

Exzellenzcluster *Bild Wissen Gestaltung. Ein Interdisziplinäres Labor* (Hg.)

»Das Präparat ist nicht sichtbar etikettiert.«

Bildbeschreibungen aus der Veranstaltung

Lernen mit Horst Bredekamp

Die Veranstaltung fand vom 8. bis 12. September 2014 im Museum für Naturkunde, Berlin, sowie im Bode-Museum, der Gemäldegalerie und dem Neuen Museum der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, statt. Ihnen allen sei an dieser Stelle sehr herzlich für ihre Unterstützung gedankt.

Inhalt

Vorwort	4
Horst Bredekamp	
Beschreiben	8
Schema der Beschreibungstechnik	10
Thorsten Beck	
Skulptur eines Menschenkopfes	12
Bettina Bock von Wülfigen	
Objekt im Museum für Naturkunde	16
Davide Ferri	
Die Madonna des Presbyter Martinus	20
Nina Franz	
Die Dangolsheimer Muttergottes	28
Claudia Godau	
Torso einer Kaiserstatue	32
Sabine Hansmann	
Ein Angelhaken	36
Günther Jirikowski	
Das Präparat eines Schopfpinguins	40

Katja Kynast	
Skandinavischer Fund	44
Thomas Lilge	
Madonna mit Christuskind	50
Sabine Marienberg	
Profilbildnis einer jungen Frau	56
John A. Nyakatura	
Ein Faustkeil	62
Fabian Scholz	
Strix Nebulosa Lapponica	66
Anja Seliger	
Die Dangolsheimer Madonna	70
Christian Stein	
Schöne Madonna, Dangholsheimer Muttergottes	76
Katharina Walter	
Eine Harpunenspitze aus der Mittelsteinzeit	82
Abbildungsnachweis	88
Impressum	89

Vorwort

Im Herbst 2014 verbrachte eine Gruppe von Wissenschaftler_innen unterschiedlichster Disziplinen eine Woche im Reich der Archive und Museen. Kolleg_innen der Fächer Biologie, Architektur, Philosophie, Informatik und vieler weiterer Disziplinen folgten der Einladung von Herrn Prof. Bredekamp zum clusterinternen Weiterbildungsformat *Lernen mit...* und wagten sich auf das Gebiet der Kunstgeschichte, um sich der Herausforderung der kunsthistorischen Objektbeschreibung zu stellen.

Ich möchte Sie hiermit einladen, ein wenig in den während dieser Woche entstandenen Texten, Bildern und Skizzen zu blättern und

den faszinierenden Versuchen der Autor_innen nachzuspüren, den Objekten mittels der Sprache und ihrer zeichnenden Hand gerecht zu werden. Dies lohnt sich nicht zuletzt deshalb, da in einigen Passagen der Texte die Herausforderung des wissenschaftlichen Erkenntnisgewinns in der zauberhaften, da unpräzisen Klarheit des noch novizenhaften Tastens exemplarisch aufblitzt. Wie nähert man sich den Objekten mit der gebotenen Unvoreingenommenheit? Welche Beobachtungen bieten ausreichend Evidenz, um entsprechende Schlüsse wagen zu dürfen? Dort, wo der Fluss der sprachlichen Beschreibung ins Stocken kommt, wo der



Die Teilnehmer_innen der Veranstaltung *Lernen mit Horst Bredekamp* vor dem Bardi-Altar (1484) von Sandro Botticelli in der Berliner Gemäldegalerie.

Strich der Zeichnung die Unsicherheit der oder des beim Betrachten Skizzierenden offenbart, wird im wahrsten Sinne des Wortes jene Schwierigkeit anschaulich, die auf dem Gebiet der Wissenschaftstheorie ganze Bibliotheken füllt: eine belastbare Aussage über die Welt zu machen.

Denn ohne Frage ist es häufig praktikabel, ein Objekt, einen Prozess oder einen Zusammenhang bei seinem Namen zu nennen. Das ist ein Vogel. Dies ist ein Faustkeil. Aber was ist damit eigentlich gewonnen? Dagegen: Zu beschreiben was man sieht, ohne (zunächst) zu sagen, was es ist – das erweist sich als überraschend schwierig. In den besten Textstellen ist gelungen, was Bruno Latour als einen möglichen Ausweg aus dem Dilemma Konstruktivismus versus Realismus skizziert: auf Aussagen zu verzichten, um gerade durch diesen Verzicht näher an die Objekte heranzukommen, denn »[w]ährend Aussagen auf eine Übereinstimmung aus sind, die sie nie erreichen können, stützen sich Propositionen auf die Artikulation von Differenzen, die neue Phänomene sichtbar machen – in den Brüchen, die sie unterscheiden«.¹

›Propositionen statt Aussagen‹ – diese These, die Latour innerhalb seiner wissenschaftshistorischen Analyse der Entdeckung des Milchsäureferments durch Louis Pasteur aufstellt, wird im *Interdisziplinären Labor* durch die gemeinsame Arbeit an unterschiedlichsten

Problemkonstellationen bereits erfolgreich erprobt. Denn ist nicht auch eine Disziplin in gewisser Weise eine Aussage? Die disziplinäre Fundierung bildet ohne Zweifel die Voraussetzung, doch erst wenn Forscher_innen einander nicht in Disziplinen, sondern mit Propositionen begegnen, kann ein Möglichkeitsraum entstehen, in dem – Latour paraphrasierend – »durch die auf Propositionen gestützte Artikulation von Differenzen neue Phänomene sichtbar gemacht werden können«.²

Lernen mit... ist in diesem Sinne ein vorbildhaftes Format, da es diese Begegnungen fördert, und es ist zu hoffen, dass im Exzellenzcluster auch in Zukunft noch viele Gelegenheiten dieser Art möglich gemacht werden.

Falls Sie sich selbst einmal der bereichernden Zumutung aussetzen wollen, eine Objektbeschreibung zu verfassen: Eine Anleitung dazu, das Schema der Bildbeschreibung von Herrn Prof. Bredekamp, finden sie den Texten vorangestellt.

Viel Vergnügen beim Lesen,
Thomas Lilje

Anmerkungen

1 Bruno Latour (2002): *Die Hoffnung der Pandora*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 173.

2 Ebd.



Sabine Hansmann beschrieb das Werk *Venus und Amor* von Georg Pencz in der Berliner Gemäldegalerie, entstanden um 1528, welches die Göttin und ihren Sohn in vertrauter Haltung vor einer bäuerlicher Landschaft zeigt.



Horst Bredekamp erläutert die Bedeutung des Lichteinfalls für die Wahrnehmung von Skulpturen und Reliefs, der von der Architektur des Bode-Museums besonders begünstigt wird.



Die Gruppe untersuchte die Bildtiefe und perspektivische Komposition von Sandro Botticellis Bardi-Altarbild *Thronende Madonna mit Kind, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist*, entstanden in den Jahren 1484/85, in der Berliner Gemäldegalerie.



Wird das Werk als Grundriss aufgezeichnet, stellt sich heraus, dass das Bild tiefer angelegt ist als zunächst auf den ersten Blick erkennbar.

