigen- und Weihrauchbäume, schwärmt aber auch vom Duft, der die Wege erfüllte, und vom Rauschen des Wasserfalls, den ein Kanal vom oberen Zab speiste.⁴⁷

In der von Sargon II. (721–705 v. d. Z.) errichteten neuen Residenz Dur-Šarrukīn, dem heutigen Khorsabad, wurde erstmals ein berg- oder hügelartig gestalteter Prunkgarten (*kirimāhu*) im Umfeld des Königspalastes angelegt: „Einen Prunkgarten – ein Ebenbild des Amanus – schuf ich an seiner Seite, in dem alle Duft- und Harzhölzer Syriens sowie alle Früchte der Gebirge versammelt sind.“⁴⁸ Die Reliefs Sargons zeigen diesen Garten mit Bäumen und Sträuchern in hügeligem Gelände, mit einem See und einem Pavillon auf einer Insel.⁴⁹ Im Gegensatz zu seinen Vorgängern, die sich mit Vorliebe bei der Löwenjagd auf Feldzügen in fremden Regionen abbilden ließen, stellen die Palastreliefs Sargons Vogel- und Kleintierjagden im Umfeld des Palastes dar und weisen einen eindeutig höfischen Charakter auf.⁵⁰ Die parkartige Umgebung, die Bekleidung des Königs und seines Gefolges sowie die Bankettszene im oberen Register deuten auf die neu errichtete Gartenanlage hin. Damit wurde die ursprünglich für das Ausland charakteristische Dezimierung des Tierbestandes durch den Herrscher in den abgegrenzten Mikrokosmos der königlichen Gartenanlagen hineingebracht.⁵¹

Sargons Sohn Sanherib (705–681 v. d. Z.) umgab seine neue Hauptstadt Ninive mit mehreren Gartenanlagen. Neben der Palastanlage entstand ebenfalls ein Prunkgarten mit allerlei exotischen Bäumen und Sträuchern, worunter Zypressen,

46 A. Kirk Grayson, *Assyrian Rulers of the Early First Millennium BC I (1114–859 BC)*, The Royal Inscriptions of Mesopotamia, Assyrian Periods 2, Toronto 1991, A.O.87.1: vii 17–27; Galter 1999, S. 60.

47 Grayson 1991, A.O.101.30: S. 38–52; Galter 1999, S. 60–61; Allison Karmel Thomason, *The Sense-Scapes of Neo-Assyrian Capital Cities: Royal Authority and Bodily Experience*, *Cambridge Archaeological Journal* 26 (2016), S. 243–264.

48 Grant Frame, *The Royal Inscriptions of Sargon II, King of Assyria (721–705 BC)*. The Royal Inscriptions of the Neo-Assyrian Period 2, University Park, Pennsylvania 2020, S. 158 (Nr. 8): S. 28–29; Galter 1999, S. 61; vgl. Oppenheim 1965, S. 331.

49 Pauline Albenda, *The Palace of Sargon, King of Assyria*, Paris 1986, Tf. 89–90; vgl. Novák 2004, S. 350.

50 Albenda 1986, Tf. 85–88.

51 Vgl. Galter 1989 und 1999.

Zedern, Palmen und der Baumwollstrauch extra genannt werden. Des Weiteren ließ er einen unberührten Naturpark in Form eines Sumpfes (*agammu*) am Tigris unterhalb der Stadt anlegen und ihn mit Pflanzen und Tieren der babylonischen Marschen, unter anderem mit Rohrvögeln und Wildschweinen, beleben: „Um den Wasserfluss in diesen Gärten zu regulieren, schuf ich einen Sumpf und legte darin ein Rohrdickicht an. In ihm setzte ich Reiher, Wildschweine und Waldrinder aus“.⁵²

Oberhalb der Stadt wurden Obstgärten für die Bewohner Ninives gepflanzt und unter Sanherib taucht auch der Begriff *ambassu* – wahrscheinlich eine Art Wildpark außerhalb der Stadt – inschriftlich auf.⁵³ Früchte, Aromata und Wildbret aus diesen Gärten und Parks fanden in Tempel und Palast Verwendung. Vor allem der Prunkgarten neben der Anlage seines „Palastes ohnegleichen“ verdient nähere Betrachtung. Er war bergartig am Hang der Zitadelle angelegt und beherbergte als Abbild des Reiches Bäume und Sträucher aus ganz Vorderasien: „Einen Prunkgarten – ein Ebenbild des Amanus – legte ich an seiner Seite an, in dem alle Dufthölzer, Obstbäume und (Edel-)Hölzer, die zwischen den Bergen und dem Chaldäerland wachsen, versammelt sind.“⁵⁴

Eine Darstellung dieses Gartens, der vielleicht das Vorbild für die antiken Berichte über „Hängende Gärten“ abgegeben hat,⁵⁵ findet sich wahrscheinlich auf einer Reliefplatte Assurbanipals aus dem Raum H des Nordpalastes in Ninive, die sich heute im British Museum befindet. Sie zeigt eine bergartige Gartenanlage mit einem Pavillon und einer Königsstele neben einer Palastanlage (Abb. 1).

Sanheribs Gartenprojekte ließen den Bedarf an Wasser stark ansteigen. Der König investierte daher auch sehr viel Zeit und Geld in die Wasserversorgung der Hauptstadt. Es ist überliefert, dass er Gewässer aus 70 km heranzuführte und Kanäle und Aquädukte bis in seine Hauptstadt bauen ließ. 16 Kanäle brachten Quellwasser aus den nordöstlichen Bergen nach Ninive und auch Wasser mehrerer Flüsse, die ursprünglich weit unterhalb der Stadt in den Tigris flossen, wurde abgezweigt. Aquädukte leiteten es dann, und auch das ist auf der Reliefplatte vom Nordpalast schön zu sehen, in die Gartenanlagen rund um den Palast. Zu diesem Zwecke wurde ein bedeutendes Kanal- und Bewässerungssystem entwickelt, das sich im

52 Grayson/Novotny 2014, S. 63 (Nr. 43): S. 94–100; Galter 1999, S. 62; Wiseman 1983, S. 138–139; Wiseman 1984, S. 37–38.

53 Dalley 1993, S. 3–4; Galter 1999, S. 62.

54 A. Kirk Grayson/Jamie Novotny, *The Royal Inscriptions of Sennacherib, King of Assyria (704–681 BC)*, Part 1, *The Royal Inscriptions of the Neo-Assyrian Period 3/1*, Winona Lake 2012, S. 39 (Nr. 1): 87; Stephanie Dalley, *Nineveh, Babylon and the Hanging Gardens: Cuneiform and Classical Sources Reconciled*, Iraq 56 (1994), S. 45–58, hier: S. 50–53; Galter 1999, S. 62.

55 Dalley 1993 und 1994; vgl. aber Julian E. Reade, *Alexander the Great and the Hanging Gardens of Babylon*, Iraq 62 (2000), S. 195–217, hier: S. 197–198.

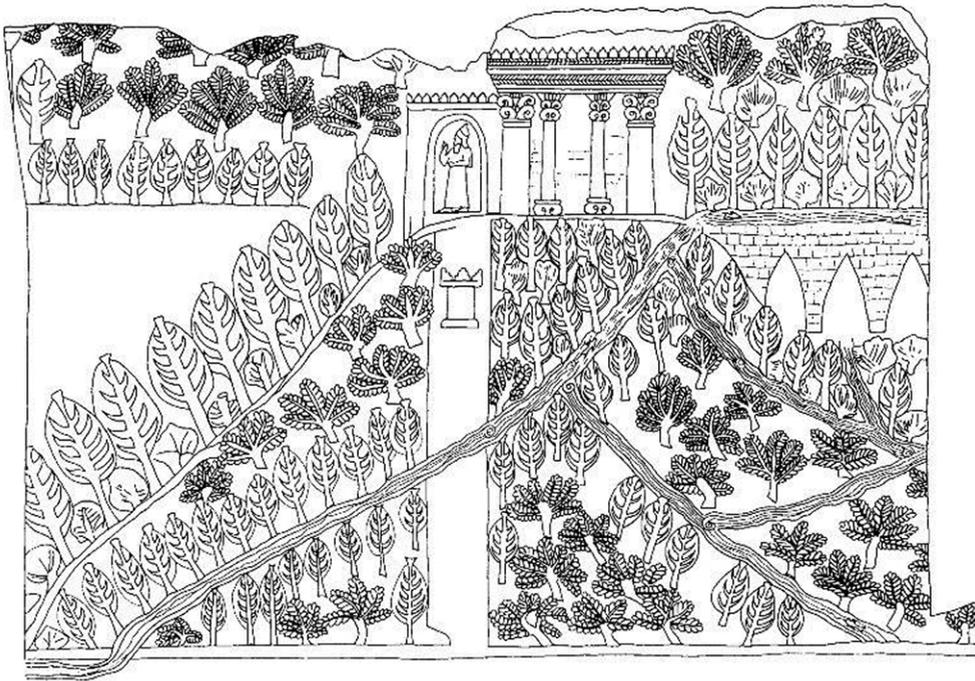


Abb. 1: Relief aus dem Nordpalast in Ninive (BM 124939) nach Dalley 1993, 10

Wesentlichen der Schwerkraft bediente. Z. T. wurde Quell- und Flusswasser über große Strecken in Kanälen und über Aquädukte herbeigeschafft. Auch einfache Hebevorrichtungen für höher gelegene Anlagen waren in Gebrauch. Diese besaßen allerdings keine großen Kapazitäten.⁵⁶

Asarhaddon (681–669 v. d. Z.) und Assurbanipal (668–627 v. d. Z.), die beide ebenfalls in Ninive residierten, bauten neue Gartenanlagen bzw. renovierten die alten. In den Darstellungen sind unter anderem Dattelpalmen, Granatäpfel, Koniferen, Weinreben, die in Bäumen wachsen, und Madonnenlilien zu sehen (Abb. 2).⁵⁷ Die berühmte Bankettszene BM 124920, „Assurbanipal in der Gartenlaube“, zeigt den Herrscher gemeinsam mit seiner Gattin in der entspannten Atmosphäre einer Weinlaube und vermittelt einen guten Eindruck assyrischer Königsgärten.⁵⁸

56 Ariel M. Bagg, *Assyrische Wasserbauten. Landwirtschaftliche Wasserbauten im Kernland Assyriens zwischen der 2. Hälfte des 2. und der 1. Hälfte des 1. Jahrtausends v. Chr.*, Baghdader Forschungen 24, Mainz 2000, besonders S. 169–239.

57 Dalley 1993, S. 10–11.

58 Pauline Albenda, *Landscape Bas-Reliefs in the Bit-Īlāni of Ashurbanipal*, *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 224 (1976), S. 49–72 und Pauline Albenda, *Landscape Bas-Reliefs in the Bit-Īlāni of Ashurbanipal*, *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 225 (1977), S. 29–48; Gillibert 2018.



Abb. 2: Relief aus dem Nordpalast in Ninive (BM 118914) nach Dalley 1993, 11

Assurbanipal fügte auch noch ein großes abgestecktes Areal hinzu, in dem er seine königlichen Jagden abhielt.⁵⁹ Die Reliefs mit den Darstellungen seiner Löwenjagden können heute im British Museum bewundert werden.

Die Hängenden Gärten von Babylon

Die sogenannten Hängenden Gärten von Babylon wurden sogar zu einem der sieben Weltwunder der Antike. Dabei ist es schon bedenkenswert, dass weder keilschriftliche Texte noch die Stadtbeschreibung Herodots aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. d. Z. die Anlage erwähnen.⁶⁰ Erst der Arzt Ktesias von Knidos, der sich um 400 v. d. Z. am persischen Hof aufhielt, erwähnt einen Baumgarten, der auf einer von Pfeilern getragenen Terrasse steht. Der babylonische Priester Berossos, der im frühen 3. Jahrhundert v. d. Z. eine Zusammenfassung der babylonischen Geschichte veröffentlichte, berichtet darüber hinaus, dass der große König Nebukadnezar II. in seinem Königspalast steinerne Terrassen errichten ließ, die an Berge erinnerten. Diese bepflanzte er mit zahlreichen Bäumen und schuf einen „Hängenden Park“ – ein *paradeisos*, der seine medische Gattin an ihre Heimat erinnern sollte.

⁵⁹ Andrae 1952, S. 492–494; Galter 1999, S. 64–68; Novák 2002, S. 444–445.

⁶⁰ Vgl. zum Folgenden Irving L. Finkel, Die Hängenden Gärten von Babylon, in: Peter Clayton/Martin Price (Hg.), Die sieben Weltwunder, Stuttgart 1990, S. 56–80; Kai Brodersen, Die sieben Weltwunder. Legendäre Kunst- und Bauwerke der Antike, München 1996; Stephanie Dalley, The Mystery of the Hanging Gardens of Babylon, Oxford 2013.

Auch der griechische Historiker Diodorus Siculus, der im 1. Jahrhundert v. d. Z. lebte, beschreibt diesen Garten in seiner Universalgeschichte und beruft sich dabei auf Kleitarchos, einen Begleiter Alexander des Großen: „Da gab es auch noch den sogenannten hängenden Garten beim Palast, und zwar nicht von Semiramis, sondern von einem der späteren Könige von Syrien, den dieser einer seiner Nebenfrauen zu Liebe anlegte. Diese soll persischer Abstammung gewesen sein und voller Sehnsucht nach ihren heimatlichen Bergwiesen den König gebeten haben, mit Hilfe der Gartenbaukunst die Eigenart persischer Landschaft nachzuahmen.“⁶¹

Dieser Park – auch Diodor nennt ihn mehrfach *paradeisos* – hatte eine Fläche von etwa 120 x 120 m (4 Plethren) und erstreckte sich wie ein griechisches Theater terrassenförmig über mehrere Stockwerke bis zu einer Höhe von 25 m (50 Ellen). Die Terrassen waren auf Stützmauern mit dazwischenliegenden Gängen errichtet worden. Sie wurden mit Bleiplatten, Ziegeln, Schilf und Asphalt abgedichtet und dann mit zahlreichen Bäumen bepflanzt, die durch ihre Größe und ihre Schönheit den Sinn des Beschauers erfreuen mussten. Das Wasser zur Bewässerung dieses Gartens soll durch Maschinen im Inneren der Anlage vom Euphrat nach oben gebracht worden sein.⁶² Da die griechische Tradition die Bauten Babylons fast ausschließlich der legendären Königin Semiramis zuschrieb, macht Diodor deutlich, dass dies bei dem *paradeisos* nicht der Fall sei.

Der griechische Geograf Strabon fügt – ebenfalls mit Berufung auf den Begleiter Alexanders – weitere Details hinzu: Die Stützpfiler seien hohl gewesen, damit sie die Wurzeln der Bäume aufnehmen konnten, und das Wasser sei mittels „Schnecken“ (= archimedische Schrauben?) hochgepumpt worden.⁶³ Büsche und Blumen gediehen in der Erde des obersten Beetes. Tamariske und Palmen, sagt Strabon, beschatteten die Beete mit Lotus, Thymian und Heliotrop. Unter den Terrassen befanden sich gut gekühlte Räume.

Mit den Beschreibungen des römischen Historikers Curtius Rufus in seiner Geschichte Alexanders des Großen gelangen wir bereits in den Bereich des Wunderbaren und Legendenhaften: Die Bäume hätten einen Stammdurchmesser von 4 m (8 Ellen) gehabt und mit ihrer Höhe von 15 m (50 Fuß) die Mauerkronen überragt, Früchte getragen und wundervollen Schatten gespendet.

Das Legendarische trat bei den Beschreibungen immer mehr in den Vordergrund. Philon von Byzanz, der vielleicht um 250 v. d. Z. lebte, schrieb: „Der sogenannte Hängende Garten wächst über der Erde und ist in der Luft gepflanzt, wobei er mit den Wurzeln der Bäume das Land von oben her wie mit einem Dach bedeckt.“⁶⁴

61 Brodersen 1996, S. 51.

62 Vgl. Stevenson 1992.

63 Vgl. dazu Brodersen 1996, S. 54–55 und Dalley/Oleson 2003.

64 Finkel 1990, S. 65.



Abb. 3: Johann Bernhard Fischer von Erlach: Entwurf einer historischen Architektur: in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völker; umb aus den Geschichtbüchern, Gedächtnüßmünzen, Ruinen, und eingeholten wahrhaftigen Abrißen, vor Augen zu stellen, Leipzig 1725. Universitätsbibliothek Heidelberg
 (<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fischer1725/0015>>)

Die Fantasie der europäischen Neuzeit hat dieses Legendenhafte ebenfalls in den Vordergrund gestellt und, wie der Entwurf von Fischer von Erlach aus dem Jahr 1721 zeigt, mit zeitgenössischen Elementen verknüpft (Abb. 3).⁶⁵ In der weiteren Folge wurden die „Hängenden Gärten“ trotz der gegensätzlichen Angaben mehrerer Autoren fest mit dem Namen Semiramis verbunden.⁶⁶

Archäologisch konnte dieser „Hängende Garten“ bis heute nicht klar lokalisiert werden. Robert Koldewey, der die deutschen Grabungen in Babylon zwischen 1899 und 1917 leitete, glaubte sie in Fundamenten mit Bogenstellungen im Nordostteil des Königspalastes gefunden zu haben. Doch die 14 gewölbten Säle mit Korridoren und

65 Stefan Schweizer, Die Hängenden Gärten von Babylon. Vom Weltwunder zur grünen Architektur, Berlin 2020, S. 51–89.

66 Schweizer 2020, S. 135–149.

Randmauern stellten sich später als Vorratsräume heraus.⁶⁷ Heute geht man davon aus, dass sich die Gartenanlage Nebukadnezars II. im Nordwesten des Palasts direkt am Euphrat befunden haben muss, wo sich kaum Überreste erhalten haben. Die jüngste Rekonstruktion durch Julian Reade trägt auch dem Hinweis Rechnung, dass der Garten „wie ein griechisches Theater“ ausgesehen habe.⁶⁸

Der Garten als Abbild der Welt

Die Perser führten das Konzept des königlichen Gartens als Abbild der Welt und der Macht des Herrschers zur Vollendung. Die Größe und die Pracht des Gartens symbolisierten die Ausdehnung des Reiches und den Wohlstand des Landes. Der König seinerseits besiegte als Jäger nicht nur die wilden Tiere, sondern in ihnen auch die Feinde seiner Herrschaft und der natürlichen Ordnung. Es war kein Zufall, dass der Aufstand der Phönizier gegen Artaxerxes III. im Jahr 346 v. d. Z. mit dem Abholzen und der Zerstörung des königlichen Gartens bei Sidon begann, in dem die Perserkönige die Erholung suchten (Diodor 16.41). Aber auch Artaxerxes selbst ließ auf seinem Feldzug gegen die Kardusier an der Südwestseite des Kaspischen Meeres Parks abholzen, wie uns Plutarch berichtet: „Schließlich kam er zu einem königlichen Aufenthaltsort hinunter, der bewundernswerte Parks mit aufwendiger Bepflanzung hatte, obwohl die Gegend rundum kahl und baumlos war. Da es kalt war, erteilte er seinen Soldaten die Erlaubnis, die Bäume des Parks als Brennholz zu fällen und auch Pinien und Zypressen nicht zu schonen. Und als sie zögerten und gewillt waren, die Bäume aufgrund ihrer Größe und Schönheit zu verschonen, ergriff er selbst eine Axt und fällte den größten und schönsten der Bäume.“⁶⁹

Während des Sasanidenreiches (3.–7. Jahrhundert) wurde unter zoroastrischem Einfluss Wasser immer bedeutsamer. Bei den Gartenanlagen wurde größerer Wert auf Springbrunnen und Wasserbecken gelegt. Schon der erste sasanidische Herrscher, Ardaschir I. (226–240), ließ in Firuzabad einen ummauerten Garten anlegen, in dessen Zentrum ein runder See lag. Er war wegen seiner zahlreichen Rosenarten und der Obstbäume berühmt. Die Bäume wurden oft in wassergefüllten Gräben gepflanzt, um der Verdunstung vorzubeugen und den Baumwurzeln ausreichend Wasser zu bieten.⁷⁰ Leider haben sich kaum Reste dieser Anlagen erhalten.

67 Finkel 1990, S. 73–76; vgl. Schweizer 2020, S. 151–159.

68 Wiseman 1983, S. 139–141; Wiseman 1984, S. 38–40; Finkel 1990, S. 76–79; Reade 2000, S. 213.

69 Plutarch, Artaxerxes 25.1–2.

70 Elizabeth B. Moynihan, *Paradise as a Garden in Persia and Mughal India*, New York 1979, S. 28–32; Novák 2002, S. 453–454.