Für das Beschreiben von gestalteten Objekten aller Art spielen das Auge, das Tasten, die sprachliche Formulierung, das Zeichenhafte und die Bewegung des Körpers insgesamt unabdingbar zusammen. Hierin lag die Voraussetzung der *Lernen-mit...*-Veranstaltung, die in der dritten Septemberwoche stattfand. Sie hat gezeigt, dass jedes Artefakt die Latenz eines Ausdrucks in sich birgt, der nicht unmittelbar aufzuschlüsseln ist; vielmehr wird er im Wechselspiel zwischen Betrachten (bei Gelegenheit auch Betasten), sprachlicher Umsetzung des solcherart Erfassten, zeichnerischer Wiedergabe und erneuter sprachlicher Fixierung in einem kontinuierlichen, oftmals definitiv nicht abschließbaren Prozess erfahren. Beim Zeichnen kommt es nicht darauf an, ob die darstellende Hand geübt ist oder nicht; vielmehr führt die denkende Handbewegung Prozesse vor, die nicht in derselben Weise durch die Sprache verfügbar zu machen sind. In jedem Fall kontrolliert die Zeichnung, was die sprachliche Erfassung zu erreichen versucht. Da jede Zeichnung Neues zur Erfahrung des Artefakts hinzufügt, gilt unabdingbar, dass der Mensch umso weniger sieht und erkennt, je geringer seine

Bereitschaft ist, das Gesehene zu zeichnen. Das zweite Medium der Beschreibung ist die Sprache. Für die Veranstaltung wurde ein dreistufiges Modell vereinbart, das sich in der Kunstgeschichte über viele Generationen herausgebildet hat, um die Systematisierung zu beschreiben, und das sich trotz vieler Kritik als gangbar erwiesen hat. Dieses Modell soll nicht als absolut verbindlich erachtet werden; das Ziel lag jedoch darin, es ansatzweise zu beherrschen, um dann zu entscheiden, welche Systematik angewendet wird. Die unterste Stufe gilt dem Primärzugang zum Gegenstand und dessen materialer Beschaffenheit. Es handelt sich um die erste, versuchsweise jede Deutung ausschließende Näherung, die skizzenhaft die Form, das Material, das Format, den Erhaltungszustand, den Standort und die Provenienz erfasst. Die zweite Stufe betrifft die genauere Bestimmung der Gestalt: die Kompositionen der Bildelemente, die Bestimmung der Ansichtsseiten, die Besonderheiten der Form, die farbliche Fassung und bei Figuren das Verhältnis von Standmotiv, Gewand und Haut zum Binnenkörper. Im Zentrum steht die stilistische Bestimmung der Schöpfer_in-

nen des Artefakts, ihrer Individuen, der Werkstattzusammenhänge, Laboratorien oder Digitalunternehmen. Zu einer solchen Bestimmung gehört unabdingbar der Vergleich mit ähnlichen Werken und Artefakten und die Einordnung in dieses Ambiente der Form. Die dritte Stufe bezieht sich auf die inhaltliche Bestimmung der einzelnen Elemente, der Attribute, der Gesamtkomposition durch Einbeziehung auch des äußeren Rahmens. Hierzu gehören die Auftraggeber_innen, die Interessen, die sich mit dem Werk verbunden haben, der mentalitätsgeschichtliche Rahmen und die spezifische Aussage, die in dem Werk individuiert werden kann, sowie schließlich die Gesamtdeutung, in der die Form- und Inhaltsanalyse zu einer historisch fundierten Analyse gelangt. Unabdingbar ist auf dieser dritten Stufe auch die Eigenständigkeit des Schöpfers oder der Schöpferin in Bezug auf die Erwartungen wie auch die Schwerkraft der Bildtradition zu bestimmen. Es wird wenige Werke geben, die sich unmittelbar und ausschließlich dem Gehalt, den sie darstellen, unterstellen; vielmehr liegt die Finesse von Artefakten in ihrer Fähigkeit, subversiv oder inversiv die erwarteten Gehal-

te zu unterlaufen oder zu bereichern. Dieser letzte Punkt ist eines der Kernelemente des Vorhabens, für das unser Exzellenzcluster *Bild Wissen Gestaltung* gegründet wurde.

Innerhalb der Veranstaltungswoche war von einem Tag auf den anderen jeweils ein Objekt versuchsweise zu beschreiben. Es liegt in der Natur der Sache, dass unter dieser Voraussetzung die zweite und die dritte Stufe nur ansatzweise betreten werden konnten. Gleichwohl waren die Ergebnisse durchaus beeindruckend. Beispiele aus unterschiedlichen Bereichen sollen diverse Ansätze im Umgang mit dieser suchenden Systematik zeigen, die in dieser Woche erprobt wurde.

Schema der Beschreibungstechnik

I PRIMÄRZUGANG

1) *Gegenstand*

Erste Objektdarstellung: zwei- oder dreidimensional; grobe Formbestimmung; bei figürlicher Darstellung: Zahl der Figuren, Geschlecht; Position: stehend, liegend, sitzend; auffällige Attribute und Bestandteile

2) *Material*

Erste Bestimmung: präparierte Naturstoffe; Porphy; Kalkstein; Gips; Lindenholz; Öl auf Leinwand; Digitalscreen usw.

3) *Format*

Höhe × Breite × Tiefe; bei fehlenden Angaben Schätzung wie knapp unterlebensgroß, überlebensgroß usw.

4) *Zustand*

Grad der Bearbeitung, Fragmentierungen, Ergänzungen, mediale Angemessenheit

5) *Standort oder Publikationsort*

Museum oder Sammlung; Privatbesitz; verschollen; unbekannt

6) *Provenienz*

Herkunftsbestimmung vom gegenwärtigen Standort zurück bis zum Ursprungsort

II BESTIMMUNG DER GESTALT

7) *Form*

Komposition der Bildmotive; Symmetrie, Störung; bei figürlichen Motiven: Stand, Gewand, Verhältnis Gewand zu Körper, Binnenstruktur des Körpers, Ansichtsseiten, Beschreibung und Zustandsbestimmung der Oberfläche (Fassung)

8) *Besonderheiten der Produzent_innen/ Künstler_innen*

Stilspezifik von Individuen, Werkstätten, Laboratorien, Digitalfirmen

9) *Stilspezifik*

Zeitliche und räumliche Bestimmung des Stils durch Vergleich mit ähnlichen Werken und Artefakten; Einordnung

III IKONOLOGIE

10) *Ikonografie*

Attribute und inhaltliche Bestimmung

11) *Auftraggeber_in*

Inhaltsbestimmung des Auftrages, Auftraggeber_inneninteresse; funktionale Bestimmung, Propaganda

12) *Ikonologie*

Ikonografie im weiteren Rahmen der Kunst-, Geistes- und Kulturgeschichte

13) *Gesamtdeutung*

Verbindung von Form- und Inhaltsanalyse zu einer geschichtlich fundierten Analyse; Frage der Eigenständigkeit der Künstler_in bzw. der Bildtradition; Inversion und Subversion



horst.bredekamp@culture.hu-berlin.de

Principal Investigator, Sprecher

Basisprojekte: **Bildakt und Körperwissen**

Disziplin: **Kunst- und Bildgeschichte**

M.A. Thorsten Beck

Skulptur eines Menschenkopfes



Lepenski Vir am Eisernen Tor, Sandstein aus der Mittleren Steinzeit, ca. 6000 v. Chr., Durchmesser 7 cm, Tiefe 5 cm, Neues Museum, Berlin (Skizze des Autors).

Das dreidimensionale, etwa faustgroße und beinahe runde Objekt im Steinzeitsaal des Neuen Museums Berlin weist eine poröse, gelblich-grau schimmernde Oberfläche auf und wird durch einen Narrow Spot von oben her so beleuchtet, dass ein harter Schattenschwurf Plastizität und Einkerbungen gut sichtbar macht. Am unteren Rand der Skulptur bildet sich ein schwerer Schlagschatten, der die dort befindlichen Strukturen in Dunkelheit taucht. Der Durchmesser beträgt ungefähr 6 bis 7 cm, bei einer Tiefe von 4 bis 5 cm. Von dem bogenförmigen, oberen Rand aus spannt sich als feine Wölbung eine stirnförmige Region über das obere Drittel des Objektes bis hin zu einem sichelförmigen Doppelbogen, der – in Form einer Wulst – das Augenbrauenpaar einer figürlichen Darstellung bildet, die als menschliches Gesicht zu interpretieren ist. Unter den etwa 1 cm breiten, sich zur Gesichtsmitte hin verjüngenden und dort berührenden Augenbrauen, die zu einer Art geschlossenem Gesichtsfeld zusammenlaufen, sind durch die Ausarbeitung eines kraterförmigen Randes zwei etwa haselnussgroße Erhebungen modelliert, in deren Mitte durch Aussparung und Akzent

jeweils die Anmutung einer Pupille entsteht. Eine ähnliche Struktur, ebenfalls kraterhaft mit zentraler Erhebung, findet sich etwa 1,5 cm unterhalb des Augenpaares und bildet dort eine ovale, von einer gedachten, vertikalen Mittelachse leicht nach links verschobene Mundpartie. Eine ringförmige Struktur zieht sich entlang der Oberseite des runden Sandsteins bis zu den Außenseiten der Augenbrauen und schließt dort beidseitig mit einer kleinen Wulst ab.

Eine feine Kerbung umläuft die als Ansichtssseite den Betrachtenden zugewandte Fläche. Hinter ihr schließt ein abgeflachtes, etwa zwei Finger breites Seitenband an. Die in der Ausstellung nicht sichtbare Rückseite scheint flach zu sein und könnte ursprünglich als Standfläche für das Objekt gedient haben. Das Exponat ist in gutem, unbeschädigtem Zustand, weist aber eine intensiv bearbeitete Oberfläche auf – möglicherweise infolge starker Benutzung oder durch den Einsatz eines weichen Schlagwerkzeugs. Es ist schwebend mittels einer filigranen Stahlsperre vor eine anthrazitfarbene Wand montiert, sodass es fast schwerelos wirkt. Neben dem Objekt weist eine Ziffer auf die Objekt-

legende hin, die den Gegenstand in die Zeit um 6000 v. Chr. datiert und in der Region von Lepenski Vir am Eisernen Tor im ost-serbischen Donaugebiet verortet. Im Neuen Museum wird es im Kontext von Werkzeugen (Steinbeilen und Geweihhäxten) präsentiert, oberhalb von Fischresten aus dem Mesolithikum und dazugehörigen Angelhaken. Das Objekt wurde wahrscheinlich zwischen 1965 und 1971 im Zuge der Grabungen durch Dragoslav Srejovi gefunden, der im Gebiet der Gemeinde Majdanpek kulturelle Erzeugnisse aus vier Ausgrabungsschichten sicherstellte. Neben Tonscherben, Knochenresten und Fundamenten zahlreicher Häuser sind aus Lepenski Vir auch Darstellungen menschlicher Köpfe bekannt. Der Verwendungszweck der hier gefundenen Figuren von Menschen und Tieren ist indes nicht endgültig geklärt. Später datierte Köpfe zeigen tiefere Furchungen und deutlicher ausgearbeitete Ornamente.

Figürliche Darstellungen waren oft am Herd platziert, neben Skulpturen kommen auch Altäre vor. Die Rundheit des hier betrachteten Kopfes mag dabei einer naturnahen Wiedergabe menschlicher Physiognomie widerspre-

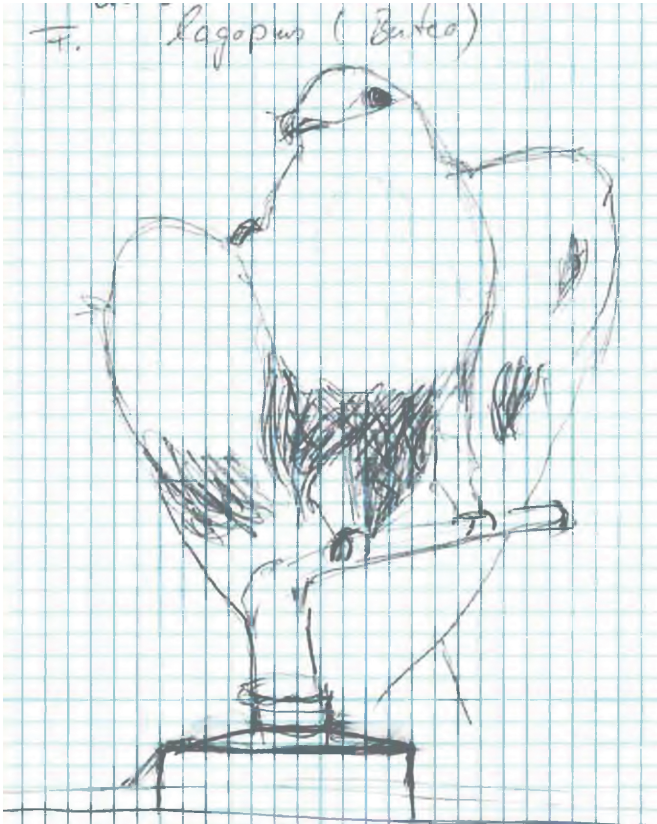
chen. Die Abstraktion der Form legt nahe, dass das Objekt eine symbolische Bedeutung hatte und möglicherweise im Bereich ritueller Gebrauchsgegenstände zu verorten ist. Rätselhaft ist der den Kopf umlaufende und in der Ohrenregion abschließende Ring. Er könnte als statusanzeigendes Element gedeutet werden, weist vielleicht aber auch darauf hin, dass der Gegenstand als profaner Haarschmuck verwendet wurde. Neben einer rituellen Funktion könnte das Objekt auch als Heizstein gedient haben, der auf den Herd gelegt wurde, um in der kalten Jahreszeit die Hände zu wärmen. Da auch Statuen einen fest zugewiesenen – wenn auch nicht fest montierten – Platz am Herd hatten, liegt eine solche Doppelnutzung von geheizten Steinen, die unter Umständen auch symbolische Bedeutung trugen (indem sie als Hausgötter oder Schutzgeister dienten), im Bereich des zwar Spekultativen, aber doch Möglichen.



thorsten.beck@hu-berlin.de
Wissenschaftlicher Mitarbeiter
Basisprojekt: **Shaping Knowledge**
Disziplin: **Bibliotheks- und Informationswissenschaft**

Dr. Bettina Bock von Wülfigen

Objekt im Museum für Naturkunde



Buteo lagopus, Vogelpräparat, ca. Ende 19. Jahrhundert, Museum für Naturkunde, Berlin (Skizze der Autorin).

Beschreibungsschritte I, 1–3

Das Objekt ist dreidimensional. Es handelt sich um ein aufrecht auf zwei Beinen stehendes Wesen mit Augen und Schnabel. Da es seitliche Flügel, Gefieder und Krallen besitzt, stellt es offensichtlich einen Vogel dar.

Die Figur ist etwa 30 cm hoch und – dank der beidseitig auf Schulterhöhe leicht angehobenen und nach rechts und links ausgestellten Flügel – annähernd 20 cm breit. Der Vogel klammert sich mit den Krallen fest an einen Ast, der aus einem hellen, quadratischen Holzpodest mit zusätzlicher ovaler Aufsatzplatte hervorgeht; die Krallen vermögen ihn nur zur Hälfte zu umgreifen. Der Ast ist leicht ungerade und uneinheitlich dick, er ist graubraun und mattgrünlich gefärbt und scheint aus natürlichem Material zu bestehen.

Das Gefieder des Vogels ist überwiegend ocker-weißlich gefärbt, der untere Körper und der untere Teil der Flügelunterseiten sind dunkelbraun gescheckt.