Der persische Historiker Tabarī beschreibt ausführlich den Winterteppich (*farš-e zamestānī*) im königlichen Palast Chosrows I. (531–579) in Ktesiphon, der einen sasanidischen Garten darstellte. Der 27 x 27 m große Teppich war in der Audienzhalle ausgelegt und galt als Herrschaftssymbol. Tabarī nennt ihn *bahār-e kisra*, „Frühling Chosrows“, da er angeblich in der kalten Jahreszeit als Gartenersatz für Feste verwendet wurde. Es handelte sich offenbar um einen „Gartenteppich“ mit schachbrettartigen Feldern, in denen Wiesen, Blumenbeete, Pavillons und blühende Obstbäume dargestellt waren. Die Grünflächen waren durch smaragdgrüne Stickereien dargestellt, Wege und Bäche auf goldenem Grund aufgestickt, für das Wasser wurde Bergkristall verwendet. Edelsteine und Halbedelsteine stellten die Blüten dar, für die Stiele verwendete man Goldfäden und für die Blätter Silberfäden. Nach der Eroberung Ktesiphons durch die Araber 637 übergab man den Teppich dem Kalifen Omar, der ihn zerschnitt und unter den Soldaten aufteilte.⁷¹

Eine besondere Form des persischen Gartens war das Jagdgehege. Das schönste erhaltene Beispiel ist die Anlage von Tāq-e Bostān (طاق بستان), der „Gartenbogen“. Sie befindet sich 5 km nordöstlich der Stadt Kermanschah bei einem ehemaligen Rastplatz an der historischen Seidenstraße.⁷² Eine „heilige“ Quelle speist ein großes Wasserbecken am Fuß einer steilen Klippe, das von einem Garten umgeben war. Die dort angebrachten Reliefs gehören zu den besten der sasanidischen Kunst und umfassen Investitur- und Jagdszenen (Schapur II., Schapur III., Chosrow II.). Ein Relief zeigt die königliche Eberjagd und ein anderes, wie der König Hirsche jagt. Seit der Zeit des Kyros war das Jagen eine der beliebtesten Beschäftigungen der iranischen Könige. Fünf Elefanten scheuchen in der Eberjagdszene die Eber von einem See auf, während der König mit Pfeil und Bogen wartet und Sängerinnen für ihn Musik machen. Unten im Bild sammeln die Elefanten das Wild auf und legen es auf ihren Rücken. Das Bild der Hirschjagd zeigt Chosrow II., wie er im fliegenden Galopp die Tiere verfolgt. Hier sind auch eine Militärmusikkapelle und eine hölzerne Zuschauertribüne zu sehen.⁷³ Diese weckt Assoziationen mit assyrischen Jagdszenen, in denen der Herrscher ebenfalls zu Pferd dargestellt wird und wo Zuschauer auf einem Hügel das Geschehen verfolgen.

Ein weiterer Königsgarten lag in sasanidischer Zeit an einem östlicher gelegenen Rastplatz am berühmten Felsen von Bisutun mit dem Relief und der Inschrift des Darius. Er dürfte ebenfalls in die Zeit Chosrows II. zu datieren sein.⁷⁴

71 Moroni 1988; Moynihan 1979, S. 32–35; Foster 2004, S. 211–212.

72 Moynihan 1979, S. 35–37; Comparetti 2016.

73 Sylvia A. Matheson, Persien. Ein archäologischer Führer, Stuttgart 1980, S. 154–156; Comparetti 2016.

74 Matheson 1980, S. 151–152; Wolfram Kleiss, Die sasanidische Brücke und das Paradeisos, in: Wolfram Kleiss/Peter Calmeyer (Hg.), Bisutun: Ausgrabungen und Forschungen in den Jahren 1963–1967, Teheraner Forschungen 7, Berlin 1996, S. 99–113; Heinz Luschey, Bisutun. Archeology, Encyclopaedia Iranica 4/3 (2013), S. 291–299.

Marco Polo beschreibt am Ende des 13. Jahrhunderts den persischen Garten des „Alten vom Berge“ als künstliches Abbild des Paradieses, bepflanzt mit den besten Früchten aus aller Welt und von vier Kanälen durchzogen.⁷⁵

Die drei abrahamitischen Hochreligionen haben den altorientalischen Königsgarten als wirkmächtiges Bild für den Idealzustand der Welt am Beginn und am Ende der Zeiten übernommen.⁷⁶ Die Menschen wurden als Gärtner und Hüter des Paradieses eingesetzt.⁷⁷ „O Adam, bewohne, du und deine Gattin, das Paradies. Esst, wo ihr wollt, und nähert euch nicht diesem Baum, sonst gehört ihr zu denen, die Unrecht tun“, heißt es im Koran in Sure 7, 19. Doch der Mensch hat das in ihn gesetzte Vertrauen enttäuscht und wurde aus dem Garten vertrieben. Im Buch Genesis (3,23-24) steht: „Gott der Herr schickte ihn aus dem Garten von Eden weg ... Er vertrieb den Menschen und stellte östlich des Gartens von Eden die Cherubim auf und das lodernde Flammenschwert, damit sie den Weg zum Baum des Lebens bewachen.“

In seinem 1667 veröffentlichten epischen Gedicht „Paradise Lost“ hat der englischen Dichter John Milton den Sündenfall der ersten Menschen in eine monumentale, dualistische Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse gestellt. Nach der gescheiterten Revolte Satans und seiner gefallenen Engel beschließt dieser, die Menschen zu verführen, um sich so an Gott zu rächen. Er hat Erfolg – und Adam und Eva müssen das Paradies verlassen. Der Erzengel Michael vertreibt sie mit flammendem Schwert aus dem Garten. Das Paradies ist für sie verloren. Doch im Traum erhält Eva einen Hoffnungsschimmer: Das verlorene Paradies kann wiedergewonnen werden.

Der Grazer Philosoph Peter Strasser meinte vor nicht allzu langer Zeit: „Für den Humanisten ist die Welt ein Garten, der pfleglich zu gestalten wäre, denn das Paradies ist, wie uns der Mythos wissen lässt, dauerhaft verspielt.“⁷⁸ Die Hoffnung, das Paradies erneut zu errichten, war die Geburtsstunde der orientalischen Gartenkunst, denn die Gärten sind, wie Dževad Karahasan schreibt, „Schatten, die der Paradiesgarten auf die Erde wirft“.⁷⁹

75 Marco Polo, *Il Milione*. Die Wunder der Welt. Zürich 1989, S. 60–61. Zur weiteren Geschichte des orientalischen Gartens siehe Moynihan 1979 und Penelope Hobhouse, *Persische Gärten*. Paradiese des Orients, München 2005.

76 Siehe Jean Delumeau, *History of Paradise: the Garden of Eden in Myth and Tradition*, New York 1995.

77 Leutzsch 2010, S.44–45; anders Manfred Hutter, *Adam als Gärtner und König (Gen 2,8.15)*, *Biblische Zeitschrift NF 30* (1986), S. 258–262, der in Adam einen König sieht.

78 Peter Strasser, *Land inmitten*. Ein humanistisches Plädoyer, *Kleine Zeitung* vom 23. Juni 2018, S. 4–5.

79 Dževad Karahasan, *Das Buch der Gärten*. Grenzgänge zwischen Islam und Christentum, Frankfurt/M. 2002, S. 183.

Valentina Eberhardt

Der verlorene Garten des Schlosses Eggenberg und dessen Umgebung

Der Titel „Der verlorene Garten“ bezieht sich auf die Veränderungen des Eggenberger Schlossparks und dessen Umgebung, die ebenso wie Schloss und Park lange Zeit im Besitz des Adelsgeschlechtes der Eggenberger war, jedoch im Laufe der letzten kulturgeschichtlichen Epochen grundlegend verändert wurde. Die heutige Parkanlage lässt die Grenzen zwischen Natur und Raum oftmals aufbrechen und zählt mit ihrer Grünfläche am Stadtrand von Graz zu den wertvollsten Kulturgütern der Stadt. Heute als malerische Gartenanlage wahrnehmbar, wurde sie bereits früh der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Während der englische Landschaftsgarten in der Nachkriegszeit auch als „Kartoffelacker“ zweckentfremdet wurde, steht dieser heute unter besonderem Schutz. Da das Bundesdenkmalamt den Park als schützenswert einstuft, unterstreicht dies nochmals die Qualität der Grünanlage, da in Graz nur wenige Grünflächen diesen Schutz genießen. Es darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass die Umgebung der Anlage beziehungsweise deren Erscheinungsbild unaufhaltsam verändert werden, da die Nachfrage nach neuem Wohnraum in Alt-Eggenberg ungebrochen ist. Hier sei ebenso die UNESCO-Erweiterung, welche bereits im Jahre 2005 beantragt wurde, zu erwähnen. Eine Aufnahme des Schlosses konnte aufgrund der historischen Achse zwischen dem Zentrum und dem Schloss im Westen erreicht werden, da diese Achse bis heute einen sichtbaren Bestandteil der kulturellen und visuellen Identität der Stadt Graz darstellt. Am 1. August 2010 wurde die Erweiterung durch die UNESCO anerkannt. Dies spiegelt wiederum die Bedeutung des Schlosses und dessen Umgebung wider.¹

Infolgedessen hat sich die Erscheinungsform der Umgebung aufgrund der Verbauungen grundlegend verändert. Die Residenz der Eggenberger breitete sich in

1 Weltkulturerbe Management, hg. v. Stadt Graz Stadtbaudirektion/Weltkulturerbe Koordination, Graz, 2013, S. 6–10. <https://www.graz.at/cms/dokumente/10135889_8033447/0de1e53e/WKE_mp_pro_ansicht.pdf> (abgerufen am 22. Juni 2021).

alle Himmelsrichtungen aus: im Norden bis nach Gösting, Richtung Westen bis nach Thal bei Graz und nach Straßgang, im Süden bis nach Windorf. Die beträchtliche Hügelkette, welche bereits an der Schlossmauer beginnt, war einst mit Weingärten bestückt.² Straßennamen wie zum Beispiel der „Weingartenweg“ zwischen Bergstraße und Hubertushöhe in Alt-Eggenberg verweisen heute noch auf die Weinbautätigkeit in der damaligen Zeit. So wird ebenso ein Musterweingarten, der durch Erzherzog Johann errichtet wurde, erwähnt.³

Algersdorf (Bezirk Eggenberg) wurde bereits 1161 urkundlich erwähnt. Hierbei dürfte es sich um ein einfaches Bauerndorf gehandelt haben, in welchem die BewohnerInnen an den Hängen Weinbau betrieben hatten. Ebenso fokussierte man sich im Spätmittelalter auf den Weinanbau. Immer mehr GrazerInnen wollten in den Besitz von Weingärten gelangen, daher wurden diese Weinhänge und Gärten auch stetig verkleinert und aufgeteilt. Teilweise war das auch den Schulden der ansässigen Bevölkerung zuzurechnen, die durch Verkäufe von Grund und Boden getilgt werden konnten. Im 16. Jahrhundert mussten Teile des damaligen Algersdorf weichen, um den Schlossbau voranzutreiben. Die Weingartenliegenschaften waren vor allem bei den „Häuselbauern“ sehr gefragt; am Fuße des Plabutsches, um das Schloss Eggenberg, entstanden viele Villen des Grazer Bürgertums.⁴

Auch wurden einige Zeugnisse dafür gefunden, dass die räumliche Struktur im Raum Eggenberg beziehungsweise Algersdorf vor allem durch Acker- und Weinbau bestimmt wurde. Ein interessanter Hinweis wurde einerseits bereits im 16. Jahrhundert über die Weinbautätigkeit gemacht, denn hier wurden einige Weingärten als „verödet“ und mit „Staudach verwachsen“ bezeichnet“, andererseits ging die Tätigkeit des Weinanbaus teilweise sogar bis ins 19. Jahrhundert weiter.⁵

Die Lage des Schlosses war vormals eine bevorzugte, da die Mur noch kein festes Flussbett aufwies und die Gefahr von Überschwemmungen im Stadtkern gegeben war. Aufgrund der vorteilhaften Ausrichtung des Schlosses samt zugehörigem Park profitiert die Anlage bereits ab dem frühen Vormittag von den ersten Sonnenstrahlen.⁶ Da es bereits einen spätmittelalterliche Kapellenturm gab, wurde die Anlage am heute angestammten Platz ausgedehnt, daher waren Erweiterungen

2 Paul Schuster, *Schloss Eggenberg: Eine Studie zur Architektur, Bau- und Funktionsgeschichte 1470-1717* (phil. Diss.), Graz 2020, S. 44.

3 Karl Kubinzky, Astrid M. Wentner, *Grazer Straßennamen – Herkunft und Bedeutung*, Graz, 2018, S. 487.

4 Walter Brunner, *Die Bauern von Algersdorf und ihre Jägerlehensfreiheit*, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark, Jahrgang 98, hg. v. Gerhard Pferschy/Elisabeth Schöggel-Ernst/Karl Spreizhofer (im Selbstverlag des Historischen Vereines für Steiermark), Graz 2007, S. 194–201.

5 Gergard M. Dienes, *Aus der Geschichte von Eggenberg, von den Anfängen bis 1848*, in: Gergard M. Dienes/Karl Kubinsky (Hg.), *Eggenberg Geschichte und Alltag*, Stadtmuseum Graz, Graz 1999, S. 7.

6 Grete Thommesen, *Algersdorf, Wie die Algersdorfer zu Eggenberger wurden und heute Grazer sind*, Graz 2002, S. 3–6.



Abb. 1: Postkarte Schloss Eggenberg, Verlag F. Knollmüller, Graz Nr. 4020, 139 mm x 93 mm, 1910 (Privatbesitz Eberhardt)

Richtung des Plabutsches nicht mehr vorgesehen, wodurch sich eine Schaufassade ergab.⁷

Ein erhaltener Plan zeigt den damaligen Rokoko-Barockgarten im Jahre 1755 und lässt die Symmetrie, die Ordnung und dessen Harmonie bereits erahnen. Broderieflächen, Bosketts, diverse Brunnen und symmetrisch gepflanzte Botanik unterstrichen den ambitionierten Garten der Eggenberger.⁸ Die heute noch spürbaren Einblicke in diese vergangene Zeit sind zwar selten geworden, jedoch lässt sich in den Prunkräumen beziehungsweise im Gartensaal des Schlosses jene Gartenarchitektur, zum Beispiel durch die Werke des Künstlers Johann Baptist Anton Raunacher („Rosenkavalier“), noch erahnen. Im Gartensaal befindet sich von Raunacher noch ein weiteres Gemälde, das die Umgebung des Schlosses und seine vollkommene Anlage widerspiegelt.⁹ Die darauf abgebildete Jagdszene

⁷ Schuster 2020, S. 46.

⁸ Der Rokoko-Gartennach 1755, J.F. della Porta, Details eines Plans von Graz, 1788, <<https://www.museum-joanneum.at/schloss-eggenberg-prunkraeume-und-gaerten/gaerten/der-verlorene-garten>> (abgerufen am 12. März 2021).

⁹ Johann Baptist Anton Raunacher, *Gartensaal*, Schloss Eggenberg, Graz 1763, <<https://www.museum-joanneum.at/schloss-eggenberg-prunkraeume-und-gaerten/prunkraeume/interieurs/raunacherzimmer>> (abgerufen am 12. März 2021).



Abb. 2: Postkarte Graz vom Plabutsch, Strohschneider, Graz, Nr.72, 140 mm x 901 mm, 1908 (Privatbesitz Eberhardt)

dokumentiert die bewirtschafteten Äcker der Umgebung, den Wildreichtum in Eggenberg und viele unterschiedliche Pflanzenarten, die sich zu jener Zeit auf den Feldern befanden. Das Gemälde dürfte die Sicht vom Esperantoplatz auf die Schlossumgebung abbilden.

Eine weitere Besonderheit boten die gezähmten Tiere im Schlosspark.¹⁰ In der Mitte des 17. Jahrhunderts trifft man im Garten vermehrt auf Singvögel, Pfaue, Tauben, Schwäne und Kaninchen.¹¹ Weiteres befinden sich da auch Wachteln, Fasane und Finken in eigens errichteten Volieren.¹² Das Schloss wird von einem tiefen Trockengraben umgeben, darin dürften sich ursprünglich Wildschweine befunden haben.¹³ Um die Aufzählung zu vervollständigen, ist noch zu erwähnen, dass es einst ebenso einen Schildkröteiteich gegeben haben soll.¹⁴

Die Postkarte aus dem Jahre 1910 zeigt die damalige Ansiedlung der Eggenberger Villenbesitzer sowie den Extragarten des Schlosses. Die Nordecke des Parks wurde

10 Barbara Kaiser, *Schloss Eggenberg, Park und Gärten*, hg. v. Universalmuseum Joanneum, Graz 2016, S. 7.

11 Schuster 2020, S. 107.

12 Schuster 2020, S. 89.

13 Schuster 2020, S. 212.

14 Kaiser 1993, S. 101–121.

durch die Baiernstraße begrenzt. Die Kartenansicht gibt uns – wenn auch nur verdeckt – einen Einblick auf die klassizistische Orangerie, welche heute nicht mehr erhalten ist. An deren Stelle befindet sich seit 2004 das Lapidarium, die Römersteinsammlung des Universalmuseum Joanneum.

Am Fuße des teils noch unbebauten Berges ist noch ein belebter Weinhang auszumachen. Die fragmentarisch heute noch vorhandenen, jedoch ungenutzten Weingartenarchitekturen inklusive Winzerhäuser mit deren Weinkellern verweisen – zum Beispiel am Gritzenweg in Eggenberg (siehe Hausnummer 18 oder 22) – auf die damals rege Weinanbautätigkeit der Eggenberger.

Die Verbindungsstraße zwischen dem Schloss und der Stadt ist hier klar erkennbar. Durch diese mittlerweile stark verbaute Verbindung zwischen der Grazer Altstadt und dem Schloss Eggenberg sah die UNESCO ein Verbindungsglied zwischen dem historischen Stadtkern und dem ehemaligen Herrschaftssitz. Dementsprechend wurde dies auch im Jahre 2010 formuliert:

„Das historische Zentrum der Stadt Graz und Schloss Eggenberg spiegeln verschiedene künstlerische und architektonische Strömungen wider. [...] Das städtebauliche Gefüge der Stätte „Stadt Graz – Historisches Zentrum und Schloss Eggenberg“ ist ein herausragendes Beispiel für eine harmonische Verflechtung von Architekturstilen aufeinanderfolgender Epochen. Jede Epoche wird durch typische Bauten repräsentiert, die oftmals Meisterwerke darstellen. Die äußere Erscheinung der Stadt und des Schlosses erzählen getreu die Geschichte ihrer gemeinsamen historischen und kulturellen Entwicklung.“¹⁵

Das Adelsgeschlecht der Eggenberger war unter Wolfgang von Eggenberg im Jahre 1527 nicht so vermögend, wie es heute oftmals den Anschein erwecken könnte.

Ein Schriftstück aus diesem Jahr belegt – in Ausführungen zur Leibsteuer – nur ein einziges Ehepaar, welches den Eggenbergern untertan war. 1651 erwarb Hans Ulrich von Eggenberg Grund in Algersdorf, um sein bestehendes Anwesen zu vergrößern.¹⁶

Die Postkarte „Alt-Eggenberg bei Graz“ bildet die Orangerie um 1915 ab, wobei der Schwerpunkt der Anlage auf botanischen Besonderheiten lag – ein Gartenkunstwerk, das nicht nur Zitrusfrüchte mit duftenden Blüten und glänzenden Blättern beherbergte. Die Zitronen werden heute noch als Kaiserfrucht bezeichnet, da sie das ganze Jahr über blühen können.

15 <<https://www.unesco.at/kultur/welterbe/unesco-welterbe-in-oesterreich/stadt-graz-historisches-zentrum-und-schloss-eggenberg>> (abgerufen am 2. März 2021).

16 Thommesen 2002, S. 33.



Abb. 3: Postkarte Alt-Eggenberg bei Graz, 139 mm x 89 mm, 1915 (Privatbesitz Eberhardt)

Diese Orangerie wurde vom Erben der Schlossanlage, Jerome Herberstein, in Auftrag gegeben und im Jahre 1841 von Georg Hauberisser erbaut.¹⁷ Als besondere Attraktion der Orangerie galten die australischen und neuseeländischen Pflanzen.¹⁸ Der Garten dürfte bereits nach dem Ersten Weltkrieg stark vernachlässigt worden sein, besonderer Schaden aber entstand mit dem Zweiten Weltkrieg und den Nachkriegsjahren, sodass auch die Orangerie endgültig abgerissen werden musste.