Genauer:

Die Körperform des Vogels ist nicht umgekehrt tropfenförmig wie etwa bei einer Taube mit verhältnismäßig kleinem Kopf

(dieses Erscheinungsbild in der Zeichnung entsteht durch den eingeduckten Kopf des Vogels), sondern oval, in der Mitte des Körpers schlank und länglich; der Körper ist mit einem kurzen, aber starken Hals versehen. Die schwarzen, glänzenden Augen und der Schnabel bilden eine Linie, der Schnabel wirkt kräftig und ist zu einem spitz zulaufenden Haken nach unten gekrümmt.

Die Körperhaltung wird bestimmt durch die oben herum ausgestellten Flügel, die allerdings unten herum spitz zusammenlaufen und übereinander liegen, sodass sie gemeinsam hinter dem Rücken eine Herzform bilden. Dabei ist der Kopf um 90 Grad über die rechte Schulter gedreht, wodurch sich das linke Auge des Vogels auf die Betrachtenden richtet.

Beschreibungsschritte I, 4–6

Auf das Podest ist ein gerahmtes Schildchen geklebt, das die Fläche der Vorderseite fast füllt, mit schwarzer Schreifschrift beschrieben ist und einen stark vergilbten Eindruck macht. Von der Aufschrift ist nur *F. lagopus* zu lesen; da der Vogel hoch steht, verdeckt das Regalbrett darunter eine oder mehrere

re möglicherweise noch folgende Zeile(n). Links und rechts neben diesem Objekt stehen Exemplare von ähnlichem Habitus, die allerdings in keiner Weise ausgestellte Flügel zeigen, sondern in teils geduckter, teils aufrechter Haltung die Betrachter_in beäugen. Auf den ähnlich vergilbten Schildern ihrer Podeste werden sie nicht als *F. lagopus*, sondern als *Buteo lagopus* bezeichnet.

Beschreibungsschritt II, 9

Die Dramatik der Flügelgeste, die den Vogel erscheinen lassen, als wäre er im jähen Abflug begriffen, weist das Objekt als ein Ausstellungstück aus der Zeit vor 1900 aus, das dem Namen nach (es handelt sich um einen Raufußbussard) ursprünglich aus dem subarktischen Nordamerika stammt.

Beschreibungsschritt III

Der Greifvogel ist so hoch direkt über dem Kopf der Betrachtenden aufgestellt, dass der Blick des Vogels sie zur Beute macht.



bettina.bock.v.wuelfingen@hu-berlin.de

Wissenschaftliche Mitarbeiterin

Basisprojekt: **Gender & Gestaltung**

Disziplinen: **Biologie, Kulturwissenschaft**

Davide Ferri

Die Madonna des Presbyter Martinus



Madonna als *Sedes sapientiae* (sog. *Madonna des Presbyter Martinus*), 1199, Pappelholz, Höhe 140 cm, Breite 54 cm, Bode-Museum, Berlin (rechts Skizze des Autors).

I.

Das Objekt stellt eine sitzende Frau dar, die ein Kind auf ihrem Schoß hält. Es handelt sich um eine dreiansichtige Skulptur, die an einer Wand angebracht ist. Sie ist zweiteilig aus den Körpern der Frau und des Kindes zusammengesetzt, wobei der Kopf des Kindes und die Hände beider Figuren jeweils angestückt sind. Das Figurenensemble ist aus Pappelholz geschnitzt. Seine Maße betragen insgesamt 140 cm in der Höhe und 54 cm in der Breite. Im Vergleich zu anderen Skulpturengruppen des 12. und 13. Jahrhunderts ist das Objekt überraschend gut erhalten: Es sind nicht nur sämtliche Anstückungen vorhanden, auch Bemalung und Vergoldung sind in gutem Zustand. Nur vereinzelt lassen sich Abplatzungen des Farbauftrags sowie Risse im Holz feststellen.¹ Die Gruppe ist Teil der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin und in Raum 141 des Bode-Museums (Romanik in Mittel- und Südeuropa) aufgestellt. Bis 1887 befand sie sich im Duomo di S. Sepolcro e dei SS. Quattro Evangelisti im Kamaldulenserklster von Borgo San Sepolcro. 1887 wurde die Skulptur von Wilhelm von Bode (1845–1929) für das Kaiser-Friedrich-Museum erworben.²

II.

Die Frau sitzt auf einem zu beiden Seiten durch Säulen angedeuteten Thron. Ihre Hände sind dem Körper vorgesetzt und umschließen das Kind, ohne es dabei zu berühren. Die Füße der Frau liegen auf einem Fußbrett, das von zwei Löwen getragen wird. Ihr Kopf ist leicht nach vorne geneigt. Das längliche, ovale Gesicht wird von einer goldfarbenen Kapuze überwölbt. Hinter der Kopfbedeckung sind dunkelbraune Haarsträhnen zu erkennen, die von einem schmalen, hellen Haarband zickzackförmig zusammengebunden werden. Den Haaren vorgesetzt sind die Ohren. Das Inkarnat des Gesichtes ist blassrosa, wobei die Wangen mit roter Farbe hervorgehoben werden. Die schmale Stirnpartie geht in kräftige, gebogene, dunkelbraune Augenbrauen über. Die Augen mit breiten, hellbraunen Pupillen sind vollständig geöffnet und starren nach unten, den Betrachtenden entgegen. Die langgezogene Nase ist im Verhältnis zum schmalen, angespannten Mund deutlich überproportioniert. In der Kinn- und Halspartie betonen lange, gebogene Falten die Bewegung des Kopfes nach unten. Das Gesicht und die länglichen, kräftigen Hände sind die einzigen Körperteile,

die vom schweren Stoff der komplex gestalteten, mehrschichtigen Gewandung nicht verdeckt werden. Die Frau trägt ein weißes Unterkleid, ein dunkelblaues Untergewand, ein goldenes Obergewand, einen goldenen Umhang sowie eine ebenfalls goldfarbene Schulterkappe mit Kapuze. Am Hals und an den Handgelenken ist der weiße, leicht durchsichtige Stoff des Unterhemdes zu sehen. Eine Halskette mit rautenförmigem Anhänger sowie filigrane, goldene Armänder sind als Schmuckelemente aufgetragen. Das dunkelblaue Untergewand ist an den Unterarmen, wo der Stoff leicht aufgebauscht wird, sowie im Unterschenkelbereich sichtbar: Hier ist der Faltenwurf symmetrisch, mit eckigen Ypsilonfalten oberhalb der Schuhe und mehreren Röhrenfalten an den Seiten, die die rote Innenseite des schweren Stoffes sichtbar machen. Das goldene Obergewand ist an den Hüften gegürtet und mit einem schwarzen, fein ornamentierten Saum bordiert. Der Gürtel geht hinter dem Körper des Kindes in eine Schleife über. Das goldene Obergewand bedeckt die Frau bis zur Mitte der Unterschenkel und ist hier mit ebenfalls symmetrisch angeordneten Röhrenfalten

gestaltet, die zickzackförmig auslaufen. Der Umhang wird an den Seiten der nach vorne gehobenen Arme mit eckigen Ypsilonfalten drapiert. Zwischen dem Umhang und dem Obergewand öffnen sich durch die Bewegung der Arme breite Zwischenräume, die die dunkelrote Innenseite der Gewandung sichtbar machen. Der Umhang wird an den Seiten des Thrones weich drapiert und verläuft fließend bis zum Schoß der Frau. Die Schulterkappe wiederholt die symmetrische Anordnung des Faltenwurfs vom goldenen Obergewand im Bereich der Unterschenkel.

Das Kind sitzt auf dem Schoß der Frau. Der rechte Arm ist erhoben; die Linke hält einen Apfel. Die Frisur kombiniert Sichellocken und eingebaute Haarsträhnen. Die Augen sind ebenfalls weit geöffnet und mit starrendem Blick nach vorne gerichtet. Tiefe Falten im Inkarnat modellieren die Kinn-, Wangen- und Halspartie. Das dunkelblaue Untergewand ist am Halsausschnitt mit einem goldenen, ornamentierten Saum bordiert. Darüber trägt das Kind einen goldenen Umhang, der von seiner linken Schulter bis zur linken Hüfte läuft und im Bereich des rechten Unterschenkels zickzackförmig drapiert ist. Die nackten

Füße hängen steil nach unten herab. Unterhalb des leicht schräg hervorragenden Fußbretts, auf dem Marias Füße liegen, sitzen zwei nach unten blickende, dunkelrosafarbene Löwen, von denen nur die Köpfe und die Vorderpfoten zu sehen sind.

Im Sockelbereich, auf der schmalen Fläche von vier nach innen abgestuften Leisten, ist folgende Inschrift aufgetragen:

»A[NNO] • D[OMINI] • M • C • L • X • X • X •
X • VIII • MENSE • GENVARII
IN GREMIO MATRIS FVLGET SAPIENTIA
PATRIS
FACTVM E[ST] AVTE[M] H[OC] OPVS MIRA-
BILE • DONNI PETRI AB[B]ATIS TEMPORE •
PRESBITERI MARW[TINI] LABORE • DEVOTO
MINISTRATO AMORE«.³

Die Inschrift ist mit einer für die frühmittelalterliche Plastik außergewöhnlichen Fülle an Details über die Entstehung des Werkes versehen. Sie enthält nicht nur eine monatsgenaue Datierung auf den Januar 1199, sondern auch den Namen des Künstlers, des »Presbyters Martinus«. Historische oder biografische Angaben zu Martinus sind nicht

überliefert.⁴ Der ebenfalls in der Inschrift als Auftraggeber genannte Abt Petrus lässt sich mit Petrus II. identifizieren, der zwischen 1198/99 und 1220 als erster Kamaldulenserabt des Klosters von San Sepolcro amtierte. Die Datierung des Artefakts auf das Jahr 1199 könnte daher auf dessen Amtsantritt hinweisen. Die erstmals 1012 dokumentierte Abteikirche vom Heiligen Grab und der Heiligen Vier Evangelisten in Borgo San Sepolcro geht vermutlich auf eine Gründung Kaiser Heinrichs II. (1002–1024) zurück. Als Presbyter war Martinus Mitglied der Klostergemeinschaft, für die er diese Skulptur realisierte: Im 12. und 13. Jahrhundert ist darüber hinaus eine umfassende theologische Ausbildung vorauszusetzen, die in seine künstlerischen Fertigkeiten als Holzschnitzer eingeflossen sein muss.⁵

III.

Das Motiv einer weiblichen Sitzfigur mit Kind lässt sich ikonografisch als thronende Muttergottes mit dem segnenden Jesuskind identifizieren. Eine genauere Betrachtung der Skulptur und der verwendeten Attribute lässt den Schluss zu, dass die Gruppe zwei

ikonografischen Traditionen angehört. Die thronende Muttergottes mit dem segnenden Jesusknaben deutet auf den zwischen dem 5. und dem 8. Jahrhundert im byzantinischen Raum entstandenen Haupttypus der Mariendarstellung als Nikopoia (aus dem Griechischen *ἡ Νικοποιός* »die Siegerwirkende«) hin. Dieser Typus zeigt Maria oft – wie hier – in Kombination mit dem Jesuskind und dem Apfelattribut, das die Weltherrschaft und Fleischwerdung Christi ausweist.⁶ Das Maphorion, Marias Schleier, ist ebenfalls ein gängiges Attribut der Nikopoia.⁷ Ikonen oder Mosaikdarstellungen der Muttergottes als Nikopoia sind im östlichen Mittelmeerraum oft in Apsiden oder als Mittelteil von Triptycha zu finden: Aufstellungsorte, die den besonderen Repräsentationsanspruch dieses Typus unterstreichen.⁸

Die zwei Löwen im unteren Bereich der Skulptur weisen auf einen anderen Typus der Mariendarstellung: Maria als *Sedes sapientiae*, als Sitz der Weisheit.⁹ Wie die Inschrift demonstrativ nahelegt (»Im Schoß der Mutter leuchtet die Weisheit des Vaters«), dient Maria als Thronstuhl, den sich Jesus erwählt hat. In Christus liegt die Weisheit: »[Christus], in

welchem verborgen liegen alle Schätze der Weisheit und der Erkenntnis« (Kol 2,3). Die Löwen spielen auf den Thron Salomons an, der zum Sitz und Sinnbild der Weisheit wird: »Der König ließ einen großen Thron fertigen aus Elfenbein und ließ ihn überziehen mit edelstem Gold. Und zu dem Thron führten sechs Stufen [...], und es waren Lehnen auf beiden Seiten [...], und zwei Löwen standen an den Lehnen. Und zwölf Löwen standen auf den sechs Stufen auf beiden Seiten« (1. Kön 10,18–20).

Die Kombination unterschiedlicher Typen der Marien-Ikonografie ist eine in der Bildproduktion um 1200 weit verbreitete Praxis.¹⁰ Martinus war sehr wahrscheinlich mit den komplexen theologischen Verschränkungen zwischen den Darstellungen der *Sedes sapientiae* und der Nikopoia vertraut und hatte Zugang zu mittelalterlichen Schriften, wie den *Commentaria in Libros IV Regum* von Hrabanus Maurus (780–856) oder dem *Sermo XLIV in Nativitate S. Mariae* von Petrus Damiani (1006–1072), die die theologischen Bedeutungen beider Typen ausführlich behandeln.¹¹ Daran anknüpfend schafft Martinus ein Kultbild der Jungfrau Maria als Siegel-

rin, als Heilige Weisheit und als Thronende auf dem Thron Salomons. Er kombiniert visuelle und theologische Traditionen der lateinischen und der byzantinischen Kirche. Auf dieser Grundlage inszeniert Martinus ein höchst raffiniertes Spannungsverhältnis zwischen Maria und Jesus. Die Überlapung unterschiedlicher Schichten schweren Stoffes verleiht Maria hieratische Stabilität, Schwere und Starrheit, die mit der Leichtigkeit des Kindes stark kontrastieren. Das *gremium matris* ist als nach unten abfallende, un stabile Fläche dargestellt; das Kind scheint über dem Schoß der Mutter zu schweben. Der körperliche Kontakt zwischen Jesus und Maria ist minimal: Die Kontaktfläche im mütterlichen Schoß wird von beiden Enden der Gürtelschleife mit großer Finesse abgegrenzt. Die streng geometrische, axialsymmetrische Anordnung des Faltenwurfs der Gewandung Marias wird von dem Umhang gebrochen, der über dem rechten Oberschenkel des Jesuskindes zickzackförmig ausläuft. Der schweren Materialität der Muttergottesfigur, die tatsächlich als *sedes* und Thron inszeniert ist, wird die dynamische, schwebende, immaterielle Jesusfigur als Personifizierung

der *sapientia* entgegengesetzt. Die ostentative Stellung des Wortes »FULGET« genau in der Mittelachse der Figur betont die Übermenschlichkeit Christi. Es wird nicht die gängige Version der Inschrift »IN GREMIO MATRIS RESIDET SAPIENTIA PATRIS« verwendet, wie es häufig in zeitgenössischen Darstellungen der Fall ist.¹² Mit dem Verweis auf das Schimmern des Lichts wird Christus in eine transzendente, himmlische Dimension versetzt.