Laut Babara Kaiser geschah dies in den 1950er-Jahren.¹⁹ Herberstein, der mit seinem Handelsgarten und dessen Orangerie ungewöhnliche, exotische Gewächse hatte, konnte jedoch laut schriftlichen Quellen nicht nachvollziehen, warum die Grazer Bevölkerung keine Zitrusfrüchte und andere Exoten „kaufen mag“. Seine vorerst euphorische Stimmung schlug schnell um, er sprach kurz nach der Fertigstellung des Glashauses 1841 bereits von einer „*miserablen Orangerie*“, deren Platz man doch für niederländische Pflanzen besser verwenden hätte können.²⁰

17 Kaiser 2016, S. 91.

18 Barbara Kaiser, *Ein wunderseltzamer Lust- und Zirrgarten. Zur Geschichte des Eggenberger Schloßsparks*, in: *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz* 23/24, 1993, S. 116.

19 Kaiser 2016, S. 91.

20 Kaiser 2016, S. 32.

Um einen kurzen botanischen Überblick zu schaffen, kann man aus den Rechnungsbüchern der Herbersteins folgende Pflanzen ausmachen. Bereits 1633, unter den Eggenbergern, entstand ein Feigenhaus im Schlosspark.²¹ Weiters wurden 1700 Kübelpflanzen, italienische Gewächse, Lorbeer, Bitterorangen, Hainbuchen, Kräuter, Karfiol, Kohl, Spargel sowie Artischocken genannt. Nachdem die Anlage von Jerome Herberstein übernommen wurde, gab es noch einen Blumengarten der „tausend Tulpen“. Daneben gediehen spanische Weichseln, Feigen, Weinstöcke und andere Obstsorten auf dem Areal. Herberstein ging mit der Zeit und schuf auch einen damals sehr mondänen englischen Landschaftsgarten. Ein Plan aus dem Jahr 1849 zeigt den Wandel vom barocken zum englischen Landschaftsgarten. Auch Herberstein ließ seine Gärtner einen Rosenhügel, der in moderner Technik vor ca. 20 Jahren rekonstruiert wurde, und ein Rosenhaus anlegen. Weitere Neupflanzungen erfolgten, darunter 1.600 Fichten und 8.000 Laubhölzer. Am Rande des Parks wurde ein Baumgürtel gepflanzt. Der Garten wurde für die GrazerInnen unter Jerome Herberstein geöffnet.²² Die botanische Liste wurde nach Rechercharbeiten von Barbara Kaiser mit weiteren Pflanzen ergänzt: Eugenia, Eukalyptus, Leptospermum, Melaleuca und Metrosideros.²³

Der Schlosspark war laut Abbildungen bereits 1918 stark bewaldet. Es ließen sich ebenso diverse Nadelhölzer ausmachen, darunter auch mehrere Weymouthskiefern, die heute als steirisches Naturdenkmal eingetragen sind. Einige Platanen werden ebenso als steirisches Naturdenkmal geführt, da sie aufgrund ihrer Seltenheit, Schönheit und kulturellen Bedeutung den Park seit mehreren Jahrhunderten prägen.²⁴ Parallel zum Schloss haben sich im Jahre 1843 die Schulschwestern vom dritten Orden des Heiligen Franziskus zu Graz angesiedelt.²⁵

Ein wesentlich älterer Orden spielte bereits im 13. Jahrhundert in Eggenberg eine essenzielle Rolle. Das Zisterzienserstift Rein wurde schon im Jahre 1228 urkundlich als Weingartenbesitzer in Eggenberg angeführt. Die Mitarbeit während der Weinlese konnte bis ins 14. Jahrhundert zurück dokumentiert werden. Die Einnahmen des Klosters vergrößerten sich zunehmend durch den Weinhandel, welchen die Mönche – von Algersdorf aus bis zum Reinerkogel – betrieben. Die Zisterzienser tauschten unter Abt Mathias mit Hans Ulrich von Eggenberg im Jahre 1618 Grund beziehungsweise Gartenäcker im Bereich des Schlosses Eggenberg. 1622 fand ein

21 Kaiser 1993, S. 104–105.

22 Kaiser 1993, S. 101–121.

23 Kaiser 1993, S. 116.

24 <https://gis.stmk.gv.at/wgportal/atlasmobile/map/Fachkarten/Flora%20und%20Fauna?presentation=nix,dvg_naturr%C3%A4umliche_schutzgebiete/ndm> (abgerufen am 3. März 2021).

25 Horst Schweigert, *Dehio, Die Kunstdenkmäler Österreichs: Graz*, Wien, 1979, S. 239–240.



Abb. 4 Postkarte Graz mit Schloss Eggenberg, Kunstverlag Albin Sussitz, Graz, 136 mm x 809 mm, 1918/19 (Privatbesitz Eberhardt)

weiterer Tausch zwischen Hans Ulrich von Eggenberg mit dem Abt des Stiftes statt.²⁶ Die Weinpresse des Stiftes befand sich direkt an der Rückseite des Schlosses.²⁷ Schwere Unwetter im Jahr 1545 ließen die Ernte für drei bis vier Jahre komplett ausfallen. Später, im Jahr 1564, mussten Teile des Weingartens gepfändet werden. 1834 wurde von den Zisterziensern ein Musterweingarten angelegt.²⁸ Die Straße führte, damals noch über freie Felder, von der Georgigasse in die Schlossstraße, die wiederum zur Hauptverbindungsachse, in die Eggenberger Allee, die Verbindungsstraße zur Inneren Stadt, führt.

1893 fand ein Großbrand im Bereich des alten Kurhauses Eggenberg (Bergstraße 1) statt. Aufgrund des Wassermangels und der Trockenheit breitete sich der Brand in kürzester Zeit aus und vernichtete mehrere Wiesen, Obstbaumpflanzungen und Bauernhäuser. Die regionale Zeitung berichtete, dass sich der Brand bis ins Schloss Eggenberg ausgebreitet hätte. Dies ist jedoch nicht belegt, da es sich hierbei um

²⁶ Thommesen 2002, S. 321–332.

²⁷ Thommesen 2002, S. 344.

²⁸ Thommesen 2002, S. 346–347.



Abb. 5: Postkarte Alt Eggenberg bei Graz, Stefan Lichtbild, Erika Verlag, 136mm x 807mm, 1931 (Privatbesitz Eberhardt)

Zaungastberichte handelte.²⁹ Nun stellt sich natürlich die Frage, inwieweit der Brand den vormaligen Schlosspark in Mitleidenschaft gezogen haben könnte. Laut Augenzeugen wäre es durchaus möglich, dass das Flammeninferno Teile des Parks zerstört hat.

Die Postkarte aus dem Jahre 1931 zeigt eine heute nicht mehr erhaltene Streuobstwiese. Durch den Rechtsanwalt Reinhard Hohenberg sollen zukünftig jedoch 4,3 Hektar Grund hinter dem Schloss, die lange Zeit verwildert und brach gelegenen waren, revitalisiert werden.³⁰ Seit einigen Jahren kann man auch den allgemeinen gesellschaftlichen Trend des urbanen Gartenbaus beobachten, hierbei handelt es sich um eine kleinräumige Nutzung eines städtischen Gartenbaus.³¹

²⁹ Thommesen 2002, S. 332–333.

³⁰ Michael Saria, *Ungewöhnliches Projekt, Schloss Eggenberg: Schafe und Obstbäume als neue Nachbarn*, in: *Kleine Zeitung, Graz*, 17. Februar 2021, 10:00h, <https://www.kleinezeitung.at/steiermark/graz/5938252/Ungewoehnliches-Projekt_Schloss-Eggenberg_Schafe-und-Obstbaeume> (abgerufen am 9. März 2021).

³¹ Brian Halweil/Thomas Prugh, *Home grown: the case for local food in a global market*, Washington 2002, S. 6–14.



Abb. 6: Postkarte Eggenberg bei Graz, Kunstverlag P. Steiner, Graz, 139 mm x 902 mm, 1944 (Privatbesitz Eberhardt)

Das Hanggrundstück, welches von der Schlossmauer nur durch die Baiernstraße getrennt ist, wird zukünftig eingezäunt, da auf der Wiese um die zehn Waldschafe angesiedelt werden. Ein Stall für die gefährdete Hausschafraße wurde miteingeplant, ebenso wie eine große Streuobstwiese, die einen wichtigen Lebensraum für die Fledermäuse, welche sich in den Dachstuhl des Schlosses zurückgezogen haben, darstellt. Die Streuobstwiese lockt Insekten an, die wiederum eine wichtige Nahrungsquelle für die geschützten Hufeisennasen (Fledermäuse) darstellen. Der Garten wird für Schulklassen geöffnet werden, um Kindern alte Obstsorten näher zu bringen. Insgesamt werden ca. 30 heimische Obstbäume gepflanzt, darunter auch Cox Orange, Boskoop, Zwetschken und Marillen. Die Bäume werden in Grüppchen angepflanzt und zur Baiernstraße hin wird die bereits bestehende Baumreihe durch weitere Pappeln ergänzt werden.³²

Die Postkarte lässt ebenso das dort ansässige Schloss Algersdorf (Baiernstraße Nr. 12) erahnen, welches fälschlicherweise oft als das Stammschloss der Eggenberger genannt wird. Dies dürfte an den Jahren im Zeitraum 1615–1755 liegen, als

³² Telefonat mit Mag. Anne Bauer-Ruiner, Graz, 11. März 2021.

das Schloss Algersdorf im Besitz der Adelsfamilie Eggenberg war und von ihr als „Alt Eggenberg“ bezeichnet wurde.³³

Im Jahre 1765 wurde dokumentiert, dass aufgrund *der großen Hitze* die Theaterbühne der adeligen Familie in den Schlossgarten verlegt wurde. Dies ist wiederum ein Indiz dafür, dass der Garten, ebenso wie das Schloss, als eine harmonische Einheit gesehen wurde, die nach Bedarf auch entsprechend genutzt wurde.³⁴

In der Zeit der Aufklärung wurden vormals barock angelegte Gärten von den englischen Landschaftsgärten abgelöst, dies geschah auch im Eggenberger Schlosspark. Die Grundelemente der Natur rückten in den Vordergrund: der Rasen, das Wasser, die verschiedenen Bäume und vor allem das Licht. Gerade das Spiel von Helligkeit und Schatten in den unterschiedlichen Jahreszeiten, welches durch die kunstvoll gruppierten Baumgruppen ermöglicht wird, ist typisch für englische Landschaftsgärten.³⁵ Die Theorie der „*line of beauty*“ wurde von dem Kunsttheoretiker William Hogarth ebenso an einem englischen Landschaftsgarten angewandt. „*The English garden with its curves and spirals lay under the spell of the sublime.*“ Folglich kommt, neben der Spirale und den Kurven, noch der Begriff des Erhabenen in Bezug auf den englischen Landschaftsgarten hinzu. Diese durchkonstruierte Linie sollte ihren Weg in den englischen Landschaftsgarten finden.³⁶

Eine weitere Besonderheit eines englischen Landschaftsgartens stellt der Schlosspark dar, den BesucherInnen täglich aufsuchen können – sei es an einem kühlen Novembertag, an dem sich der Nebel mystisch um den kleinen Schlossteich gelegt hat, oder im Frühjahr, wenn sich Dutzende violettgefärbte Krokusknospen ihren Weg durch die Schneedecke erkämpft haben. Das pittoreske Erscheinungsbild wird durch spezielle Aussichts- und Blickpunkte im Garten nochmals verstärkt. Heute würden wir es salopp mit dem eingedeutschten Begriff des „Photopoint“ bezeichnen, vielmehr handelt es sich hier aber bereits seit dem Klassizismus um bewusst gestaltete, angelegte Blickpunkte, die als besonders reizvoll, schön oder paradiesisch empfunden wurden und auch heute noch werden. Die Gartenarchitekten und Künstler luden durch besondere Aussichtsstellen den Besucher zum Verweilen ein. Da der Garten Ordnung, Maß und Schönheit widerspiegelt, kann hier von einem apollinischen Gesamtkunstwerk gesprochen werden. Diese philosophische Strömung fand ihren Höhepunkt im Klassizismus, daher

33 Schweigert 1979, S. 241.

34 Schuster 2020, S. 185.

35 VO: Elisabeth Brenner, *Die Suche nach dem verlorenen Paradies, Die Geschichte der Abendländischen Gartenkunst*, SS. 2020, Präsentation 6, Teil 1, KF-Universität Graz.

36 William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London 1753, hg. v. Charles Davis, London 2010, S. 14 <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1217/1/Davis_Fontes52.pdf> (abgerufen am 9. März 2021).

könnte man dieses Konstrukt des Apollinischen ebenso auf den englischen Landschaftsgarten in der Zeit der Aufklärung anwenden.

Ausblick

Mit dem österreichischen Bundesdenkmalamt versucht man seit 1993, den Schlospark weitestgehend zu erforschen und, wenn möglich, eine Balance zwischen den barocken Elementen und dem englischen Landschaftsgarten zu finden. Die Rekonstruktion des Teiches sowie die Freistellung der Sichtachsen stehen hierbei im Vordergrund. Die Rekonstruktion des Rosenhügels wurde bereits abgeschlossen.³⁷ Im Weltkulturerbe-Management geht es ebenso um die „*Maßnahmen zur Erhaltung des Kulturgutes, wobei diese den Ansprüchen der Echtheit (Authentizität und Integrität) nach Gestaltung, Material, handwerklicher Ausführung und harmonischer Einfügung entsprechen sollten.*“³⁸ Gleichwohl sollte die „*qualitätsvolle, identitätsstiftende, historische Bausubstanz*“ der Anlage bestehen bleiben.³⁹

37 Kaiser 2016, S. 10–11.

38 Weltkulturerbe Management, hg. v. Stadt Graz Stadtbaudirektion/Weltkulturerbe Koordination, Graz, 2013, S. 9. <https://www.graz.at/cms/dokumente/10135889_8033447/0de1e53e/WKE_mp_pro_ansicht.pdf> (abgerufen am 22. Juni 2021).

39 Weltkulturerbe Management, hg. v. Stadt Graz Stadtbaudirektion/Weltkulturerbe Koordination, Graz, 2013, S. 11. <https://www.graz.at/cms/dokumente/10135889_8033447/0de1e53e/WKE_mp_pro_ansicht.pdf> (abgerufen am 22. Juni 2021).

Ulrich Becker

Zivilisation versus Natur? Blick nach Ostasien

Asien fasziniert. Dies trifft auf die Vergangenheit zu, die Epoche der Aufklärung, als Europa nach einem positiven Gegenmodell für sein in die Kritik geratenes Zivilisationskonstrukt suchte. Aber auch die Gegenwart steht im Zeichen einer epochalen Herausforderung, wie sie in Leistung und Anspruch der asiatischen Länder besteht. Die Hauptrolle kommt dabei naturgemäß China zu, allein dank seines gewaltigen demografischen wie territorialen Gewichts.

Dies hat zur Konsequenz, dass die Bewertung Asiens nie für sich vorgenommen wird, sondern regelmäßig im Verhältnis zum „Westen“ erfolgt. Bereits die aktuellen Diskussionen um ökologische, vor allem in China verortete Notstände und daraus erwachsene Klimafolgen, wie sie zwangsläufig auf Asien ausgeweitet werden, sind ohne die zahlreichen westlichen Debatten, wie sie seinerzeit im Vorfeld – noch ohne Blick Richtung Osten – geführt wurden, nicht denkbar.

Nun gemahnt die aktuelle Situation an eine über zwei Jahrhunderte zurückliegende Vergangenheit, wenn auch unter geänderten Vorzeichen: Ein auf Wachstum und Fortschritt auf Kosten intakter Naturräume aufgebautes Zivilisationsmodell und seine Adaption in Asien geraten zunehmend in eine oft recht zelotisch gefärbte Kritik. Indessen ist nicht zu leugnen, dass die ablesbaren Entwicklungen auf ökologischem Gebiet nicht nur auf regionaler, sondern auch auf globaler Ebene überaus alarmierend sind und ernste Zweifel an der Überlebensfähigkeit des Planeten geweckt haben. Mit anderen Worten: Zivilisation versus Natur.

Jenes Negativpotenzial, das die sich zunächst langsam vorschiebende Zivilisation in der zunächst als weit überlegen eingeschätzten Wildnis, dem „dunklen Wald“, erblickt hat, wird nun der Zivilisation selbst bescheinigt – von ihren eigenen Trägern: Greifbar ist sie für alle Welt im unaufhaltsamen Wuchern der Megalopolis oder *megacity* geworden. Mit ihren ungeheuren, bislang ungekannten Dimensionen lässt diese außereuropäische Verstädterungswelle der Natur – zumindest aus westlicher Sicht – nur wenig mehr als die Rolle des Verlierers. Nicht mehr der Wald rückt gegen Dunsinane Hill, sondern umgekehrt: Die aus *Macbeth* (IV. Akt, 1. Szene) bekannte Konstellation hat sich in ihr Gegenteil verkehrt.

Dieser Eindruck der Bedrohung steigert sich noch, wenn mit der Megalopolis noch ein anderes Potenzial gesteigert wird: das der wirtschaftlichen, politischen und nicht zuletzt militärischen Macht. Wie kaum eine andere Region in der Welt ist Ostasien, d. h. China, zum Inbegriff solch ungebremsen Wachstums geworden. Dabei gilt freilich, dass die enorme Geschwindigkeit, in der sich diese Entwicklung vollzieht und immer noch anhält, erst durch westliche Mithilfe ermöglicht wurde.

Der Naturzustand und seine Überwinder: Schnell droht in Vergessenheit zu geraten, dass die uns so verblüffende Bewältigung enormer Infrastrukturprojekte, wie sie im China des 21. Jahrhunderts in erstaunlich kurzer Zeit realisiert werden, auf eine lange Tradition zurückblicken kann – wie so vieles in der Kultur Ostasiens. Großunternehmen wie der Kaiserkanal und die zum nationalen Symbol schlechthin erhobene *Große Mauer* dokumentieren nicht nur logistische wie bautechnische Leistungen jenseits aller bekannten Maßstäbe. Sie belegen zudem die seit Jahrtausenden entwickelte Fähigkeit, den Naturzustand zugunsten staatlicher Machtentfaltung zu relativieren oder gar aufzuheben: Im Fall des Mauerbaus kann ohne Bedenken von der triumphalen Manifestation eines regelrechten Unterwerfungsaktes gesprochen werden, dem selbst widrigste Geländebeziehungen nicht zu trotzen vermochten. Hier spiegelte sich kaiserliches Regierungsverständnis ebenso wider wie das Bewusstsein eines Staates, dessen führende Schicht, die sich als „systemisch“ begreifende Beamtenelite, den Sonderstatus singulären Auserwähltseins bis zum 1911 erfolgten Sturz der Qing-Dynastie pflegen sollte.

Freilich sollte man nicht außer Acht lassen, dass solch ungeheuren Investitionen nur dann fruchteten, wenn die in ein Monument gegossene Sicherheit des Reiches auch durch faktische militärische Präsenz garantiert werden konnte, also ein ausreichend dichtes Netz von Grenzgarnisonen existierte, um einen feindlichen Vorstoß aufzufangen und abzuwehren. Auch die – damals wie heute – wahrlich nicht von Bescheidenheit zeugende Selbstvergewisserung Chinas ist nicht frei von Mythen. Die derzeitige Substanz jener legendären Mauer stammt größtenteils aus der Ming-Dynastie, fällt also in die Epoche nach dem Ende der mongolischen Fremdherrschaft, der wieder nach Zentralasien ausweichenden Yüan-Dynastie. Hinzu kam, dass die Gefahr militärischer Invasionen aus dem Inneren Asiens fortbestand, wie sie im 13. Jahrhundert mit der Vernichtung der Song-Dynastie die bis 1368 währende Unterwerfung Chinas unter die *Pax mongolica* besiegelt hatten.¹

Auf einen solchen abermaligen Einbruch geht die letzte, in vielem prägende Epoche des chinesischen Kaiserreiches zurück, als 1644 die aus dem Nordosten vorstoßenden Mandschu mit der Eroberung Pekings die bis 1911 bestehende Qing-Dynastie begründeten. Damit wurde eine Epoche eingeläutet, deren wichtigste

1 Herbert Franke/Rolf Trauzettel, *Das Chinesische Kaiserreich*, Fischer Weltgeschichte, Band 19, Frankfurt 1968, S. 223 ff.

Kennzeichen zumindest streckenweise sowohl kulturelles Aufblühen als auch territoriale Expansion darstellten. Zu dem tief verwurzelten imperialen Selbstverständnis Chinas gesellte sich noch einmal die scheinbare, sich letztlich fatal auswirkende Gewissheit, in der Welt eine unvergleichliche, so gut wie unverwundbare Stellung einzunehmen, die mit dem Glauben einherging, autark zu sein. Dieses Gefühl scheinbarer Überlegenheit, genährt durch eine Reihe militärischer Erfolge, mag das Stadium äußerster Verfeinerung verstärkt haben, das für die chinesische Luxusindustrie jener Zeit charakteristisch ist. Berühmt geworden ist jene Episode, in der Kaiser Qianlong die „Macartney-Mission“ Georgs III. mit den brüskten Worten abfertigte, China produziere als faktischer Exportweltmeister alles selbst und sei daher an britischem Warenimport nicht interessiert.²



Abb. 1: Kumme, Porzellan, sog. Famille rose, China, Qing-Dynastie, gefertigt für Kaiserin Cixi (reg. 1861–1908), Bodeninschrift: „Ewiger Fruchtbarkeit und dauernder Frühling“, Graz, Joanneum, Kulturhistorische Sammlung, Inv.-Nr., 02251

Hochmut kommt vor dem Fall: Denn spätestens hier wurde der Weg in eine geistig-kulturelle und vor allem technisch-militärische Stagnation beschritten, über den alle Raffinesse nicht hinwegtäuschen konnte. Dem Reich der Mandschu stand eine ganze Kette von Desastern bevor, die zu seinem Niedergang führen sollte.

2 Ebenso berühmt wurde die Karikatur von James Gillray: „The Reception of the Diplomatie and his Suite at the Court of Peking“, 14. September 1792, allgemein Alain Peyrefitte, *The Immobile Empire*, New York 2015.

Europas China-Bild trübt sich sichtlich ein: Aus dem Inbegriff der Weisheit wird Barbarei, der sich vor allem in der Rechtspflege äußerte. Doch hat nur ein Klischee das andere ersetzt.³

Neue Dynamik: Ostasiatische Stadtanlagen sind zwar nicht erst seit heute expansiver Natur, doch prägt den Verstärkerprozess ein Tempo, das die westliche Furcht vor dem nunmehr erwachten Giganten entschieden befeuert hat. Dies steht in denkbar schärfstem Gegensatz zu jener von Stillstand und Rückschritt geprägten Vergangenheit, wie sie das westliche Auge in der späten Qing-Dynastie, also im späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert mit zunehmend kritischer, ja in Ablehnung und Abscheu umschlagender Distanz wahrnahm.

Aktuelles Hauptkennzeichen asiatischer Metropolen ist sowohl das Ausgreifen in die Ebene als auch in die Höhe: Es ist eine seit dem späten 20. Jahrhundert ins Surreale hinein dynamisierte, multidimensionale Eroberung. Für die äußere Erscheinung gilt, dass nicht mehr nur jene komplexe, dank einer raffinierten Geometrie erstellte Grundrissfigur die Stadt bestimmt, wie sie die Verbotene Stadt beispielhaft vertritt. An ihrer Stelle ist nun die Skyline zum Erscheinungsfaktor par excellence geworden.

Am Anfang steht freilich die grundsätzliche Tendenz, die ostasiatische Metropolen schon früh in die Breite wachsen lassen⁴ – wenn auch die Monumentalbauten des chinesischen Staates mit ihrem gewaltigen Holzanteil über massigen, in Stein ausgeführten Substruktionen unübersehbare Höhenakzente setzen. Dies gilt sowohl für das chinesische Peking als auch für das japanische Edo der Tokugawa-Ära, dessen horizontale Ausrichtung die berühmten Farbholzschnitt-Serien nicht verleugnen. Bezeichnenderweise gilt in der japanischen Malerei die Draufsicht als ideale Perspektive zur Erschließung einer Stadt als Ganzes, Breiten- wie Höhendimension eingeschlossen. Die Inanspruchnahme sowohl von Fläche als auch von Höhe prägen nicht nur Stadt-, sondern auch jene ausgedehnten Kultanlagen, wie sie z. B. im mandschurischen Jehol, in der Herkunftsregion der Qing-Dynastie, entstehen und die auch hier den Naturzustand relativieren bzw. aufheben.⁵

Kultur versus Natur? Die chinesischen Verhältnisse, wie sie die Architektur, bildende Kunst und Kunsthandwerk widerspiegeln, legen ein wesentlich differenzierteres Bild nahe. Die Anlage eines zu Kultzwecken geplanten Tempelkomplexes wie in Jehol bedeutet, dass sich realiter eine eigene zivilisatorische Setzung in den Landschaftskontext fügt, die dem Kult einen angemessenen Ort sichern und nicht

3 Vgl. George Henry Mason, *The Punishment of China*, illustrated by 22 Engravings (J. Dudley), London 1801.

4 Eleanor v. Erdberg-Consten, *Chinesische Architektur*, in: Jan Fontein, Rose Hempel (Hg.), *China, Korea, Japan, Propyläen Kunstgeschichte*, Band 17 (= PKG 17), Berlin 1968, S. 213 ff.

5 PKG 17, S. 213, Nr. 198: Die Anlage wurde 1751–1764 unter Kaiser Qianlong errichtet.

zuletzt die Präsenz kaiserlicher Macht fern der Metropole ausdrücken soll. Die Architektur „macht“ den Ort, indem sie ein Areal großflächig erschließt und besetzt. Hinzu treten sichtbare vertikale Akzente in Form der zum Klischee ostasiatischer Baukunst schlechthin gewordenen „Pagoden“. Das expansive Ausmessen von Breiten- und Höhendimension, wie sie beim Anblick zeitgenössischer asiatischer, insbesondere chinesischer *megacities* so frappieren, stellt keinen ausschließlich westlichen Import dar, sondern ist in der eigenen baugeschichtlichen Überlieferung grundgelegt.

Die Stadt nähert sich dem Naturzustand: Die Wahrnehmung der Bevölkerung chinesischer Städte als unübersehbare, latent bedrohliche Masse, die europäische Reisende mit einheimischen, in besonderem Maße auf Distanz bedachten Würdenträgern geteilt haben dürften, ließ um 1900 eine preiswerte Massenkunst entstehen: *China trade art*. Mit rudimentären, aber anschaulichen bildnerischen Mitteln sollte das Leben der breiten Bevölkerung westlichen Besuchern nahegebracht werden. Dies geschah zumeist in genrehaft-harmloser Manier, spart jedoch die überaus grausame chinesische Strafjustiz keineswegs aus, die immerhin Teil des städtischen Tuns und Treibens und damit für alle Welt sichtbar war.⁶

So produzieren Japan wie China mit Blick auf den Westen ihre eigenen Klischees. Während im Japan der Meiji-Ära eine rein dekorative, überaus erzählfreudige Kleinskulptur die bekannten Rollenbilder der altjapanischen Gesellschaft in höchster Perfektion reproduzierte,⁷ lebte in der ungleich anspruchsloseren *China trade art* die Vorstellung einer sich in Schlichtheit und Selbstbeschränkung ergehenden Alltagswelt weiter.

Dabei rückte neben der urbanen Welt mit ihren zahlreichen sozialen Typen auch die unverbildete, ebenso luxusferne wie bedürfnislose Existenz auf dem Lande in den Fokus. Eine Nahaufnahme der realen Natur: Ein in der heimischen, vom Reis-anbau dominierten Landwirtschaft allgegenwärtiges Nutztier, der Wasserbüffel, wurde so zum Symbol Asiens, entschieden befördert durch das Romanwerk von Pearl S. Buck⁸. Naturzustand heißt hier Authentizität, auf eine einfache bildnerische Formel gebracht. Dahinter verbarg sich freilich eine fatale Realität: die drückende Armut weiter Teile der chinesischen Landbevölkerung.

6 Vgl. Originalfotografie mit zur Schau gestellten Verbrechern in Hängekäfigen (1903) in: Sigrid Sangl, Die Reise Prinz Rupprechts von Bayern nach China, in: Renate Eikermann (Hg.), Die Wittelsbacher und das Reich der Mitte, Ausst.-Kat. Bayerisches Nationalmuseum München, 26.03.–26.07.2009, S. 455–461, Abb. S. 459, Nr. 9.

7 Kurt Binder (bearb.), Kunst und Kunsthandwerk aus Ostasien, aus den Beständen der Abteilung für Kunstgewerbe am Landesmuseum Joanneum Graz, Heft 1, Ausst.-Kat. 26.06.–26.10.1982, S. 18–20, Nrn. 53–62; umfassend: Laura Bordinon, The Golden Age of Japanese Okimono, Dr. A.M. Kanter's Collection, Antique Collector's Club, Woodbridge, Suffolk, 1988.

8 1932 erhielt die Autorin den Pulitzer-Preis für „Die gute Erde“ und 1938 den Nobelpreis für Literatur.



Abb. 2: Bauer beim Pflügen, Holz, China, um 1900, anonym, sog. China trade art, Graz, Joanneum, Kulturhistorische Sammlung, Inv.-Nr. 02590



Abb. 3: Gaukler mit Affen („sarumawashi“), Elfenbein, sog. okimono, sign., „Toshisada“, Japan, Ende 19. Jh., Graz, Joanneum, Kulturhistorische Sammlung, Inv.-Nr. 19480

Naturzustand als Hauptanliegen chinesischer Malerei: Die allgemeine Vorstellung chinesischer Malerei wird nicht nur von der Landschaftsmalerei bestimmt; diese deckt sich auch mit dem allergrößten wie kunsthistorisch relevanten Teil der überlieferten Werke. Daran ändert auch der Umstand nichts, dass in jüngster Zeit mit der Berliner Ausstellung „Gesichter Chinas. Porträtmalerei der Ming- und Qing-Dynastie, 1368–1912“ (Staatliche Museen zu Berlin, Kulturforum, 12.10.2017–07.01.2018) die Erfassung des Individuums innerhalb der Grenzen höfischer Bildniskonventionen in den Fokus westlicher Aufmerksamkeit gerückt ist.

Naturzustand als Thema der Eliten: Landschaftsmalerei ist in China vor allem Literatenangelegenheit⁹; ihr Ausführungsinstrument, der Tuschpinsel, entsprach exakt der schriftstellerischen Tätigkeit. Chinesische Landschaftskunst bedeutet nicht idealisierende Überhöhung der Natur, sondern den angemessenen Ausdruck einer moralisch gereiften, distanzsuchenden Persönlichkeit. Freilich wird damit der Elitestatus nicht aufgegeben, sondern eher noch bekräftigt. Doch äußert sich die Zugehörigkeit zu einer gesonderten, dank ihres intellektuellen Gewichts herausgehobenen Gruppe, die freilich vielfache Berührungen zur Beamtenhierarchie, ja zur Staatsspitze kannte wie im Fall des Malers Wang Meng, dessen Werk in die Yüan-Ära fiel.¹⁰ Kennzeichnend ist ein eigens gepflegter, quasi-mönchischer Solipsismus, wie er nicht zuletzt das intellektuelle Europa der Aufklärung mit seiner zunehmend zivilisationskritischen Attitüde im Geiste Rousseau'scher Rückzugsbewegungen fasziniert haben musste.¹¹

Naturzustand als Totalität: Die Landschaftskunst Chinas hat weniger dem Detail gehuldigt, wiewohl singuläre, artgemäße Einzelheiten präzise erfassende Studien von Tieren in ihrer natürlichen Umgebung das essenzielle Interesse daran dokumentieren und einen Höhepunkt in der Geschichte der ostasiatischen Kunst markieren.¹² Die mediale Eigenart chinesischer wie japanischer Landschaftsbilder, als mobiles Sammelgut in Form meterlanger Rollbilder angelegt zu sein, gibt ihnen einen Anflug von Totalität und Autonomie; eine stark persönlich eingefärbte, einem universellen Harmonieideal huldigende Naturschau erhält so eine Tendenz zur

9 Roger Goepper, *Chinesische Malerei und Schriftkunst*, in: PKG 17, S. 178–181. Zu nennen ist hier auch der Typus des Literatenporträts: Anonymus, „Literat mit seinem Porträt“, Tusche und Farben auf Seide, Taipeh, National Palace Museum, in: PKG 17, S. 192, Nr. 156.

10 Zur Vita Wang Mengs siehe PKG 17, S. 197.

11 Z. B. Ma Yüan zugeschrieben, „Gelehrter in Betrachtung des Mondes“, Tusche und Farben auf Seide, 1. Hälfte 13. Jahrhundert, Atami, Bijutsukan, in: PKG 17, S. 192, Nr. 154; T'ang Yin, „Gelehrter in einer Sommerlandschaft“, Tusche und Farben auf Satin, 1. Viertel 16. Jahrhundert, Toronto, Royal Ontario Museum, in: PKG 17, S. 200, Nr. 176.

12 So z. B. Kaiser Hui-tsung, „Der fünffarbige Papagei“, Tusche und Farbe auf Seide, zwischen 1107 und 1126, Boston Museum of Fine Arts, in: PKG 17, S. 189, Nr. XXIII; Han-Jo-cho, „Sperlinge im reifen Reis“, Tusche auf Papier, 1. Viertel 12. Jahrhundert, Berlin, Staatliche Museen, Museum für Ostasiatische Kunst in: PKG 17, S. 190–191, Nr. 151.

Unendlichkeit; menschlichen Figuren und ihren Behausungen, seien es Ensembles oder Solitäre, wird zwar ein integrierender Platz zugewiesen, eine Beherrschung der Szenerie durch markante Gebäude wird jedoch nicht zugelassen.¹³

Dabei tauchen topografische Anspielungen zwar immer wieder auf, sind aber für die Gesamterscheinung weniger bestimmend als etwa die Widerspiegelung des naturgegebenen Wandels im Lauf der Jahreszeiten, wie er sich auch in der japanischen Landschaftskunst findet: Dauer im Wechsel. Dies gibt der ostasiatischen Kunst über weite Strecken ein scheinbar zeitloses Gesicht und erhöht ihre Attraktivität für das westliche Auge, das die rasche Folge disparater Ismen in der eigenen Seh- und Dingkultur nicht selten irritiert.

Klar ist davon jene, in China wie Japan vertretene Gruppe offizieller Produkte zu scheiden, wo die Landschaft wie auch die Stadt, aus der Draufsicht erfasst, zum Schauplatz genrehaft erfasster Milieus wie auch dramatisch geschilderter historischer Ereignisse wird. Hier wiederum ist die motivische wie intentionale Nähe zur westlichen frühneuzeitlichen Historienmalerei und ihrer Tendenz zur militär-geschichtlichen Dokumentation ersichtlich: offizielle Auftragsmalerei statt individueller Gelehrtenkunst.

Mit dem klassischen westlichen Modell des Wirklichkeitsausschnitts haben solche Konzepte nicht viel gemein. Von ferne mögen sie fallweise an die frühneuzeitliche, in den südlichen Niederlanden (Antwerpen) entwickelte Vorstufe der Panorama- oder Überblickslandschaft erinnern. Was sie freilich davon um Welten trennt, sind die Dimensionen sowohl der Bildidee als auch des Bildträgers. Eine intellektuelle Elite schafft sich ihre eigenen imaginierten Naturzustände, sei es als Bestätigung des eigenen hegemonialen, mit militärischer Härte durchgesetzten Herrschaftsanspruches – wie im Falle Kaiser Qianlongs mit Sicherheit anzunehmen¹⁴ – oder als Ausdruck der Entfaltung der individuellen, allen Zwängen scheinbar enthobenen Persönlichkeit, was wiederum der westlichen Vorliebe für die Überhöhung alles Individuellen nahekommt.

Naturzustand als exklusive Mikrowelt: Solche imaginierten Welten bestimmen die chinesische Gelehrten- bzw. Elitekultur auch in der Gestaltung des persönlichen Umfelds, wie der im Süden Chinas beheimatete Gelehrtengarten oder die Gelehrtensteine, jene Miniaturform elitärer Landschaftskunst im dreidimensionalen

13 Wang Meng, „Verborgene Wohnstatt im Wald zu Berge“, Tusche und Farben auf Papier, 1361, Chicago, Art Institute, in: PKG 17, S. 198, Nr. XXVII.

14 Franke/Trauzettel 1968, S. 293. Zum eigenen Ruhm ließ Qianlong auch seine siegreichen Heerführer wie General Mingliang porträtieren, in: Adele Schlombs (Hg.), Museum für ostasiatische Kunst Köln, Prestel Museumsführer München New York 1995, S. 36.

Format. In der Porzellankunst nimmt er einen festen Platz ein und hat auch eine europäische Nachfolge hervorgebracht.¹⁵

Naturzustand als regierungsamtliche Devise: Der Umstand, dass sich ein Naturbegriff, der von bewusst vager, durchgängig beschworener Harmonie geprägt war, geradezu anbot, für politische Zwecke eingesetzt zu werden, wundert nicht. So drückt die Kartusche am Boden einer der sog. *Famille rose* zugehörigen Kümme¹⁶ sinnfällig aus, wie die Adressatin, keine Geringere als die legendäre Kaiserin Cixi, ihre Regentschaft gedeutet wissen wollte: „Ewige Fruchtbarkeit und dauernder Frühling“, ein Euphemismus, der die lange Tradition wohlklingender Regierungsdevisen in der chinesischen Geschichte fortschreibt.



Abb. 4: Räuchergefäß, China, Qing-Dynastie, Ära Qianlong (1735–1796), Cloisonné, Bronze, Plaketten mit arabischen Schriftzeichen, Graz, Joanneum, Kulturhistorische Sammlung, Inv.-Nr. 19535

15 Vgl. südchinesischen Gelehrtenarten auf Schalen der frühen Qing-Dynastie mit porösen „Taihu“-Zierfelsen. Vgl. sehr ähnliche Schale, 1700–1720, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung, Inv.-Nr. P.O.3062, in: Ulrich Pietsch, Anette Loesch, Eva Ströber, Die Porzellansammlung zu Dresden, China-Japan-Meißen, Staatl. Kunstsammlungen Dresden, München-Berlin 2006, S. 31. Vgl. Gitterschale, Herend-Porzellan, Graz, Joanneum, Kulturhistorische Sammlung, Inv.-Nr. 4908.

16 Binder 1982, S. 39, Nr. 94; zur „Famille rose“: Friedrich Reichel, Die Porzellansammlung Augusts des Starken. Porzellankunst aus China – die Rosa-Familie, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung, 07.05.–22.09.1993.

Angesichts der schweren Verwerfungen, wie sie die lange Regierung dieser problematischen, wiewohl zu Unrecht dämonisierten Herrscherpersönlichkeit bestimmt haben, mutet diese Beschwörung wie Hohn an, steht doch gerade Cixi wie kaum jemand sonst für jene verhängnisvolle Erstarrung, die nicht nur den Zusammenbruch der Qing-Dynastie, sondern auch des chinesischen Kaiserstaates heraufbeschworen hat.¹⁷

17 Zum Zusammenbruch der Qing-Dynastie siehe Franke/Trauzettel 1968, S. 330–338.

Paul-Bernhard Eipper

Verstecktes Holz – vom Tarnen und Täuschen

Holz ist ein durchaus üblicher Bau- und Werkstoff in der Bildenden Kunst. In unseren Breiten ist Holz leicht verfügbar, wodurch sich auch eine gewisse Wertigkeit einstellt: Brenn-, Bau-, Möbel-, Schnitz- und Furnierholz lassen Rückschlüsse zu. Spezifische Eigenschaften wurden geschätzt, wie auch Moden (für bestimmte Hölzer) ihren Niederschlag in der Verwendung fanden. Oft bestimmte der Zweck die Ver- bzw. Bearbeitung.

Holz unter Skulpturenfassungen

War gegossenes, massives Gold nicht verfügbar oder erschwinglich und stellte auch feuervergoldetes Metall keine Option dar, diente ein aus Holz geschnitzter Kern für Goldblechauflagen als Träger. Bei der Essener Goldmadonna (Pappelholz, Goldblech, 74 cm, um 980), der ältesten erhaltenen vollplastischen Marienfigur der abendländischen Kunst, ist beides noch erhalten. In Paderborn ist von der Imad-Madonna (um 1050) nur noch der Holzkern vorhanden, freilich mit den Nagellöchern von der Aufnagelung des Goldblechs, welches später anders und vor allem höher bewertet wurde. Dem gegossenen Gold kam die Polimentvergoldung recht nahe. In der Regel war sie seit der Antike meist gleich aufgebaut. Der Fassungsaufbau war üblicherweise mehrschichtig: Nachdem das geschnitzte Holz (mehrere Teile konnten dabei z. B. mit Hilfe von Dübeln zusammengeleimt werden) geglättet war, erfolgte der Auftrag einer Leimlöse, dann die Grundierungsschichten, auf die ein gelber und ein roter Bolus aufgetragen wurden. Blattgold wurde mit einer Netze aufgelegt und konnte abschließend mit einem Achat oder Tierzahn hochglänzend aufpoliert werden.

Holz hat seine Grenzen, vor allem die des Gewichtes: Während die weiten, hohen gotischen Kathedralen die kleineren, eher lichtarmen, gedrungen wirkenden Bauten der Romanik ersetzten, war es auch mit kleinen Altären nicht mehr getan. Größer war besser. Dem Flügelaltar mit seinen weit ausladenden Seitenteilen wurden jedoch statische Grenzen gesetzt, welche sich nicht immer durch Armierungen in Eisen überwinden ließen. Bald ersann man leichtere, lediglich mit Leinen bespannte Rahmenteile wie z. B. beim Kölner Klarenaltar (heute im Dom), ent-

standen um 1350/60, wo die rahmende Architektur auf den inneren Seiten der äußeren Leinwandflügel aufgemalt ist.