Der Betrachterin präsentiert sich die formale Spannung zwischen Mutter und Kind als komplexes Spiel zwischen Nah- und Fernwirkung. Wenn man die Skulpturengruppe aus der Ferne betrachtet, wird die Illusion einer vor Maria stehenden Jesusfigur erzeugt. Der starre Blick Marias sowie die massive Verwendung von Goldüberzug lenken auch von einem entfernten Standpunkt aus die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Figurengruppe, sodass sich die ursprüngliche Aufstellung an einer szenografisch hervorgehobenen Stelle im Kircheninnenraum vermuten lässt, zum Beispiel am Ende eines Seitenschiffes oder in der Hauptapsis.¹³ Beim Näherkommen entfalten sich dagegen die

sorgfältig herausgearbeiteten Details: die raffinierte Frisur; der Schmuck an Hals, Handgelenken und Hüften sowie die filigrane Ornamentierung der Gewandung.

Anmerkungen

¹ Für Beispiele zeitgenössischer Holzskulpturen mit ähnlichem Motiv: Serena Nocentini/Paola Refice (Hg.) (2012): *Mater amabilis. Madonne medievali nella diocesi di Arezzo*. Auss.-Kat. Museo Civico, Sansepolcro. Florenz: Maschietto; Enzo Carli (1960): *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*. Mailand: Electa; Cornelius von Fabriczy (1909): *Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento*. In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 30, Beih., 1–102. Zum Erhaltungszustand nach dem Erwerb für das Berliner Museum: Wilhelm Bode (1888): *Die Madonnenstatue des Presbyter Martinus vom Jahre 1199 im Museum zu Berlin*. In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 9, 197–199, hier 198.

² Ebd.

³ »Im Jahr des Herrn 1199, im Monat Januar. Im Schoß der Mutter leuchtet die Weisheit des Vaters. Gefertigt wurde dieses bewundernswerte Werk zur Zeit des Herrn Abtes Petrus durch die von andachtsvoller Liebe begleitete Arbeit des Presbyters Martinus.« Tran-

s-kription und Übersetzung nach Albert Dietl (2009): *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz – Max-Planck-Institut, 4, 6), Bd. 2. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 634f. 4 Ebd., 635.

⁵ Siehe Thomas Achelis: *Presbyter and Presbyterate in the Early Church*. In: Samuel Jackson Macauley (Hg.) (1953): *The New Schaff-Herzog Encyclopedia of Religious Knowledge*, Bd. 9. Grand Rapids, MI: Baker Book House, 201–202.

⁶ Siehe Wolfgang Braunfels (1994): *Maria*. In: Engelbert Kirschbaum (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3. Rom, 154–210, hier: 157f.

⁷ Vgl. Peter Bloch (1969): *Madonnenbilder. Vierzig Denkmäler der Skulpturenabteilung*, Bilderheft 14. Berlin: Staatliche Museen – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 9.

⁸ Siehe Hans Belting (2011): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. 7. Aufl. München: C. H. Beck, 64.

⁹ Siehe Martin Lechner (1994): *Sedes Sapientiae*. In: Remigius Bäumer/Leo Scheffczyk (Hg.): *Marienlexikon*, Bd. 6. St. Ottilien: EOS, 113–118, hier: 113; Belting 2011 (Anm. 8), 334.

¹⁰ Siehe Peter Bloch (1975): *Representations of the Madonna about 1200*. In: *The Year 1200*. Ausst. Kat. The

Metropolitan Museum of Art. New York: The Metropolitan Museum of Art, 497–505, hier: 500.

11 Vgl. August Schmarsow (1890): *S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter* (Italienische Forschungen zur Kunstgeschichte, 1). Breslau: S. Schottländer, 89; Fabriczy 1909 (Anm. 1), 17; Peter Bloch (1970): *Die Muttergottes auf dem Löwen*. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 12, 253–293, hier: 276.

12 Zum Beispiel im Relief der Anbetung der Drei Könige aus S. Maria della Pieve, siehe Giorgio Castelfranco (1929): *Madonne romaniche in legno*. In: Dedalo, Nr. 10, 768–778, hier: 769.

13 Siehe Hellmut Hager (1962): *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 17). München: A. Schroll, 129.



davide.ferri@hu-berlin.de

Studentischer Mitarbeiter

Basisprojekt: **Sammlungerschließung**

Disziplin: **Kunst- und Bildgeschichte**

M.A. Nina Franz

Die Dangolsheimer Muttergottes



Niclaus Gerhaert von Leyden, *Muttergottes*, um 1460/65, Nussbaumholz, Höhe 102 cm, Bode-Museum, Berlin.

Die Dangholsheimer Muttergottes befindet sich genau zentral in einem mit *Süddeutsche Spätgotik* betitelten Raum des Bode-Museums in Berlin. Sie steht dort frei auf einem sechseckigen Sandsteinsockel, der dem durchschnittlichen Besucher bis knapp unter die Schulter reicht. Von dort ragt die Figur etwa 1,5 m in die Höhe und füllt annähernd den Umriss eines großzügigen Ovals, ohne dass einzelne Teile daraus hervorragen.

Von der industriell verarbeiteten, anthrazitfarbenen Steinplatte des Sockels setzt sich die grobe, gealterte Plinte der Holzfigur stark ab. Das Holz ist hier wurmlöchrig und risig, und es scheint aus seiner ursprünglichen Fassung gewaltsam herausgerissen worden zu sein. Auch an anderen Stellen ist die Oberfläche stark abgestoßen, vereinzelt sind kleinere Teile abgebrochen, und stellenweise kommt unter der Bemalung das Material zum Vorschein; an der ebenfalls ausgestalteten Hinterseite sind noch goldene Farbreste erkennbar. Unter den restlichen Exponaten im Raum sticht die Figur heraus, nicht nur durch ihre Platzierung, sondern auch durch ihre kräftige Farbgebung und die undurchdringliche Komplexität ihrer Gestaltung, den-

noch scheint auch eine gewisse Inszenierung innerhalb der Ausstellung mit am Werk zu sein, deren Fokus sie gewissermaßen zentralperspektivisch bildet.

Dargestellt ist die Maria als junge Frau, die das Jesuskind im fortgeschrittenen Säuglingsalter in den Armen hält. Die Figur ist aufwendig geschnitzt und bemalt, farblich überwiegen Weiß-, Braun- und Ockertöne. Nur der Untergrund, auf dem sie steht, und die Farbe der Lippen stechen purpurrot hervor. Auf dem inneren, am ›Körper‹¹ der Figur befindlichen Teil des Gewandes sind stark beschädigte, in Gold und Schwarz gehaltene Textilmuster zu erkennen, die vermutlich Blumen darstellen und sich nur leicht vom darunter hervorschimmernden walnussfarbenen Holz abheben.

Auffällig sind die großen Faltenüberschläge und -brüche des äußeren, weißen Gewands, die, frontal betrachtet, ab der Brust drei ineinander verschachtelte Vertikalen bilden und in mehreren weit ausladenden Kaskaden nach unten fallen. Hinter dieser vorgelagerten Masse an ›Stoff‹ ist der schmale Körper der Frauenfigur mehr erahn- als erkennbar. Das Knie des linken Beins tritt unter dem