Nun wurde Holz nicht immer als Werkstoff wertgeschätzt. Mit „holzgeschnitzt“ bezeichnet man auch heute noch etwas Ungekonntes, etwas roh und ungeschlachtet Daherkommendes. Schon in der Antike verhüllte man den Werkstoff durch bunte Fassungen. Bunt war zumeist teurer und wurde nicht nur deshalb als höherwertiger angesehen. Erst bemalt bzw. (teil-)gefasst galt eine Skulptur in der Regel als fertig. Die leichte und virtuose Bearbeitbarkeit des Werkstoffs Holz ermöglichte Leistungen, die uns heute immer noch in Staunen versetzen. Die Fassmaler setzten sich als höher im Ansehen stehende Handwerker und bald als „Künstler“ gegenüber den Holzschnitzern durch. Ihnen oblag es, leicht verunglückte Schnitzereien zu korrigieren, durch starken Grundierungsaufbau Gewandfalten plastischer zu gestalten. Sie überdeckten Unebenheiten im Material wie Astlöcher und Sprünge und überkitteten Schnitzfehler. Vor allem glätteten sie mit Grundierungsschichten die raue Oberfläche des zu versteckenden Holzes. Bei grundiertem Holz hatte die Grundierung also nicht nur die Textur des Untergrundes zu dämpfen bzw. gänzlich zu verstecken, sondern auch eine Verankerung der darauf ausgeführten Malschichten auf dem Träger zu gewährleisten. Nordalpine Grundierungen bestehen zumeist aus einem Leim/Kreidegrund, südalpine mehrheitlich aus Leim/Bologneser Kreidegrund (totgerührter Gips), bisweilen mit (veränderlichen) Öl- und Pigmentanteilen. Die Grundierung musste also nicht immer weiß sein. Erst nach der Applikation einer oder meistens mehrerer Grundierungsschichten – welche vor dem jeweils nächsten Auftrag geglättet werden mussten¹ –, erfolgte der Auftrag einer Lösche: Dann waren der Illusion keine Grenzen mehr gesetzt. Auf dem so vorbereiteten Untergrund ließ sich so ziemlich alles Vorstellbare bzw. technisch Machbare realisieren: Gravuren, Pastiglia, Pressbrokat, Schmucksteine, punzierte und radierte Glanz- und Mattvergoldungen oder -versilberungen, Lüsterfassungen mit eingestreuten oder untergemischten Metallspänen, eine ganze Skala an Schmucktechniken kaschiert den Träger, ob nun Holz, Stein oder Pappmaché. Unnötig, hier die Meisterleistungen der Fasskunst zu erwähnen: Die Detailgenauigkeit beispielsweise des „Englischen Grußes“ in St. Lorenz in Nürnberg versetzt uns heute noch in ungläubiges Staunen. Veit Stoß brachte es mit seiner Kunst so weit, dass er die Ratsherren von Münnerstadt überzeugen konnte, einen ungefassten Altar von Tilman Riemenschneider fassen zu dürfen, was ihn, den geächteten, weil überführten Kriminellen, vor dem wirtschaftlichen Ruin rettete. Aber schon 1649 hatte die Fassung so gelitten, dass Sebastian Eigenbrodt eine Neufassung empfahl und auch den Auf-

1 Paul-Bernhard Eipper, Zur Verwendung von Schachtelhalm als Schleifmittel von Oberflächen seit dem Mittelalter, in: Manfred Koller / Ulrike Knall (Hg.), Restauratorenblätter (29), Klosterneuburg 2010, S. 73–92.

trag dazu erhielt. Später wurde der Altar abgebaut und die einzelnen Teile zerstreut, einiges ging gänzlich verloren. So zusammenhangslos geworden, verloren einige Fragmente die Fassung, an anderen blieb sie erhalten. Überraschend jedoch ist, dass die letzten erhaltenen Fassungen von Sebastian Eigenbrodt noch 1978 (nach einem Kolloquium) entfernt wurden, um diese Teile den bereits 1901 abgelagerten Reliefs anzugleichen, obwohl diese nicht zusammen aufbewahrt werden und der Altar nicht mehr vollständig erhalten ist. Damit sind wir in der Gegenwart angelangt: Die „originale Fassung“ war und ist eine Spielwiese für Interpretation – und allzu oft auch für puristische Fehlinterpretationen (z. B. „Steinsichtigkeit“, „Holzsichtigkeit“). „Wie weit aber darf man gehen und wie sehr interpretiert man dabei?“ – eine Frage, die sehr unterschiedlich beantwortet wird.

Nun hatte sich jedoch zu den bunten bzw. goldenen Altären auch Gegenteiliges entwickelt: die holzsichtigen Altäre, wie beispielsweise jene des Meisters HL (Breisach), Riemenschneider (Creglingen, Rothenburg) und Schickhardt (Chorgestühl Herrenberg), und – nebst vielen anderen – auch teilgefasste. Ob zur Fassung vorgesehen oder ungefasst gedacht, blieb und bleibt für lange Zeit eine Streitfrage in der Forschung.² Die Natursichtigkeit – Johann Joachim Winckelmanns Irrtum der ungefassten antiken Bildwerke – schwappte auch auf die heimischen Kulturgutbewahrer über und führte zu einem ungeheuren Aderlass an originalen Fassungen. Auch Freilegefehler werden durch komplette Abnahmen gänzlich eliminiert. Dieser ahistorische Purismus („Ursprünglich war es natursichtig gedacht“) ist ein lange gepflegtes, weil Authentizität vortäuschendes Trugbild: Es negiert das zeitgleich nebeneinander Bestehende.

Im Barock blieb die Favorisierung des Werkstoffes Holz ungebrochen, alles wurde der virtuosen Inszenierung der Illusion unterworfen: Wir finden neben der üblichen Polychromie mit all ihren seit der Romanik und Gotik vertrauten Schmucktechniken nunmehr Marmorierungen, Porzellanfassungen (Polierweiß)³, üppige bunte Lüstrierungen sowie Beschichtungen mit Furnieren und Lacken darauf, wie es eben auch Teilgefasstes gibt: unbedecktes wie akzentuiertes Holz.

Bei der Bildhauerfamilie Straub, insbesondere bei Philipp Jakob Straub, finden wir das leicht zu bearbeitende Lindenholz verschiedenartig gefasst: Glanzgold auf rotem Bolus, mattes Gold auf gelbem Bolus und auch innerhalb eines Objektes Holzsichtigkeit (hier aber mit transparentem Überzug) kombiniert mit vergoldeten Partien. Nicht immer respektierte man das Gold auf dem Holz: Dies lässt sich bei „*Mariä*

2 Georg Habenicht, Das ungefasste Retabel als Programm, Petersberg 2016, S. 184–203.

3 Melissa Speckhardt, Weißgefasste Skulpturen und Ausstattungen des 17. bis 19. Jahrhunderts in Deutschland. Quellenforschung, Technologie der Fassungen, künstlerische Phänomene und denkmalrechtliche Probleme, Petersberg 2014 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 112).



Abb. 1: Werkstatt Philipp Jakob Straub: „Mariä Himmelfahrt“, im 19. Jh. freigelegt, AG Inv.-Nr. P 270, Alte Galerie am Universalmuseum Joanneum, Graz: Detail: Einstückungen im Hintergrund (Foto: Autor)

*Himmelfahrt*⁴⁴ aus der Werkstatt Philipp Jakob Straubs, heute in der Alten Galerie am Universalmuseum Joanneum, Graz, Inv.-Nr. AG P 270, besonders schön sehen: Das Relief präsentiert sich heute braun lasiert in einem schwarz-goldenen, profilierten Zierrahmen. Auf den ersten Blick ein überzeugender Eindruck, schaut man jedoch genauer, sieht man drei senkrecht verleimte Bretter mit einigen Einsetzungen (auch Intarsien, Lochklebungen, Reparaturen) dort, wo der Bildschnitzer durch die Tafel versehentlich hindurch geschnitzt hatte: Fehler, die verborgen bleiben sollten. Schaut man noch genauer, erkennt man minimale Grundierungs- und Bolusreste⁵:

4 Das Objekt ist erwähnt in: Wilhelm Suida, Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz, Augsburg-Wien 1923, S. 1–286, hier S. 265. Es findet sich in seinem heutigen Zustand auf einem Gemälde von E. v. Kolischer, *Stiegenzimmer der Landes-Gemäldegalerie in Graz*, 1916, Öl/Pappe, AG Inv.-Nr. 1278, abgebildet.

5 Eine Röntgendiffraktionsanalyse konnte in der Grundierungsmasse vor allem Gips mit sehr geringen Anteilen (unter 1 %) Muscovit und Klinochlor (Schichtsilikate) und etwas Ca-Sulfat-Halbhydrat nachweisen, was die ehemalige Überfassung belegt.

Das Relief war ehemals glanz- und mattvergoldet, eine übliche Art der Fassung, wie wir sie auch bei den Reliefs der ehemaligen, von Straub geschaffenen Kanzel der Grazer Stadtpfarrkirche vorfinden. Anlässlich der Umarbeitung wurde auch die ehemals unten geschwungene Tafel im unteren Bereich angestückt, um sie für die gerade Rahmung passender zu machen. Der jetzige Rahmen ist also im Zuge der Überarbeitung entstanden. Die Frage nach einer vertretbaren Restaurierung hatte man sich damals nicht gestellt. Das Ablaugen des ursprünglich komplett vergoldeten Reliefs war wirtschaftlicher und gleichzeitig passte man das Werk durch seine jetzt natursichtig bräunliche Einlasierung den neuen Erfordernissen und dem gewandelten modischen Geschmack an, die Ursprungsintention des Künstlers war unbedeutend. Nun gab es bei Philipp Jakob Straub zwar auch teilgefasste Reliefs, wie z. B. „*Die Befreiung Petri aus dem Kerker*“,⁶ was vielleicht neben der gewandelten Mode zur Holzichtigkeit hin den Ansporn zu einer Freilegung⁷ gab. Jedenfalls sollten wir bedenken, dass sich uns ein Kunstwerk allein bei bloßer „unvoreingenommener“ Betrachtung eben nicht zur Gänze erschließt.

Holz unter der Tafelmalerei

Neben der Skulptur nutzt die Tafelmalerei Natur- oder Vollholz als Malschichtträger. Unter den natürlichen, unbehandelten Hölzern wird Eiche neben Tanne, Kiefer, Föhre, Buche, Walnuss, Birke, Fichte und Ulme in der Tafelmalerei am meisten genutzt. Ab dem 19. Jahrhundert kommen die besonders gleichmäßig gewachsenen Tropenhölzer Mahagoni und Teak hinzu, seltener Iroko und Ramin. Abgelagertes Holz wurde prinzipiell frischem vorgezogen. Um größere Formate zu erreichen, wurden die Bildträger aus mehreren Tafelteilen zusammengesetzt, woraus sich Probleme im Fugenbereich ergaben. Auch das hohe Eigengewicht setzte dem Format Grenzen. Mit beidseitigen Bemalungen und später mit Parkettierungen versuchte man, die Holztafeln dimensionsstabil zu halten. Erst die Entwicklung von Faser- und Spanplatten sollte einen Ersatz der Holztafeln ermöglichen. Hier ist wichtig, zu bemerken, dass die Wahl des Bildträgers sehr bewusst getroffen wurde: Holz und Kupfer erlaubten transparentere, glasigere Malereien als textile Träger, an ihrer glatten Struktur blieb beim Pinselauftrag weniger Farbe haften.

Die gebräuchlichste Holzsorte in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, dem sog. *Gouden Eeuw*, war die Eiche. In dieser Zeit fertigten etwa 700 Maler

6 Philipp Jakob Straub: „*Die Befreiung Petri aus dem Kerker*“, Diözesanmuseum Graz; Paul-Bernhard Eipper, The historical handling of the original polychromies on the Straub family's workshop pieces, in: Matej Klemenčič/Katra Meke/Ksenija Škarić (Hg.), *Tracing the art of the Straub family*, Zagreb 2019, S. 41–45.

7 Zur Thematik der Freilegung: Manfred Koller, „Freilegung“ gefasster Skulpturen in Österreich als Problem für Kunsthistoriker und Restauratoren, in: *Restauratorenblätter* (26), Klosterneuburg 2007, S. 29–39; Manfred Koller, Patina, Alterswert und Schmutz, in: *Restauro* (2), München 2013, S. 23–26.

pro Jahr circa 70.000 Gemälde. Streng in Gilden organisiert, die über die Qualität der Tafeln wachten – die übrigens gleich teuer wie Kupferplatten waren –, über-sahen sowohl Maltechnikerinnen und Maltechniker als auch Expertinnen und Experten der Kunstgeschichte zunächst, dass Eichenholz nicht so häufig in den Niederlanden vorhanden war wie anderswo. In den 1970er-Jahren wurde dendrochronologisch nachgewiesen, dass unzählige Tafeln aus dem Baltikum eingeführt wurden – *global trade* schon damals –; die Lastschiffe, deren Ladung in Polens Häfen gelöscht wurde, fuhrten nicht leer zurück. Mit den Tropenhölzern verfuhr man später ähnlich. Schnell standen diese hoch im Kurs, weil sie weniger arbeiteten und eine andere Farbe aufwiesen; die fehlenden Jahresringe erleichterten glatte Grundierungen, falls diese überhaupt noch ausgeführt wurden. Und schon sind wir bei den Holzwerkstoffen angekommen.

Holzwerkstoffe verdrängen das Vollholz

Bereits im alten Ägypten hatten Sperrholzplatten ihre Vorläufer, eine sinnvolle Erfindung angesichts von starken Klimaschwankungen. Heute werden mehrere, furnierdick geschnittene Holzlagen überkreuz verleimt und unter Druck mit Wärme und Bindemitteln (Phenol-Resorcin-Formaldehyd-Kleber oder Melamin-Formaldehyd-Kondensationsharze) verpresst. Diese Platten sind weitgehend dimensionstabil, weshalb sie in der Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts häufiger verwendet wurden. Je nach Stärke der Grundierung kann man die Holzmaserung in der Malerei erkennen. Durch spezifisches Arbeiten der Platte und dem Abbau der Leime von den Kanten her ergeben sich eigene konservatorische Probleme mit diesem Werkstoff. Bei den Span- bzw. Pressspanplatten sieht es da nur wenig anders aus. 1937 erhielt Felix Pfohl das Patent für „eine Platte für Möbel- und Bautischler und für das Verfahren zur ihrer Herstellung“, eine der bedeutendsten Entwicklungen auf dem Gebiet der modernen Holzverarbeitung. Parallel dazu entstanden geeignete Klebstoffe auf Kunstharzbasis. 1946 wurden Spanplatten erstmals industriell hergestellt. Die heute gebräuchlichen Eo-Spanplatten (mit Polyurethan-Leimen auf der Basis von Diphenylmethan-Diisocyanaten verleimt) neigen zum Ausbrechen bei Bohrung und Verschraubung. Auch ihres Gewichtes wegen haben sie sich, anders als Holzfasertafeln, als Bildträger letztlich nicht durchsetzen können.

Holzfasertafeln lösten schnell die teureren Vollholztafeln ab. Ab den 1920er-Jahren waren sie für Gemälde sehr beliebt, da sie sich nicht verwarfen. Die sehr homogene Oberfläche wurde dafür gerne in Kauf genommen. Werden diese Platten auf der glatten Seite bemalt, sind die dicht verpressten Oberflächen Ursache für Haftungsprobleme der Farbschicht. Die gebräuchlichste unter ihnen ist die Hartfasertafel, die schon ab 1900 in relativ geringer Dichte in Kanada hergestellt wurde. In den frühen 1920er-Jahren führte das Komprimieren von nassem Holzzellstoff bei

hohen Temperaturen zu einer höheren Dichte der Platten. Der Faseraufschluss durch Zerfasern (Schleifen) oder chemische Prozesse wurde ab 1920 durch das Dampfexplosionsverfahren nach Mason (masonite = engl. für Hartfaserplatten) verbessert. 1934 entwickelte Asplund in Schweden das Dampfzerfaserungsverfahren für Faserplatten. An der Siebstruktur auf der Rückseite erkennt man die sog. Kabak-Platten, d. h. im Nassverfahren aus zerfaserten, zermahlenden und verfilzten Holzangangsstoffen wie Holz, Stroh und Bagasse gewonnene, mit wenig Bindemittel vermischte sowie unter Druck und Wärme verpresste, dimensionsstabile Platten. Diese Seite wurde von Malern gerne verwendet, weil die Struktur auf den ersten Blick an ein straffes Leinengewebe erinnert. Diese harten, aber leicht elastischen Holzfaser- bzw. Hartfaserplatten⁸ haben, verglichen mit MDF- oder HDF-Platten, geringere Bindemittelanteile (Phenol-, Formaldehyd- und teilweise Harnstoff-Formaldehyd-Harze). Oft wurden auch Gemälde auf Leinwand, vor allem auf dem Malbrett angefertigte Skizzen, auf diese Platten übertragen. Dies gilt heute auch für MDF⁹ bzw. HDF¹⁰. In der jüngeren Malerei lösen diese zunehmend die Hartfaser-Platten ab, obwohl sie mehr Phenol-, Formaldehyd- und teilweise Harnstoff-Formaldehyd-Harze als Bindemittel enthalten. Die aus fein aufgeschlossenen, heimischen Nadelholzfäsern (Fichte, Kiefer) im Trockenverfahren¹¹ kontinuierlich hergestellte Platte ist roh bzw. beidseitig glatt, da bei der Produktion kein Wasser abgepresst wird, weswegen auch keine Siebstruktur sichtbar ist. Die Weichfaserplatten finden sich nur selten in der Malerei, da sie aufgrund ihrer vorzüglichen hygroskopischen Eigenschaften eher zu Dämm- und Schallabsorptionszwecken eingesetzt werden. Trotz ihrer für die Malerei günstigen Saugkraft und auch der leichten Oberflächenstruktur finden sich nur wenige Beispiele für Malereien darauf, da sie nicht gegen Abrieb beständig sind und zum Ausbrechen neigen.

Holz bei Möbeln

Wenngleich bei Möbeln Konstruktion und Zweck im Vordergrund stehen, lädt die Oberfläche doch zu reicher Entfaltung der dekorativen Künste ein. Falls bei geeigneten Hölzern die Oberfläche geglättet und poliert werden kann, wird dies genutzt. Zumeist aber wird die Konstruktion kaschiert. Auf grobes, billiges Trägerholz

8 Rohdichte circa 800 kg/m³. Bei nach diesem Verfahren hergestellten Platten erfolgt die Verklebung der Fasern durch holzeigene Stoffe. Ulrik Runeberg, Hartfaserplatten als Bildträger, Konstruktions- und Restaurierungsmaterial. Historische, materialimmanente und ästhetische Aspekte eines Holzwerkstoffs in der Kunst, in: Paul-Bernhard Eipper (Hg.), Handbuch der Oberflächenreinigung 7, München 2021, Bd. III, S. 410–450, hier S. 420.

9 MDF = Mitteldichte Faserplatte (medium density fiberboard), nach EMB-Entwurf CEN N 592.

10 HDF = Hochdichte Faserplatte (high density fiberboard), nach EMB-Entwurf CEN N 592.

11 Dabei werden Hackschnitzel unter Druck und Temperatur zerfasert, anschließend mit Bindemittel gemischt und in der Heißpresse unter Druck verpresst.

werden aus der Architektur übernommene Konsolen, Gesimse, Kartuschen und Medaillons höherwertiger Hölzer montiert. Verschiedenste, handwerklich perfekte wie herausfordernde Schmucktechniken des Kunsthandwerks kommen zum Einsatz, wie z. B. Perlmutter- oder Schildpattauflagen, Messing- und Zinn-Intarsien sowie gefärbte und geflämmte Holzintarsien. Die Boulle-Technik zeugt von höchster Meisterschaft. Auch heute noch dominiert die Art der Bearbeitung die Bewertung des Materials. Aufdoppelungen hochwertiger, exotischer Furniere sind ein Kind der jeweiligen Zeit. Lackierungen und Polituren sowie Teilvergoldungen bzw. -versilberungen mit feuervergoldeten Bronzemontierungen dienen der Aufwertung. Exotisches Holz erlaubte es dann, mit der Zeit relativ unbehandelte Oberflächen wieder höher einzuschätzen, da das Material an sich außergewöhnlich und modisch war.

Jede Mode bringt Neues, wird dadurch attraktiv. Die Handwerker wetteifern um Märkte und ersinnen mit großer Kreativität Innovationen, um *en vogue* zu bleiben. Es ist der Lauf der Welt, welcher sich immer auch im Kleinen materialisiert. Schmuck, Virtuosität, Gaukelei und auch Betrug gehen Hand in Hand. Vom Reiz des Nicht-auf-den-ersten-Blick-Erkennens, der Augentäuschung, dem *trompe-l'oeil*, zeugen schon die immer wieder nacherzählten Künstleranekdoten der Antike.