Faltenwurf hervor. Es befindet sich in keinem realistischen Verhältnis zum restlichen Körper: Nimmt man die Konstellation anatomisch ernst, hätte der Oberschenkel fast das zweifache seiner regulären Länge und der Unterschenkel wäre stark gestauch. Die Hüfte, auf die das Kind gestützt ist, erscheint ebenso stark nach vorn gestreckt, wie sich der Oberkörper nach hinten neigt, der Kopf scheint der Bewegung der Hüfte zu folgen, sodass sich der Blick der Figur nach unten senkt und von schräg oben auf einen Punkt am Boden vor ihren Füßen fällt. Der Blick ist also genau dorthin gerichtet, wo sich nach der Art, wie die Figur hier aufgestellt ist, der Betrachter oder die Betrachterin befindet – trotzdem scheint der Blick nicht fokussiert und geht ins Nirgendwo. Der linke Arm der Figur stützt das Kind an dessen Oberkörper; an seinem Rücken ist die feingliedrige Hand in einem unnatürlichen 90-Grad-Winkel überstreckt und scheint die Haut nur sanft zu berühren. Tatsächlich sind ganz leichte Einwölbungen am Körper des Kindes erkennbar, wo die Hand der Mutter es hält. Zum massig ausgebildeten, feist und schwer wirkenden Körper des Kindes steht

die Leichtigkeit dieser Berührung in starkem Kontrast, als wären die Gesetze der Schwerkraft aufgehoben. Die rechte Hand der Frau hält – in ähnlich unnatürlicher, nach unten abgewinkelter Haltung – das linke Fußgelenk des Säuglings. So führt eine Diagonale den nackten Körper des Kindes über den mehrfach verhüllten Körper der Frau. Der Säugling hat das Gesicht mit gerichtetem Blick nach vorn gewandt. Es ist gerahmt von einem fein ausgebildeten Tuch, das sich um seinen blond gelockten Kopf legt und ihn wie einen eigenen abgegrenzten Raum umgibt. Erst dahinter erscheint der Kopf der Mutter, die ein ähnliches Tuch als Haube trägt und deren Gesicht von gleichartig ausgestalteten Locken gerahmt wird, die bis zur Hüfte hinab reichen. Die Haut des nackten Säuglings und die Gesichtshaut der Mutter sind im selben Farbton gehalten, was möglicherweise auf die biologische Nähe von Mutter und Sohn verweist. Diese dargestellte Nähe steht in Kontrast zu den beschriebenen Gegensätzen in der Materialität (feist/feingliedrig; schwer/schwerelos; körperlich/unanatomisch), der räumlichen Abgrenzung und der symbolischen ›Durchstreichung‹ des bekleideten,

durch Berge von darüberegelegten Falten und anatomische Abweichungen negierten Mutterkörpers durch den nackten, realistisch dargestellten und dargebotenen Leib des Kindes. Menschen, die in christlich geprägte Regionen gelangen, ohne über nähere Details der Religion allzu gut Bescheid zu wissen, könnten zu der Überzeugung gelangen, dass es sich bei der Bezeichnung Muttergottes um eine Art Eigennamen handelt und das Kind lediglich als Erkennungsmerkmal dieser weiblichen Gottheit dient, nicht aber der eigentliche Grund ihrer Bedeutung für diese Glaubensrichtung ist. Ähnlich könnte jemand, der mit der christlichen Lehre nicht vertraut ist, aus der Darstellung der Danksheimer Muttergottes ableiten, dass hier eine weibliche Göttin geehrt wird, indem ihre übernatürliche Präsenz in Absetzung zu der banal-körperlichen Realität der Reproduktion in Szene gesetzt wird – eben eine Muttergottes und nicht die Mutter eines Gottes.

Die These Horst Bredekamps zur Schönen Madonna des 15. Jahrhunderts als »Vermittlerin vergeistigender und vergegenwärtigender Bewusstseinsformen«² würde dies nur zum Teil unterstützen. Klar erkennbar

ist in dieser Figur die Tendenz, dass der menschliche Leib hinter der Ausgestaltung der Gewandung zurücktritt und quasi vernichtet wird, die Abstrahierung des Körpers zugunsten einer Vergeistigung der Form, die ihren Ausdruck in einer ins Übernatürliche gesteigerten Körperlichkeit findet. Allerdings steht die subversive, der christlichen Lehre gegenläufige Darstellung des Jesuskinds als Repräsentant nicht-göttlicher, fleischlicher »Durchkreuzung« der Heiligkeit der Muttergottes im Gegensatz zu den von Bredekamp beschriebenen Madonnen, in denen die Maria noch stärker in ihrer alleinigen Rolle als irdische Mutter des göttlichen Kindes auftritt.

Anmerkungen

- 1 Die einfachen Anführungszeichen sollen hier und im Folgenden die Sensibilisierung ausdrücken bezüglich der Verwechslung zwischen der Darstellung und dem, was dargestellt wird.
- 2 Herbert Beck/Horst Bredekamp (1975): *Die internationale Kunst um 1400*. In: dies./Wolfgang Beeh (Hg.): *Kunst um 1400 am Mittelrhein*. Ein Teil der Wirklichkeit. Ausst.-Kat. Liebighaus Museum alter Plastik. Frankfurt a. M.: Liebighaus, 4.



nina.franz@culture.hu-berlin.de
Wissenschaftliche Mitarbeiterin
Basisprojekt: **Matter of Typography**
Disziplin: **Kulturwissenschaft**

Dr. Claudia Godau

Torso einer Kaiserstatue



Torso einer Kaiserstatue, 4. Jahrhundert, Porphyrit, Höhe 196 cm, Bode-Museum, Berlin (rechts Skizze der Autorin).

Es handelt sich um einen Torso mit abgeschlagenem Kopf aus rotem Stein. Die Oberfläche ist glatt. Das Objekt steht auf einem weißen Sockel von etwa 70 cm Höhe. Darauf befindet sich eine braune Plinthe, die der Form des Torsos leicht angepasst ist. Das Material weist sowohl stecknadelgroße helle Punkte als auch größere Punkte von bis zu 2 cm Durchmesser auf, sodass von rotem Porphyrausgegangen werden kann. Das Objekt ist annähernd 100 cm hoch, 60 cm breit und 50 cm tief, es bildet also den Rumpf eines Menschen in Lebensgröße ab. Es lassen sich Spuren von Beschädigungen erkennen (z. B. am rechten kleinen Finger, am Fingergelenk des linken Mittelfingers, ein kleines Loch auf Hüfthöhe). Die Kante des Umhangs ist sowohl auf der rechten als auch auf der linken Seite beschädigt. Das Objekt steht in Raum 113 des Berliner Bode-Museums und trägt die Inventarnummer 6128.

Der Torso ist mit einem Umhang bedeckt, der an der rechten Schulter mit einer Schnalle befestigt ist. Diese hat eine runde Grundform (5 cm im Durchmesser); in ihrer Mitte befindet sich eine Kugel und an ihren beiden Seiten ist sie mit jeweils drei weiteren

kugelförmigen Elementen geschmückt. Drei Bänder mit zapfenförmigem Abschluss fallen von der Schnalle herab. Sie enden auf Brusthöhe der Figur; ihre Länge beträgt etwa 15 cm. Unter dem Umhang trägt die Figur ein langärmeliges, rockähnliches Gewand, das die Beine bedeckt. Durch den ungefähr 7 cm breiten Gürtel an der Hüfte ist nicht ersichtlich, ob es sich um ein durchgehendes Gewand handelt oder ob es zweigeteilt ist. Knapp neben der Mitte des Gürtels setzt eine Wulst an, die zur Außenseite des linken Oberschenkels führt. Es scheint sich um einen Riemen zu handeln, der an einem Schwert samt Scheide befestigt ist. Der Schaft der Waffe hängt auf Beckenhöhe am Gürtel und ist mit einem kreisförmigen Aufsatz verziert, in dessen Mitte sich eine Kugel befindet. Diese Verzierung ist ähnlich gestaltet wie die Schnalle des Umhangs.