Im 19. Jahrhundert wird die barocke Freude der Illusion dann etwas bodenständiger: Billige Kiefern- und Tannenholzmöbel werden gespachtelt, geschliffen und lackiert, danach mit Lasuren auf Eiche getrimmt. Ganze Stuckdecken, auf hölzerne Unterkonstruktionen appliziert, wie z. B. in der Kaiservilla in Bad Ischl, erhalten so das Aussehen schwerer Eiche. Handwerklich virtuos gemacht, lassen sie den Betrachter im Ungewissen. Erst später, wenn Glätte und Risse sich als materialuntypisch bemerkbar machen, erkennt man die Täuschung. Zu Kaisers Zeiten jedoch galt die Aufmerksamkeit der Gäste sicher nicht dem wahren Kern der reichen Dekoration.

Die Wirtschaftswunderkinder überkleben dann mit DC-Fix-Folien die unmodern gewordenen, unifarbene lackierten Möbel der Eltern und Großeltern. Als wären die Blasen unter der Folie bei wenig gekonntem Auftrag nicht schlimm genug, erlauben die schrumpfenden PVC-Folien, welche wenig gesundheitstauglichen Weichmacher abgeben, Einblicke auf das schamhaft verdeckte Darunter: An den sich über Jahre aufziehenden Nähten zeigt sich, nun verdorben durch den Klebefilm, deutlich das Vermächtnis der Erblasser. Nicht jedes Recycling kann gelingen. Auch heute finden wir Vergleichbares: Die Billig-Pressspanmöbel wären ohne mehr oder weniger strapazierbare Beschichtungen nicht zu verkaufen.

Holz in der Drucktechnik

Nicht unerwähnt bleiben soll Holz für Holzschnitte – anspruchsvoller auch Xylografien genannt –, ist es doch die Grundlage für populäre wie anspruchsvolle Druckgrafik. Die Reformation war dieser Vervielfältigungstechnik ein guter Nährboden:

Gutenbergs Buchdruck gewährleistete die Verbreitung von unzähligen Pamphleten wie gelehrten Abhandlungen. Damit wurde eine rasante intellektuelle Entwicklung eingeleitet, die das Privileg exklusiven Wissens demokratisierte und nicht mehr einer schmalen Elite überließ. Dem nicht unkomplizierten Werkstoff Holz verdanken wir mehr, als wir uns heute im Zeitalter von Facebook, Twitter und Instagram erträumen können. Die beim Hochdruckverfahren zu druckenden Elemente sind in der Druckform erhaben und werden mit Druckfarbe eingefärbt, die ausgeschnitzten, nichtdruckenden Partien dagegen liegen vertieft und werden deshalb von der Walze nicht erreicht. Der Holzschnitt wurde im Laufe der Zeit von Radierungen auf Kupfer sowie dem massenhaft auftretenden Stahlstich verdrängt: Diese waren haltbarer, einfacher zu bearbeiten und ließen schärfere Konturen zu. Erst die digitale Revolution hat diese epochale, sich über Generationen hinweg entfaltende Leistung in den Hintergrund treten lassen. Der Holzschnitt erlebte in den 1960er-/70er-Jahren bei Hauptmeistern wie HAP Grieshaber und auch in der Provinz bei Helmut Bohnert eine Wiedergeburt: Die Holzstruktur des Bildstocks ist jetzt bildprägend und wird salonfähig, noch bevor die klarlackierten Kiefernholzmöbel eines schwedischen Möbelhauses ihren Siegeszug in den 1980er-Jahren antreten.

Restauriertes Holz

Holz ist nicht von Dauer, wie alles, möchte man meinen. Wie aber umgehen mit all dem (hoffentlich) auf uns einwirkenden Wissen? Bei aller Freude, welche man für einfache Ein-Satz-Erklärungen haben mag: Diese sind etwas für Wahlplakate und nicht für seriöse Entscheidungen. Wir müssen überlegt und behutsam vorgehen. Adalbert Stifter löste das Problem der Konservierung des geschnitzten Hochaltars in der Kirche zu Kefermarkt auf seine Art und opferte die Buntheit der Fassung einer den Holzwurm abtötenden Behandlung: Nur der Träger wurde erhalten. Wenn wir seine dem Kenntnisstand der Zeit geschuldeten Methoden heute ablehnen müssen, so muss uns doch bewusst sein, dass ohne Stifters Intervention dieses Hauptwerk spätgotischer Holzbildhauerei heute nicht mehr existieren würde, wengleich es sein Aussehen durch die Behandlung komplett veränderte. Die verdunkelte Oberfläche wurde in Kauf genommen, man dachte, dem Holzwurmbefall durch diese nicht zuletzt zeitökonomische Behandlung entgegenzuwirken. Das monochrome, ahistorische Erscheinungsbild wurde in den 1920er-Jahren durch das – heute noch sehr giftige – Hylotox abermals unabsichtlich belebt, als ganze Altäre damit eingelassen wurden und so irreversibel verbräunten. Noch heute zwingen die Ausdünstungen des Holzwurmvernichtungsmittels den Prediger zur Kürze, der Kirchengang ist zeitlich limitiert und bedeutet – über eine Stunde lang – eine Gefahr für die Gesundheit der Andächtigen. Jüngere Generationen haben Glück: Dem Schadinsektenbefall wird seit gut 20 Jahren nicht mehr durch Blausäure und anderem begegnet. Eine

circa sechswöchige Lagerung in sauerstoffreduzierter Umgebung nutzt den Stickstoff in der Luft und tötet alles ungiftig.

Freilegefehler bei gefasstem Holz

Natürlich sind wir nicht gefeit vor Freilegefehlern, die Beispiele dafür sind Legion. Bei einer Madonna wurde nach der untersten (weil für original angesehenen) Fassung gesucht. Unglücklicherweise war in einer pruderen Zeit die Brust der Madonna abgearbeitet und diese in abgeflachtem Zustand überfasst worden. Die so entstellte Brust ist zwar für die Museumsdidaktik erheiternd, schadet aber dem ursprünglich gedachten Erscheinungsbild der Figur massiv. Hier wäre die geschlossene Überfassung der Umarbeitung besser zu erhalten gewesen, aber hinterher sind alle immer klüger.



Abb. 2: Madonna mit Kind, steirisch, 1470/80, Linde, AG Inv.-Nr. P 338, Alte Galerie am Universalmuseum Joanneum, Graz. Detail: Freilegung auf die unvollständige Originalfassung (Foto: Autor)

Nicht immer kann man in unserer Zeit so handeln, wie man will, weil zu früheren Zeiten ausgeführte Maßnahmen die Handlungspalette eingrenzen. Deutlich ist dies

auch an vier gotischen Altarreliefs aus dem Landesmuseum Kärnten in Klagenfurt zu sehen: Die Reliefs wurden im Barock künstlerisch sehr schwach übermalt. In den 1970er-/80er-Jahren wurden an nur zwei der vier Reliefs die Übermalungen abgenommen und die gotische Fassung farbstark rekonstruiert. Natürlich verbräunte Partien stehen nun neben kaum gealterten Inkarnatpartien. Heute erschrickt man bei deren Anblick ähnlich wie bei den rekonstruierten Fassungen der „Bunten Götter“. Der Widerspruch zwischen perfekt restaurierter Fassung und offensichtlichen Alter ist frappant. Bei den verbliebenen zwei Reliefs sollte 2014 die minderwertige barocke Überfassung – an sich schon ein historisches Dokument – lediglich gereinigt und an den beschädigten Stellen ergänzt werden, da diese Überfassung auch einen Schutz für die darunterliegende gotische originale Fassung darstellt. Innerhalb von 20 bis 30 Jahren hat sich ein Auffassungswechsel vollzogen; man hätte die beiden Fassungen gleichberechtigt nebeneinander zeigen können, was auch didaktisch besonders wertvoll gewesen wäre. Letztlich entschied man sich jedoch anders, der Kontrast zwischen den Reliefs war zu irritierend. Um ein für befriedigend geltendes, weil einheitliches Erscheinungsbild zu erzielen, wurde die barocke Fassung komplett abgenommen. Die Resultate des agierenden Restaurators sind nicht nur ein Produkt seines momentanen Wissensstandes, sondern bezeugen, dass auch er immer auch ein Kind seiner Zeit und in dieser in vielen Zwängen gebunden ist.

Die Geschichte der Restaurierung ist unendlich.¹² Fehler wie auch glückliche Entscheidungen gehören dazu. Ungestörter Austausch und freimütiges Sprechen über Fehler wie über Erfolge können dazu führen, zu einem möglichst wahrheitsgetreuen wie undogmatischen Bild der Kunstgeschichte zu gelangen. Je größer das Wissen um Materialtechnik, Werkprozesse und rationelle Arbeitstechniken vergangener Epochen ist, desto geringer ist das Risiko von Fehleinschätzungen, wie sie die Interpretation von Kunstwerken infolge problematischer Restaurierungsergebnisse beeinträchtigen können. Frei von Dünkel und hierarchischem Denken sollte zwischen den Angehörigen verschiedener Fachrichtungen ein objektiver Diskurs geführt werden können. Auch hier darf man dem Geheimen Rat aus Weimar Recht geben: „Man muss Hindernisse wegnehmen, Begriffe aufklären, Beispiele geben, alle Teilhaber

12 Thomas Brachert, *Restaurierung als Interpretation*, in: *Restauro* (2), München 1983, S. 83–95; Cesare Brandi, *Theorie der Restaurierung*. Übersetzung aus dem Italienischen. ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, München 2006; Patricia Engel, *Restaurierungstheorien, restauratorische Erkenntnistheorien und restauratorische Entscheidungsfindung*, in: *Restauro* (2), München 2009, S. 102–106; Alfons Huber, *Kann man „objektiv richtig“ restaurieren?*, in: *Restauro* (2), München 1994, S. 118–124; Katrin Janis, *Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis*, m-press, 2005, S. 1–232; David A. Scott, *Conservation and authenticity: Interactions and enquiries*, in: *Studies in Conservation* (5), London 2015, S. 291–305; Andreas Spiegl, *Das Erhalten von kulturellem Erbe ... ist eine Form, es zu verändern* – Konservierung und Restaurierung als künstlerisch-wissenschaftliche Disziplin, in: *Restauratorenblätter* (30), Klosterneuburg 2012, S. 29–32.

zu interessieren suchen, das ist freylich beschwerlicher als Befehlen, indessen die einzige Art (...), zum Zwecke zu gelangen, und nicht verändern wollen, sondern verändern.“¹³ Die Zeit unumstößlicher Schulmeinungen sollte endlich vorbei sein und stattdessen das fundierte Argument vorschnellen Bewertungen und Entscheidungen Einzelner immer vorgezogen werden.

Retusche auf Holz und Fassung

Die Retusche von Fehlstellen ist ein weites Feld,¹⁴ die Art der Ausführung bestimmt die zeitnahe Rezeption des behandelten Kunstwerkes. Das aus fünf Lindenholzstücken gefertigte, rückseitig leicht ausgehöhlte Hochrelief der *heiligen Anna Selbdritt* (um 1490/1510 entstanden, H 124 cm, B 81,5 cm, T zw. 2 und 20 cm, AG Inv.-Nr. P 74, Alte Galerie, Universalmuseum Joanneum, Graz) war in mehrfacher Hinsicht ein Problemfall. Durch schlechte Lagerung hatte sich im Bereich der Fußzone der Anna-Selbdritt-Gruppe das Holz im Laufe der Jahrhunderte abgebaut und wurde zusätzlich von Holzschadinsekten stark angegriffen. Die Dominanz des Schadens machte das an sich wertvolle Objekt für eine museale Präsentation unattraktiv. Wie vorgehen? Was zurückdrängen und was betonen? Wie erzeugt man Geschlossenheit oder wäre eine Zurschaustellung des Fragmentarischen nicht ehrlicher? Jede Restaurierung oszilliert dazwischen, der eine entscheidet so, der andere so. Ein Diskurs kann zu Klärungen führen, aber auch, wie am Beispiel Münnerstadt gezeigt, fatale Konsequenzen haben. Ohne Wissen, Vergleichsobjekte und -praktiken sollte nichts willkürlich entschieden werden. Einsame Entscheidungen sind meist nicht die besseren. Wir müssen uns unserer Abhängigkeit von Moden und wandelbarem Wissensstand stets bewusst bleiben.

Bei der Fassung dominierten Fehlstellen die gesamte Erscheinung, sie sollten optisch beruhigt werden. Über das Ausmaß, „wie weit man gehen soll“, herrschen unterschiedliche Auffassungen. Auf den ersten Blick sollten Fehlstellen optisch zurücktreten, auf den zweiten Blick aber erahnbar sein. Retuschen binden optisch zusammen und helfen, Wahrnehmungen zu korrigieren. Da eine Freilegung der originalen Fassung nie zur Debatte stand, das Relief aber wieder einen präsentationsfähigen Zustand erhalten sollte, erschien eine optische Beruhigung notwendig. Kittungen in den wasserunempfindlichen Inkarnatbereichen wurden mit Kreidegrundkitt (Champagnerkreide, Hasenhautleim) geschlossen. In den wasserempfindlichen Gold- und Silberbereichen waren aufgrund der Wasserempfindlichkeit, der Fragilität der an die Fehlstellen angrenzenden Fassung und der zu befürch-

13 Johann Wolfgang von Goethe an Carl August von Sachsen-Weimar am 26.11.1784.

14 Eva Ortner, Die Retusche von Tafel- und Leinwandgemälden. Diskussion zur Methodik, München 2003, S. 1–101.

tenden Schleifstaubschleier Kittungen nicht möglich. Auch erwog man keine Ergänzungen und Kittungen im abgewitterten Sockelbereich (diese Maßnahme hätte den Kontrast zwischen den verlorenen Bereichen – deren Ergänzung nicht zur Disposition stand – und einer perfekten Oberfläche zudem verstärkt). Vielmehr sollte der warme Goldton wie auch der Farbton des bloßen Holzes optisch zusammengebunden werden. So entschied man, die Unebenheiten in der Oberfläche von Holz und Metallaufgabenbereichen zu belassen. Freiliegende Grundierung wurde im Lokaltönen bzw. bei den ehemals goldenen Gewändern der Engel im gelben Bolustönen retuschiert.¹⁵ Die Ausführung erfolgte mit Aquarellfarben und Zusätzen von Trockenpigmenten zur Glanzeinstellung.

Wenn auch die Fehlstellen in Gewändern und Inkarnaten keine Probleme bei der Retusche darstellten, so ist bei den Metallaufgaben zukünftig die Museumsdidaktik gefragt: Das Silber des Gewandes der Maria liegt heute nur mehr verschwärzt vor. Da es aus Gründen der Wahrung der Altersauthentizität nicht zulässig war, dieses Gewand neu zu versilbern, wurden die Fehlstellen im Farbton des verschwärzten Silbers retuschiert, um eine optische Geschlossenheit zu erreichen. Dem Besuchen muss also erklärt werden, warum das Kleid der Maria heute nicht mehr silbern ist und warum eine Neufassung zwar technisch möglich, aber ethisch wie ästhetisch nicht vertretbar ist. Glücklicherweise ist man von Neufassungen heute abgerückt. Sie negieren das Alter des unter der Fassung liegenden Kerns bzw. Trägers. Erschienen sie nach dem Krieg noch nachvollziehbar, findet man diese glücklicherweise heute nur noch selten und wenn, dann eher in sakralen Räumen als im Museum. Diese unkritische, gerade von kirchlichen Auftraggebern gern geübte Praxis der Vervollkommnung gealterter Kunstwerke stellt aus restauratorischer Sicht eine unzulässige Überbetonung des ästhetischen Moments auf Kosten des authentischen Zeugniswertes dar.

Der Grund für solche Ergänzungen ist die Wahrnehmung der Dominanz einer Fehlstelle, welche die „Lesbarkeit“ des Kunstwerks stört. Doch sollten solche ästhetischen Defizite behutsam zurückgebremst werden, weil das, was vom Objekt vorhanden ist, eine höhere Berechtigung hat als die Fehlstelle. Eine ganzheitliche Neufassung zerstörte unwiderruflich die Altersauthentizität und widerspräche dem natürlichen, restauratorisch zu respektierenden Alterungsprozess. Diskrepanzen zwischen unprofessionell freigelegten Partien und original erhaltenen Bereichen mit abgebauten bzw. verfärbten Arealen gilt es bei einer Retusche zu überbrücken.

15 Eine nicht opake, ockergelbe Aquarellretusche im Bolustönen wurde für die ehemals vergoldeten Bereiche – in Anlehnung an andere Beispiele – gewählt, um die weiß vorliegende Grundierung der Engel abzudecken. Dies half auch, die rudimentären Vergoldungsreste optisch zusammenzubinden. Z. B.: Die Restaurierung der Anna Selbdritt aus der Annakapelle in Füssen, in: Denkmalpflege Information, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Ausgabe D Nr. 11, München 1991, S. 1–20.



Abb. 3: Hl. Anna Selbdritt, um 1490/1510, AG Inv.-Nr. P 74, Alte Galerie am Universalmuseum Joanneum, nach der Restaurierung (Foto: Autor)

Uns sollte bewusst sein, dass das Resultat je nach restauratorischem Urteil mehr oder weniger intensiv ausfallen kann. Wie weit dabei vorgegangen wird, ist dem jeweiligen subjektiven ästhetischen Empfinden zu überlassen. Unserer Erfahrung nach ist auch das betrachtende Auge im Hinblick auf das erstrebte Resultat mit einzubeziehen: Erwartet wird ein gepflegtes Erscheinungsbild, wobei auch ein fragmentarischer Zustand erlaubt ist. Eine Fassung wirkt im beruhigten Zustand verständlicher und logischer. Partielle Retuschen im Umgebungston, welche störende Fehlstellen zurückdrängen, sind problemlos zu rechtfertigen und stabilisieren das harmonische Erscheinen, ohne falsche Perfektion vorzuspiegeln.

Nicht immer hat man mehrere Möglichkeiten: Am Beispiel der Retusche an einer Skulptur *Christus auf dem Palmesel* (um 1480, Linde gefasst, AG Inv.-Nr. P 54, Alte Galerie, Universalmuseum Joanneum, Graz), mit teilweise erhaltener, nicht überfasster Originalfassung (!) bereitete die Beruhigung der Oberfläche gewisse Schwierigkeiten.¹⁶ Einerseits waren Farbflächen und die seitlichen, weißen Ränder der Grundierung der Schollen in Einklang zu bringen, zusätzlich galt es, die Farbinseln teilweise miteinander zu verbinden. Es hing also stark mit der Gesamterscheinung der Plastik zusammen, um letztlich zu entscheiden, welche Stellen retuschiert wurden. Daher orientierte man sich bei der Retusche an keiner feststehenden Regel, sondern arbeitete flexibel. Es sollte zu keiner zusätzlichen Beunruhigung durch die Retusche selbst kommen, weshalb z. B. die chromatische *Tratteggio* nicht zur Anwendung kam. Die Frage nach der Eintönung der weißen Grundierungsränder im Holzton oder im jeweiligen Farbton wurde nach Proben für den Farbton entschieden, was die Erscheinung der Reste harmonisierte.

Es zeigte sich, dass bei Fehlstellen innerhalb des Inkarnates Kittungen (Champagnerkreide in Hasenhautleim) notwendig waren, um einen Zusammenhang von Flächen bei der Retusche zu erreichen und einzelne Schollen zu einem optischen Ganzen zusammenzubinden. Innerhalb der monochromen Farbbereiche des Mantels war dies jedoch nicht der Fall¹⁷; hier sollten kleinere Farbreste zu größeren Bereichen zusammengebunden werden, um einen flirrenden Eindruck zu vermeiden und den Unterschied zur Holzoberfläche deutlich erkennbar zu machen. Manche Fehlstellen in den Haaren wurden lasierend eingetönt, damit Grundierungsreste und verfärbte Teile der Holzoberfläche nicht zu dominant in Erscheinung traten. Es wurde darauf geachtet, dass die größeren holzsichtigen Ausbrüche im Inkarnat nicht gekittet und nicht retuschiert werden, da die Ausgewogenheit zu anderen

16 Daria Gorbaczew-Kuźniak / Paul-Bernhard Eipper, Zur Restaurierung der Skulptur *Christus auf dem Palmesel* aus der Alten Galerie, Universalmuseum Joanneum Graz, in: *Magazin des Österreichischen Restauratorenverbands - ÖRV*, Wien 2021, S. 43–51.

17 Vgl. Restaurierungsbericht hl. Anna Selbdritt, Hochrelief, um 1490/1510, Holz, gefasst, AG Inv.-Nr. P 74; bzw. Anna Kozorovicka / Paul-Bernhard Eipper, Die Restaurierung typischer Schäden an einem Anna Selbdritt-Hochrelief, in: *Museum aktuell* (279/280), München 2022, S. 27–31.

rudimentär erhaltenen Bereichen sonst gestört worden wäre. Die Gebrauchsspuren und optisch dominante Schäden der Skulptur wurden zurückgedrängt, um eine ästhetisch befriedigende Gesamterscheinung zu erreichen, aber diese dennoch sichtbar zu belassen, um die gewachsene Altersauthentizität des Objektes zu gewährleisten. Es überrascht uns nach Abschluss der Arbeiten, wie beeindruckend nacktes Holz und farbige Fassungsreste nebeneinander bestehen können, obwohl die Skulptur nie so gedacht war. Wozu also mehr wagen?

Nicht immer ist also ein starres methodisches Festhalten an für zeitlos gehaltenen Glaubenssätzen der Restaurierung gut für das Objekt. Hat man mehrere Möglichkeiten, lässt sich komfortabler entscheiden. Wenngleich es „No-gos“ in der Wahl der Konservierungsmaterialien gibt, so sollte eine methodische Flexibilität in der Restaurierung uns in erster Linie erlauben, zu sehen, was alles nebeneinander da ist: ungefasstes, veredeltes und gefasstes Holz.



Abb. 4: Christus auf dem Palmesel, um 1480, Linde gefasst, AG Inv.-Nr. P 54, aus der Alten Galerie am Universalmuseum Joanneum, Graz: Partiiell restaurierte Originalfassung (Foto: Autor)

Manfred Rupprecht

Auf Holz geklopft

Holz ist ein bemerkenswerter Roh- und Werkstoff, den die Menschheit von alters her genutzt hat und der ihr in mannigfaltiger Weise gute Dienste geleistet hat. Schon in der Steinzeit verwendete man Holz neben den aus Stein gefertigten Werkzeugen für all die Dinge, die zum täglichen Leben bzw. im Wohnumfeld benötigt wurden. Das blieb auch in der nachfolgenden Bronzezeit und Eisenzeit bis heute so, denn Holz ist nicht nur leicht bearbeitbar und vielseitig verwendbar, sondern auch nachwachsend und daher stets verfügbar.

Holz war und ist ein treuer Begleiter des Menschen, weshalb es auch in den täglichen Sprachgebrauch durch so manche Redewendung Eingang gefunden hat, nicht nur in unserer Sprache! Auf die Frage eines Mitmenschen, ob es einem gut gehe oder ob man gesund sei, wird gerne nach einem „Danke, ja“ auf irgendetwas aus Holz geklopft, einem danebenstehenden Tisch zum Beispiel, und das in der Regel sogar dreimal. Man wünscht damit Glück, „es wird schon gut gehen“, und will dadurch Nichterwünschtes abwenden. Anlässe dafür gibt es genug: vor einer Operation, einer wichtigen Prüfung, vor einer Eheschließung, einer Reise oder einem Wechsel von der *activitas* in den wohlverdienten Ruhestand und anderes mehr.

Dieser Redewendung liegt ein realer Sinn zugrunde: Zimmerer, Tischler, Baumeister, Schiffsbauer, Bergleute, Instrumentenmacher oder Holzschnitzer haben die Qualität des von ihnen zu bearbeitenden oder zu nutzenden Werkstückes aus Holz durch Abklopfen, beispielsweise mit einem Hammer, gut beurteilen können. Ein heller Ton zeigt gutes, trockenes und tragfähiges Holz, ein dumpfer Ton dagegen nasses oder schon morsches Holz, also Gefahr im Verzug an. Das Abklopfen war daher nicht nur im früheren Schiffsbau oder im bergmännischen Stollenbau lebensversichernd, sondern liefert auch heute noch eine unmittelbare und spontane Information beispielsweise über die Qualität alter Dachstühle von historischen Sakral- oder Profanbauten. Auf Holz zu klopfen dient daher auch heute noch dem Kulturgüterschutz.

Auch die Beschreibung „astrein“ nimmt auf den Werkstoff Holz Bezug und beschreibt damit einen besonderen Qualitätsanspruch an das zu verwendende Material.

Wenn sich jemand auf ein schwieriges, voraussichtlich langwieriges und zähes Vorhaben eingelassen hat, so spricht man „vom Bohren harter Bretter“.



Abb. 1: Erholungswirkung des Waldes (Foto M. Rupprecht)

Den gegenteiligen Sinn drückt die Redewendung „Der befindet sich am Holzweg“ aus. Damit wird ein nicht zielführendes Vorgehen umschrieben, denn Holzwege wurden im Wald für die Holzbringung angelegt, enden also irgendwo, ohne der Verbindung zweier Orte zu dienen.

Holz, der beinahe ewige Rohstoff

Holz wächst nach, Holz ist daher nachhaltig. Nachhaltigkeit, ein heute in Ansehung der Klimaproblematik und Ressourcenknappheit gern verwendeter Begriff, bedeutet, die Bedürfnisse der heutigen und künftigen Generationen so zu erfüllen, dass ein menschenwürdiges Leben auch in Zukunft erhalten bleibt. Der Begriff der Nachhaltigkeit wird auch gerne mit dem Dreisäulen-Modell oder Nachhaltigkeitsdreieck umschrieben, womit der Einklang zwischen Ökologie, Ökonomie und Soziales gemeint und gefordert wird.

Der Begriff der Nachhaltigkeit stammt aus der Forstwirtschaft und wurde schon im frühen 18. Jahrhundert vor dem Hintergrund einer damals zunehmenden Übernutzung von ganzen Waldregionen verwendet. Ein hoher Bergbeamter prägte 1713 erstmals diesen Begriff in der Einsicht, dass in unseren Breiten schon im ausgehenden Mittelalter mehr Holz geschlägert und genutzt wurde, als nachwachsen konnte.

Dieser Raubbau an unseren Wäldern begründete glücklicherweise die „Forstwirtschaft“ im heutigen Sinn und löste die bis dahin unkontrollierte Ausbeutung der Wälder beispielsweise zum Zweck der Gewinnung von Holzkohle für die beginnende Industrialisierung ab. Die Öfen für die Eisenerzeugung oder die Sudpfannen zur Gewinnung von Salz benötigten Unmengen an Holzkohle.

Holz und sein Recht

Das derzeit geltende österreichische Forstgesetz 1975 betont ausdrücklich, dass der Wald in seinen Wirkungen auf den Lebensraum für Menschen, Tiere und Pflanzen eine wesentliche Grundlage für die ökologische, ökonomische und soziale Entwicklung Österreichs darstellt. Damit bezieht sich der Gesetzgeber *expressis verbis* auf das schon erwähnte Nachhaltigkeitsdreieck. Als anzustrebende Ziele führt das Forstgesetz aus:

1. Die Erhaltung des Waldes und Waldbodens.
2. Die Sicherstellung, den Wald so zu behandeln, dass die Produktionskraft des Bodens erhalten und seine Wirkungen nachhaltig gesichert bleiben.
3. Die Sicherstellung einer nachhaltigen Waldbewirtschaftung. Damit sollen die Pflege und die Nutzung der Wälder art- und umfangsmäßig so erfolgen, dass deren biologische Vielfalt, Produktivität, Regenerationsvermögen und Vitalität dauerhaft erhalten bleiben.



Abb. 2: Schule in Graz-Mariagrün (Foto M. Rupprecht)

Das geltende österreichische Forstgesetz geht auf das schon 1852 erlassene Reichsforstgesetz mit seiner Wiederaufforstungspflicht zurück und unterstreicht die Bedeutung der vielfältigen Funktionen des Waldes, die sich nicht nur in der forstlichen Nutzung erschöpfen, sondern auch die Schutzfunktionen (gegen Lawinen, Steinschläge etc.) und den sozialen Aspekt der Wohlfahrts- und Erholungsfunktion des Waldes betonen.

Holzbilanz

Das Forstgesetz und sein Vollzug haben sich bewährt: Die Waldflächen stagnieren nicht, sondern nehmen zu. Nach den offiziell zugänglichen Statistiken umfasste die österreichische Waldfläche im Erhebungszeitraum 1961–1970 noch 3,69 Millionen Hektar und wuchs innerhalb eines halben Jahrhunderts auf heute über 4 Millionen Hektar. Der prozentuelle Anteil des Waldes als Holzlieferant stieg damit österreichweit von 44 % auf derzeit 48 % der Gesamtfläche Österreichs.

Die Steiermark als walddreichstes Bundesland der Republik verfügt über eine Waldfläche von sogar 61,6 %, weshalb sie sich auch mit Recht gerne als „das grüne Herz Österreichs“ bezeichnet. Auch ein Vergleich der Landeshauptstädte unterstreicht die forstliche Vormachtstellung der Steiermark, denn Graz liegt mit 25 % Waldanteil ganz vorne. Das Nachhaltigkeitsprinzip wird auch durch das Verhältnis Nutzung zu Zuwachs deutlich sichtbar. In den steirischen Wäldern wachsen jährlich acht Millionen Vorratsmeter nach, wovon sieben Millionen geerntet werden und eine Million Vorratsmeter jährlich zuwachsen. Bei den Baumarten liegt die Fichte mit einem Anteil von 66,6 % an der Spitze, gefolgt von Lärche mit 8,5 % und Rotbuche mit 7,7 % Anteil. Der hohe Fichtenanteil sollte allerdings zugunsten einer besseren Artenvielfalt verringert werden.

Holz gewinnt derzeit wieder mehr an Ansehen. Das Thema Temperaturanstieg und die damit einhergehende Forderung nach einer Abkehr von der Nutzung fossiler Bodenschätze haben dem Rohstoff Holz wieder größere Bedeutung zugebracht, glücklicherweise nicht nur im Bereich der Wärmeerzeugung, sondern auch darüber hinaus.

Dieser Trend fand beispielsweise auch in zwei universitären Projekten mit Steiermarkbezug seinen Niederschlag.

Holz in der Baukunst

Die Grazer Technische Universität, Institut für Baubetrieb und Bauwirtschaft, widmet sich seit 2012 dem stetig wachsenden Themenfeld des Holzbaus aus baubetrieblicher und bauwirtschaftlicher Sicht. Um die Praxisnähe des Forschungsvorhabens zu gewährleisten, wurde das „Forum Holzbau trifft Bauwirtschaft“ zur Vermittlung



Abb. 3: Kanzel des Grazer Doms (Foto M. Rupprecht)

bestehender Erkenntnisse ins Leben gerufen. Im Jahr 2015 konnten bei einem zweiten Forum bedeutende weitere Erkenntnisse aus dem Bereich des Wirtschaftsingenieurwesens vorgestellt werden, da der Anteil des Holzbaus am Baugeschehen weiter zunimmt. Die Bauvorhaben im Holzbau gewinnen mittlerweile europaweit an Größe und Komplexität, wodurch die oftmals ausführenden steirischen Holzbauunternehmen aus ihrem Nischenbereich heraustreten und sich zu Global-Playern entwickeln konnten und können.

Das vom Land Steiermark geförderte Projekt legte auf die weitere Professionalisierung der Holzbaubranche großen Wert, um durch die Standardisierung von Abläufen auch das Thema Kosteneinsparung ins Spiel zu bringen. Das Forschungsvorhaben „Industrielles Bauen mit Holz – Entwicklung und Optimierung eines technisch-wirtschaftlichen Systemholzbaus“ hat damit eine grundlegende Aufbereitung von Basiswissen geboten und notwendige Entscheidungshilfen geliefert, damit Bauen mit Holz auch langfristig erfolgreich ist. Die Saat dieser universitären Initiative ist aufgegangen. Graz setzt, wie den Medien erst unlängst zu entnehmen war, zunehmend auf den mehrgeschossigen Wohnbau aus Holz. Der Holzbau macht hierzulande bereits ein Viertel des Bauvolumens aus. Kein Wunder! Wie mehrere Studien belegen, wirken Schulklassen oder Spitalsräume aus Holz beruhigend und stressreduzierend. Dazu einige interessante Beispiele aus Graz:

Im Schulbau sind die Volksschulen Brockmanngasse, Viktor Kaplan und Mariagrün zu nennen, im Sportbereich die Union Schwimmhalle und der Raiffeisen Sportpark. Auch die Kinderkrippe in der Schönbrunnngasse, das Pflegewohnheim Peter Rosegger und das Landeskrankenhaus Graz-Süd zählen zu der immer länger werdenden Liste Grazer Holzbauten. Im Wohnbau wären schließlich beispielhaft für andere das Wohnhaus Hummelkaserne oder jenes in der Max-Mell-Allee zu nennen.

Die Universität für Bodenkultur Wien hat in enger Zusammenarbeit mit dem Freilichtmuseum Stübing den namhaften „World Wood Day 2019“ nach Graz geholt und mit einem fünftägigen Großereignis zum Thema Holz verbunden. Die Sensibilisierung einer breiten Öffentlichkeit für das Biomaterial Holz und dessen Umweltfreundlichkeit, die Schlüsselrolle des Waldes und die kulturellen wie auch traditionellen Aspekte der nachhaltigen Holznutzung standen im Zentrum des wissenschaftlichen Symposiums. Die von der BOKU Wien insbesondere im forschungsrelevanten Diskurs eingebrachte Expertise auf der einen Seite und die vom Freilichtmuseum Stübing gekonnt geleistete Kultur- und Vermittlungsarbeit auf der anderen Seite bildeten die ideale Basis für einen besonderen Wissenstransfer zwischen Forschung und Praxis und einen lebendigen Erfahrungsaustausch zwischen den unterschiedlichsten Zielgruppen, ergänzt durch 75 Workshops für Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene. Die Verzahnung von Wissenschaft und Praxis und die enge Zusammenarbeit von Wissenschaft und Industrie finden im Holzland Steiermark und im Green Tech Cluster Styria einen optimalen Anknüpfungspunkt und festigten die wissenschaftlichen und kulturellen Beziehungen zur International Wood Culture Society und zur World Wood Day Foundation.

Mehr als 10.000 Besucherinnen und Besucher wurden in Stübing und im Congress Graz gezählt, die am Kongress selbst Teilnehmenden kamen aus 87 Ländern, eine beachtliche Gemeinschaftsinitiative.

Biografien

Maret Amtmann, in Weiz aufgewachsen, lebt heute in Graz. Abgeschlossenes Diplomstudium der Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität Graz. Sie ist Kunstschaaffende im bildnerischen Bereich, seit 2009 insgesamt 17 Ausstellungen, u.a.: Einstrichpunkt, Einzelausstellung (EA), Rust, 2016; PflingstArt, Installation im Sakralraum, Basilika Weizberg, Weiz, 2017; Vor lauter Bäumen, Lebenswald – 100 Lebensbäume, Kunsthalle Feldbach, 2018; Weizer Kindl, EA, Weberhaus, Weiz, 2019; Längsstriche, EA, Galerie Querort Graz, 2020.

Ulrich Becker ist Kurator der Kulturhistorischen Sammlung des „Museums für Geschichte“ am Joanneum. Studien der Kunstgeschichte, Archäologie und Germanistik an der Universität Bonn (1979–1984) mit Abschluss zum Magister artium. Anschließend Doktoratsstudium der Kunstgeschichte, Promotion 1990 mit der Dissertation über den flämischen Altarbau des 17. und 18. Jahrhunderts als Veröffentlichung der Akademie der Wissenschaften in Brüssel. Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Von 1992 bis 1995 war er Assistent an den Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (u. a. Betreuung der Ausstellung „Von allen Seiten schön – Bronzen der Renaissance und des Barock“ Berlin, Altes Museum, 1995/96). Von 1995 bis 2003 war er im internationalen Kunsthandel (Köln, Mailand, Paris) tätig. Von März 2004 bis Januar 2013 Leiter bzw. Chefkurator der Alten Galerie. Seit Februar 2013 ist er Sammlungskurator Kulturhistorische Sammlung, Museum für Geschichte.

Elisabeth Brenner, Kunsthistorikerin. Dissertation über „Stift Rein im 12. Jh.“. Promotion sub auspiciis praesidentis an der Karl-Franzens-Universität Graz. Ehrenamtliche kunstwissenschaftliche Tätigkeit in Stift Rein, seit 2018 Stiftshistorikerin. Lehrbeauftragte an der Karl-Franzens-Universität Graz. Publikationen und Vorträge zur Kunst des Mittelalters und der frühen Neuzeit.

Ursula Brosch studierte Biologie und Erdwissenschaften an den Universitäten Köln, Münster/Westf. und Graz, wo sie auch einige Semester Kunstgeschichte studierte. Sie arbeitete bis zu ihrer Pensionierung als Vertragsassistentin am Institut für Biologie (Bereich Pflanzenwissenschaften) der Universität Graz mit den Forschungsschwerpunkten Pollenkunde und Vegetationsgeschichte. Bis 2002 Leiterin des Pollenwarndienstes für die Steiermark. Als Beauftragte für Öffentlichkeitsarbeit im Botanischen Garten organisiert Ursula Brosch Gewächshausführungen sowie Ausstellungen und ist Vorstandsmitglied der Gesellschaft der Freunde des Botanischen Gartens.

Günter Brucher studierte von 1964 bis 1969 Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität Graz. Am 12. Februar 1969 promovierte er mit dem Thema „Die Fassaden der Barockkirchen in der Steiermark von 1690–1760“ zum Doktor der Philosophie. Im gleichen Jahr absolvierte er die Bühnenreifeprüfung für Operngesang in Graz. Von 1969 bis 1986 war Günter Brucher am Kunsthistorischen Institut der Universität Graz tätig, wo er 1972 habilitierte und 1976 zum Extraordinarius für Österreichische Kunstgeschichte ernannt wurde. 1986 Berufung zum Ordinarius für Österreichische Kunstgeschichte an der Universität Salzburg, ab 1988 Institutsvorstand. 2012 erhielt er den Wilhelm-Hartel-Preis der ÖAW.

Valentina Eberhardt ist Absolventin der Meisterklasse für Malerei und Gestaltung an der HTBLVA Ortwein und arbeitet als freischaffende Künstlerin in Graz und Grado. Sie studiert Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität Graz und ist als Vizepräsidentin des „Künstlerbunds Graz“ tätig. Ihr künstlerisches Alleinstellungsmerkmal ist der Kugelschreiber. Präsentierte ihre Werke u. a. bereits in Istanbul (TUR), Czenstochau (PL), Marano Lagunare (IT), Zagreb (HRV) und in Los Angeles, Chicago, Philadelphia (USA). Valentina Eberhardt war vier Semester als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte für Margit Stadler tätig.

Paul-Bernhard Eipper studierte von 1988 bis 1992 an der Fachhochschule Köln, Fachbereich Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut, Fachrichtung Gemälde, Skulpturen, gefasste Oberflächen und promovierte 2007 bis 2009 an der Fakultät für Medizin der Universität Witten/Herdecke. Von 1990 bis 2005 leitender Restaurator am August-Deusser-Museum, Bad Zurzach, Schweiz. Von 2000 bis 2009 Sachverständiger bei der IHK Lüneburg-Wolfsburg bzw. Hochrhein-Bodensee. Von 2006 bis 2009 war er als Chefrestaurator der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz tätig, seit 2010 als Leiter des Referates der Restaurierung am Universalmuseum Joanneum, Graz. Seit 2018 ist er Lektor am Institut für Kunstgeschichte, Karl-Franzens-Universität Graz. Zudem ist er Professor für Restaurierung von moderner und zeitgenössischer Kunst an der Akademie der bildenden Künste und Design, Bratislava, Abteilung für Restaurierung. Paul-Bernhard Eipper ist Fellow of IIC (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, London). Circa 280 Publikationen, davon 14 Bücher, seit 2011 Herausgeber des „Handbuches der Oberflächenreinigung“ (Auflagen 1–7), von 2013 bis 2017 Herausgeber der Restauratorenblätter 32–34.

Irmtraud Fischer ist Universitätsprofessorin am Institut für Alttestamentliche Bibelwissenschaft an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Karl-Franzens-Universität Graz. 2017 Verleihung des Ehrendoktorats (Dr. phil. h.c.) der Universität

Gießen. Von 2007 bis 2011 Vizerektorin für Forschung und Weiterbildung an der Karl-Franzens-Universität Graz. Von 2009 bis 2015 Koordinatorin der Feminist Section der Internationalen Tagungen der Society of Biblical Literature (SBL); seit 2006 Generalherausgeberin der exegetisch-kulturgeschichtlichen Enzyklopädie „Die Bibel und die Frauen“. Von 2005 bis 2008 Vorsitzende der Arbeitsgemeinschaft der deutschsprachigen katholischen Alttestamentlerinnen und Alttestamentler (AGAT), seit 2004 Professorin für Alttestamentliche Bibelwissenschaften an der Universität Graz. Von 2001 bis 2003 Präsidentin der Europäischen Gesellschaft für theologische Forschung von Frauen (ESWTR); von 2000 bis 2021 Mitherausgabe „Jahrbuch für biblische Theologie“. 1997–2004 ordentliche Professorin für „Altes Testament und Theologische Frauenforschung“ an der Kath.-Theol. Fakultät Bonn; Gastprofessuren in Bamberg, Wien, Jerusalem, Rom und Marburg an der Lahn. 1993 Habilitation; 1988 Promotion.

Hannes D. Galter studierte Altorientalistik, Germanistik und Vergleichende Sprachwissenschaft in Graz und Wien. Nach Assistententätigkeiten in Toronto und Graz kam er in die Erwachsenenbildung. Zwischen 1996 und 2019 Direktor der Österreichischen Urania für Steiermark. Im Jahr 2000 habilitierte er sich für das Fach Altorientalistik an der Karl-Franzens-Universität Graz. Lehre am Institut für Antike und am Institut für Kunstgeschichte. Neben der altorientalistischen Forschung Fokus auf Kulturkontakte zwischen Europa und Vorderasien. Er ist Herausgeber der Grazer Morgenländischen Studien, gestaltete mehrere Ausstellungen über Joseph von Hammer-Purgstall, u. a. für die regionaleo8, und war Moderator des Interreligiösen Beirats der Stadt Graz.

Theresia Heimerl studierte Deutsche und Klassische Philologie sowie Katholische Theologie in Graz und Würzburg, 2003 Habilitation zum Thema „Das Wort gewordene Fleisch. Textualisierungen des Körpers in Patristik, Gnosis und Manichäismus“, seit 2003 ao. Professorin für Religionswissenschaft an der Theologischen Fakultät der Karl-Franzens-Universität Graz. Arbeitsschwerpunkte: Europäische Religionsgeschichte, Religion und Film/TV, Körper – Gender – Religion.

Helga Hensle-Wlasak, Kunsthistorikerin. Seit 1992 Lektorin am Institut für Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität Graz mit den Forschungsschwerpunkten Buchmalerei in mittelalterlichen Handschriften und frühe Buchdrucke. Gründungsmitglied der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark 1999. Bis 2017 Sammlungskuratorin für mittelalterliche Kunst in der Alten Galerie am Universalmuseum Joanneum mit den Aufgabengebieten Tafelmalerei, Wand- und Glasmalerei sowie Plastik des Mittelalters.

Andrea Hofmeister ist seit 2012 Privatdozentin am Institut für Germanistik der Universität Graz, habilitiert für Germanistische Mediävistik mit besonderer Berücksichtigung der Editionswissenschaft. Forschungsschwerpunkte: die Überlieferungsphilologie, insbesondere die Schriftforschung (entwickelt im Kontext des Projekts ‚DAmals – Datenbank zur Authentifizierung mittelalterlicher Schreiberhände‘ 2008–2010 unter der Leitung von Wernfried Hofmeister). Zuletzt richtete sich der Fokus ihrer wissenschaftlichen Arbeit auf die mittelalterliche Kochrezepttextforschung in Verbindung mit historischer Kulinarik und Diätetik. Übernahme der Leitung des Projekts ‚Nahrhaftes Mittelalter‘ 2017–2019. Fächerübergreifendes Interesse an den intermedialen Wechselwirkungen zwischen literarischen Texten und Artefakten der bildenden Kunst.

Wernfried Hofmeister wirkt an der Universität Graz seit 1996 als außerordentlicher Universitätsprofessor im Fachbereich der Germanistischen Mediävistik. Seit 2019 leitet er in der Funktion des Geschäftsführenden Sekretärs die *Historische Landeskommision für Steiermark*. Seine Forschungs- und Projektschwerpunkte umfassen im Kontext mittelalterlicher deutschsprachiger Literatur und Sprache insbesondere Aspekte der Übersetzung, historischen Aufführungspraxis und Überlieferungsphilologie. Auf dem Gebiet der Literaturgeschichtsschreibung außerdem Fokus auf lehrhafte Dichtung und herausragende Literaten wie Oswald von Wolkenstein und Hugo von Montfort. Regionale Aspekte in seinen zahlreichen Publikationen zu steirischen Texten. Als wichtigster Impuls zur Dissemination solcher Forschungs-, aber auch Lehrbemühungen gelten die von ihm initiierten, 2012 gemeinsam mit Andrea Hofmeister umgesetzten „Steirischen Literaturpfade des Mittelalters“.

Alois Kernbauer studierte Geschichte, Germanistik sowie Rechtsgeschichte an der Universität Graz, Dr. phil. 1982, Mag. phil. 1983 (Lehramtsprüfung für Gymnasien), Unterrichtspraktikum 1983/84, Assistent am Institut für Geschichte ab 1982. Mitarbeiter an Forschungsprojekten, Senior Scientist am Universitätsarchiv ab 1989, Habilitation für „Österreichische Geschichte und Wissenschaftsgeschichte Österreichs“ 1991. Direktor des Universitätsarchivs Graz ab 1993, Ao. Univ.-Prof. in Graz seit 1998. Gastprofessuren: Univ. of Minnesota, Minneapolis, 1994. Univ. of Alberta, Edmonton 2000. Univ. of Missouri, St. Louis 2002. Lektor: Univ. of Binghamton, Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Wissenschaftsgeschichte, Sozialgeschichte der Wissenschaft und Universitätsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, Stadtrechtsgeschichte und Staatsbildungsprozess in der frühen Neuzeit. Mitglied u. a. ICHU/CIHU (International Commission for the History of Universities). Publikationen: 21 Bücher, Editor 8 Bücher, 177 Aufsätze etc. Herausgeber: „Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz“, Mitherausgeber: „Mensch-Wissenschaft-Magie“: Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte.

Eva Klein leitet seit 2021 die Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark an der Karl-Franzens-Universität Graz, bei der sie zuvor bereits seit 2012 den Bereich „Moderne“ geleitet hat. Darüber hinaus ist sie seit über 10 Jahren Lektorin am Institut für Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität, seit 2017 Leitung der österreichischen interuniversitären Summer School „Weltkulturerbe – Kulturgüterschutz – Kulturkommunikation“, Lehrbeauftragte für Welterbe an der UNESCO-Hochschule Pädagogische Hochschule Steiermark; zuvor Leitung des EU-Projektes „TrArS – Tracing the Art of the Straub Family“, Senior Scientist im Universitätsarchiv an der Kunstuni Graz, Dozentin am Institut für Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität, Leiterin des Studienganges Bildwissenschaften an der Donau-Universität und Universitätsassistentin am Institut für Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität. Diplom Kunstgeschichte, Diplom Kommunikationsdesign, 2012 Promotion zur Doktorin der Philosophie, Preise: 2012 Alumni-Kunstgeschichte-Preis, 2014 KUGEL Kunstgeschichte-Leistungspreis, 2013 Theodor-Körner-Preis, 2012 Anerkennungspreis für forschungsbasierte Lehre, 2013 Lehrpreis „Lehre Ausgezeichnet“, mehrfach für den Ars Docendi (Staatspreis für exzellente Lehre) nominiert. Zahlreiche Publikationen im Bereich der Moderne und Gegenwartskunst.

Gabriele Koiner hat klassische Archäologie und Alte Geschichte und Altertumskunde in Graz und Heidelberg studiert und sich im Jahr 2019 für das Fach klassische Archäologie an der Karl-Franzens-Universität Graz habilitiert. Sie arbeitet als Vertragsdozentin am Institut für Antike der Universität Graz mit den Schwerpunkten Zypern, Skulptur, Koroplastik und Porträt der Antike, römische Architektur und Bauornamentik, antike Ikonografie und Motivgeschichte sowie Forschungsgeschichte. Sie leitet derzeit einen archäologischen Survey in Amargeti in Zypern. Privat widmet sie sich mit Leidenschaft ihrer Familie, der Oper und der Pflanzenwelt.

Monika Lafer absolvierte nach der Matura 1999 die Ausbildung zur Physiotherapeutin und war rund 15 Jahre in diesem Berufsfeld tätig. Von 2010 bis 2012 besuchte sie die Meisterklasse für Malerei und Grafik an der Ortweinschule. Anschließend folgte das Studium der Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität Graz, Promotion 2022, Titel der Dissertation: „Arthur Kurtz 1860–1917 und Augustin Kurtz-Gallenstein 1856–1916. Zwei Künstler im Spannungsfeld zwischen Tradition und Aufbruch“. Neben Ausstellungstätigkeiten im In- und Ausland als freischaffende Künstlerin ist sie auch als Kuratorin und Buchillustratorin tätig. Sie lebt mit ihrer Familie in Gleisdorf.

Cinthia Mitterhuber, Künstlerin, studierte Malerei an der Universität für Angewandte Kunst in Wien bei Johanna Kandl und Gerhard Müller, Diplom 2013. 2011 Newcastle University, School of Arts and Cultures (UK). 2000–2005 Ortweinschule Graz, Bildhauerei. Öffentliche Sammlungen: Artothek des Bundes, Arbeiterkammer Wien. 2015 Nominierung für den Koschatzky-Kunstpreis 2014. 2013 Sophie-und-Emanuel-Fohn-Stipendium. Finalistin Roter Teppich für junge Kunst. Ausstellungen (Auszug): 2022: *Show*, Art Magazin – Tabakfabrik Linz; *Wo wir uns wiederfinden*, Schlossgalerie Steyr; 2021: *Moments*, Galerie Schnitzler & Lindsberger, Graz; 2020: *Epic Women*, Bakerhouse Gallery, Graz; 2019: *Arbeit, Leben, Kunst*, NÖArt, Wanderausstellung an verschiedenen Orten in NÖ; *Paradise/Beyond*, Bulb, Wien; *Vienna Art Book Fair*, Universität für Angewandte Kunst, Wien; 2018: *Show*, Galerie Schnitzler & Lindsberger, Graz; 2017: *Natur und Abbild*, Galerie Schnitzler & Lindsberger, Graz; *Lights off – Dark is my DeLight*, Brick 5, Wien; *Freitag der Dreizehnte*, Galerie die Schöne, Wien.

Christina Pichler studierte Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität Graz, Promotion 2021, Titel der Dissertation: „Der Barockbildhauer Phillip Jakob Straub (1706–1774) und sein künstlerisches Schaffen mit Blick über die Alpen. Eine Werkanalyse unter besonderer Berücksichtigung des norditalienischen Einflusses auf die transalpine Skulptur des Spätbarocks“. Seit 2016 Mitarbeiterin der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark. Von 2017 bis 2019 Projektmitarbeiterin am EU-Projekt „TrArS – Tracing the Art of the Straub Family“. 2018 KUGEL Kunstgeschichte-Leistungspreis für die Masterarbeit „Der Grubhof in Reifling. Bauforschung und kunstwissenschaftliche Betrachtung des Malereibestands“ (2016). Von 2019 bis 2021 Projektassistentin der Geisteswissenschaftlichen Fakultät am Institut für Kunstgeschichte der KFU Graz. 2022 Leitung der österreichischen interuniversitären Summer School „Weltkulturerbe – Kulturgüterschutz – Kulturkommunikation“, Lehrbeauftragte für Welterbe an der UNESCO-Hochschule Pädagogische Hochschule Steiermark. Derzeit Lehrbeauftragte am Institut für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz. Forschungsschwerpunkte: steirische Kunstgeschichte, Barockplastik, Sakralkunst und Hagiografie, Kulturbeziehungen Italien-Südostalpenraum.

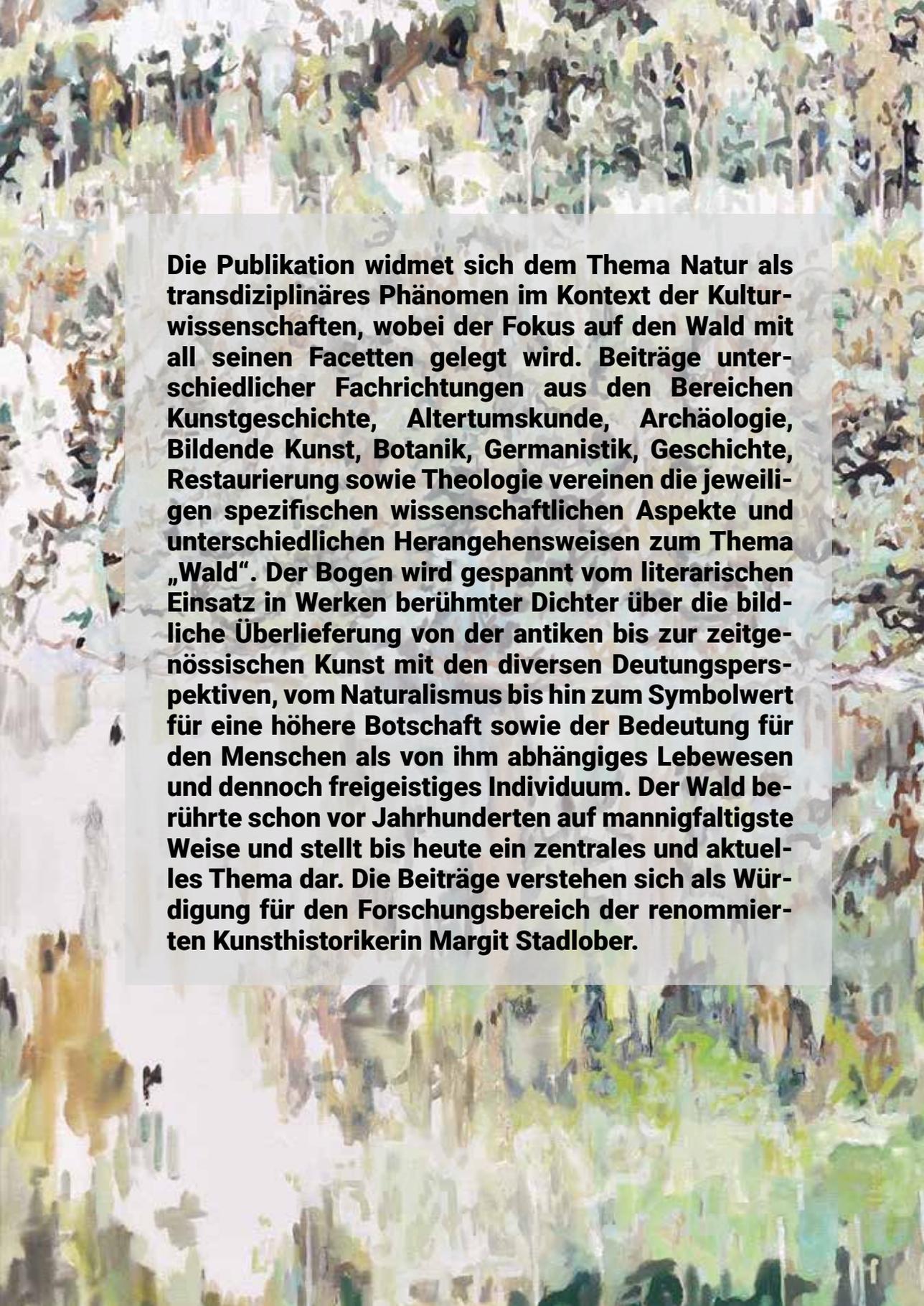
Götz Pochat, Studium der Kunstgeschichte und Psychologie in Bonn sowie Studium der Komparatistik und Kunstgeschichte in Stockholm. Dissertation über Landschaftsmalerei in Stockholm 1968. Habilitation in Kunstgeschichte ebda. Diss. (fil. lic.) in Komparatistik ebd. 1974. Weitere Studien in Rom, Florenz, London und Paris. Dozent am Kunsthistorischen Institut der Universität Stockholm; ao. Prof. in Stockholm; Professor für mittlere und neuere Kunstgeschichte an der RWTH Aachen; Ordinarius für Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität Graz. Vorsitzen-

der des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes 1991–1995; Mitglied des Kuratoriums Albertina 1999–2015. Präsident der Österreichischen Gesellschaft f. Historische Gärten 1996–2008. Mitglied des wissenschaftlichen Beirates der Österreichischen Forschungsgemeinschaft 1996–2005. Mitglied des FWF 2005–2008. Zahlreiche internationale Vorträge und Teilnahmen an wissenschaftlichen Symposien (u. a. in Åbo, Florenz, London, Münster, New York, Oslo, Paris, Stockholm, St. Petersburg, Venedig). Publikationen (Auszug): *Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance*, Stockholm 1970; *Figur und Landschaft, Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin 1973; *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986; *Bild/Zeit III, Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts*, Wien 2015. *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie II, Moderne c. 1850–2000* (in Druck).

Dagmar Probst studierte Kunstgeschichte und Klassische Archäologie an den Universitäten Graz und Wien. Die 2013 fertiggestellte Dissertation in Kunstgeschichte widmet sich dem Einfluss des Deutschvenezianers Johann Carl Loth auf die österreichische Barockmalerei. Mehrere Auslandsaufenthalte, u. a. in Venedig, München, Prag und Meran. Darüber hinaus hielt sie sich im Wintersemester 2012/13 als Stipendiatin am Österreichischen Historischen Institut in Rom auf. Ihr Dissertationsprojekt wurde 2009 mit dem Baderpreis für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften in Wien und 2014 mit dem Kunstgeschichte-Leistungspreis der Karl-Franzens-Universität Graz ausgezeichnet. Von 2013 bis 2019 Universitätsassistentin am Institut für Kunstgeschichte in Graz, derzeit ist sie Lektorin und habilitiert sich zum Thema „Der Künstlerkreis um Erzherzog Johann von Österreich und dessen Bilddokumente als kulturelles Erbe eines innovativen Geistes“. Von 2015 bis 2020 war Dagmar Probst als Sachverständige der Grazer Altstadtkommission tätig, seit 2009 ist sie Gerichtssachverständige.

Manfred Rupprecht, Studium der Rechtswissenschaften an der Karl-Franzens-Universität Graz, 1967 Promotion, 1968 Eintritt in den Landesdienst Steiermark, von 1971 bis 1980 Sekretär und Leiter des Büros der Landeshauptleute Dr. Friedrich Niederl und Dr. Josef Krainer, 1981 Ernennung zum Vorstand der Abteilung für Bau-, Wasser-, Energie- und Verkehrsrecht. Ab 1983 zusätzlich Umweltschutzkoordinator des Landes, vorsitzender Stellvertreter des österreichischen Umweltsenates, Vortragender an der TU Graz, der HTL Weiz und der Chemieingenieurschule Graz, 2003 Pensionierung, Konsulent der Steiermärkischen Landesregierung, 2009 bis 2019 Grazer Altstadtanwalt, Autor von Fachartikeln und Fachbüchern mit den Schwerpunkten Baurecht samt Nebengesetzen und Umweltrecht.

Ans Wabl, geboren in Amsterdam, besuchte ein klassisch-humanistisches Gymnasium sowie die Pädagogische Hochschule. Studium der Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität Graz, 2009 Abschluss mit ausgezeichnetem Erfolg. Ausgeprägte Vorliebe für angewandte Wissenschaft mit Nähe zur Praxis. 2011 Publikation: „Grenzland. Brettschuhs Annäherung an die Landschaft“. 2011 Mitarbeiterin der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark: „Inwieweit können Kunst und Kunstwissenschaft gemeinsam einen globalen Auftrag zur nachhaltigen und sensiblen Nutzung unserer Ressourcen erfüllen?“ 2012 Ausstellung von Michelangelo Pistoletto im Kunsthaus Graz. „Cittadellarte, Teilen und Verändern“. Initiatorin, Projektleiterin, Programmacherin von Im Zeichen des Dritten Paradieses, 10.10. und 11.10.2016. 2017 Botschafterin des „*Dritten Paradieses*“. Seit 2021 staatlich geprüfte Fremdenführerin, Achse Amsterdam–Graz–Wien.



Die Publikation widmet sich dem Thema Natur als transdisziplinäres Phänomen im Kontext der Kulturwissenschaften, wobei der Fokus auf den Wald mit all seinen Facetten gelegt wird. Beiträge unterschiedlicher Fachrichtungen aus den Bereichen Kunstgeschichte, Altertumskunde, Archäologie, Bildende Kunst, Botanik, Germanistik, Geschichte, Restaurierung sowie Theologie vereinen die jeweiligen spezifischen wissenschaftlichen Aspekte und unterschiedlichen Herangehensweisen zum Thema „Wald“. Der Bogen wird gespannt vom literarischen Einsatz in Werken berühmter Dichter über die bildliche Überlieferung von der antiken bis zur zeitgenössischen Kunst mit den diversen Deutungsperspektiven, vom Naturalismus bis hin zum Symbolwert für eine höhere Botschaft sowie der Bedeutung für den Menschen als von ihm abhängiges Lebewesen und dennoch freigeistiges Individuum. Der Wald berührte schon vor Jahrhunderten auf mannigfaltigste Weise und stellt bis heute ein zentrales und aktuelles Thema dar. Die Beiträge verstehen sich als Würdigung für den Forschungsbereich der renommierten Kunsthistorikerin Margit Stadlober.