In der Halterung steckt ein Schwert, dessen Griff die Figur mit beiden Händen umfasst. Der Umhang fällt lang und glatt am Rücken herunter, während er zur Vorderseite aufgezogen ist, sodass die Hände sichtbar sind. Der Umhang fällt schräg nach links ab und

liegt auf dem linken Handgelenk auf. Von dort fällt er gerade nach unten ab. Der linke Arm ist leicht angewinkelt, er zeichnet sich unter dem Umhang ab. Die linke Hand umfasst den Schaft des Schwertes, der rechte Arm führt am Körper entlang. Der Unterarm ist angewinkelt, seine Position geht leicht über einen rechten Winkel hinaus, sodass die rechte Hand auf dem Knauf des Schwertes aufliegt. Diese Hand ist sehr breit, liegt am Körper an und ist im Profil zu sehen. Der kleine Finger ist den Betrachtenden zugewandt und angewinkelt. Ring-, Mittel- und Zeigefinger umfassen den Knauf des Schwertes und zeigen nach unten, die Handinnenseite berührt den Knauf.

Die Rückseite des Torsos ist nicht so glatt wie die Vorderseite. Der Stein scheint hier weniger stark bearbeitet zu sein, denn die Struktur des Gesteins ist besser sichtbar und es sind keine Falten eingearbeitet. Der Umhang fällt glatt nach unten. Auffällig ist eine Ausbuchtung auf Beinshöhe. Es ist keine bestimmte Form erkennbar. Da die Rückseite kaum bearbeitet zu sein scheint, stand die Figur möglicherweise an einer Wand, sodass nur die Vorderseite zu betrachten war. Die

Ausbuchtung könnte allein der Fixierung gedient oder für einen besseren Stand gesorgt haben. Auf der Rückseite befinden sich ebenfalls leichte Beschädigungen: ein kleines Loch an der rechten Schulter und zwei weitere kleinere Löcher an der rechten Seite auf Hüfthöhe. In der Frontalansicht zeigt sich, dass das untere Ende der Figur schräg verläuft. Auf der rechten Seite erstreckt es sich weiter nach unten; auf der linken Seite wirkt die Kante besonders geradlinig und scharf; es scheint sich um eine Bruchkante zu handeln. Das Ende des Gewandes ist hier sichtbar. Darunter befindet sich eine braune Plinthe, die der Form des Torsos leicht angepasst ist.

Die Statue stammt aus dem 4. Jahrhundert. Der Fundort ist Alexandria in Ägypten. 1907 wurde dieses Werk von dem Museum für Byzantinische Kunst erworben. Der Torso ist zurzeit im Museum für Byzantinische Kunst (einem Teil des Bode-Museums) ausgestellt. Der Raum ist mit einer hellen Gardine versehen, sodass links vom Objekt noch etwas Tageslicht hereinfällt. Zusätzlich sind mehrere Lampen angebracht, die den Raum erhellen. Das Objekt wird von vorne, ebenfalls von

der linken Seite aus beleuchtet. Auf das Objekt blickend, befinden sich an der rechten Wand mehrere lang gezogene Objekte aus Kalkstein. Die Reliefs zeigen Ornamente. An der linken Wand des Raumes steht das Kapitell einer Säule auf einem hohen Sockel. Direkt hinter dem Objekt befinden sich ebenfalls aus Kalkstein gefertigte, mit Ornamenten versehene Platten. Vor diesem Hintergrund hebt sich die rötliche Figur stark ab, als wäre sie gerahmt und stünde in einem Tempel. Das Farbenspiel aus hellen weiß-gelblichen und braunroten Tönen spiegelt sich in den Bodenfliesen wider. Die Figur wirkt durch ihren Sockel auch für heutige Verhältnisse lebensgroß und erhaben in ihrer Positionierung im Raum.

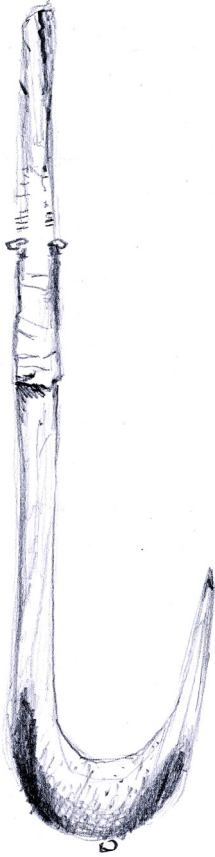
Kleidung und Waffe deuten darauf hin, dass hier ein Soldat dargestellt ist. Da das Schwert Verzierungen aufweist und die Schnalle des Umhangs aufwendig gearbeitet ist, kann es kein einfacher Soldat sein; hier wird eine reiche und bedeutende Person verkörpert. Der purpurfarbene Stein war der kaiserlichen Familie vorbehalten, es handelt sich daher um den Torso einer Kaiserstatue. Trotz der starren Haltung der Figur und un-

geachtet des festen Materials sind Momente der Bewegung immanent. Beide Hände liegen an der Waffe: Innerhalb von Sekunden könnte die dargestellte Person ihr Schwert ziehen – eine Geste der Kampfbereitschaft. Aus der Handhaltung ließe sich aber auch eine andere Bedeutung herauslesen: Die Schlacht ist vorbei und das Schwert wird zurück in die Scheide gesteckt. Der Umhang droht über die Hand zu rutschen und somit das Schwert zu verdecken. Die Armhaltung kann einerseits Krieg, andererseits aber auch Frieden symbolisieren. In dieser Dualität spiegelt sich die Politik der Römischen Reichs.



claudia.godau@hu-berlin.de
Wissenschaftliche Mitarbeiterin
Basisprojekt: **Experiment & Beobachtung**
Disziplin: **Psychologie**

Ein Angelhaken



Angelhaken, 9600–4200 v. Chr., Fundort: bei Rathenow (Brandenburg), Knochen, Höhe ca. 12 cm, Neues Museum, Berlin (Skizze der Autorin).

Das Exponat ist ein etwa 12 cm hohes figürliches, hakenförmiges Objekt mit langem Schaft, das sich in den Räumen des Neuen Museums Berlin im Bereich Alt- und Mittelsteinzeit befindet. Es ist am unteren Ende auf einen kleinen Metallstab aufgesetzt und durch zwei andeutungsweise umfassende Metallhaken im oberen Drittel senkrecht an der Wand in einer Ausstellungsvitrine befestigt, wobei die hakenförmige Biegung des Objektes – vom Standpunkt der Betrachtenden aus – am unteren Ende auf der rechten Seite liegt.

Auffällig ist zunächst, dass die obere Hälfte des langen Schaftes mit feinen Aufrauungen versehen ist, während der untere Schaft und die hakenförmige Biegung von glatter Oberfläche sind. Das Objekt hat einen runden Durchmesser, der in sich geschwungen und in Teilbereichen abgeflacht ist. Die beige-graue Farbigkeit mit feiner Struktur aus hellen und dunklen Sprenkelungen sowie schleierartigen Farbverläufen lässt auf ein natürliches Material wie Stein oder Knochen schließen.

Bei genauer Betrachtung weist das Exponat am oberen Ende des Schaftes eine unregel-

mäßig und stark gefurchte Oberfläche auf. Eine tiefe Kerbe verläuft von diesem oberen Ende aus in einer dreieckigen Zuspitzung nach unten, bis sie sich nach etwa 3 cm in der Fläche verläuft. In einer rotierend-aufwölbenden Gegenbewegung bildet hier die linke Seite des Objektes eine leicht auskragende Wulst über der feinen Kerbe aus. Unterhalb der Kerbe beginnt der Bereich feiner Aufrauungen mit Linien, die in Gruppen von zwei oder drei waagrecht zueinander und nah beieinander positioniert sind. Sie stehen zunächst sehr klein und dicht zusammen, werden aber dynamisch mit Verlauf des Schaftes nach unten immer größer; auch ihr Abstand voneinander weitet sich dabei aus. Mit einer unregelmäßigen Kante, die im linken Bereich höher ansetzt und dann in bewegter Linie leicht nach unten abgleitet, verjüngt sich der Schaft nach etwa 6 cm abrupt und geht in einen Teil mit glatter Oberflächenstruktur über. Nach weiteren 6 cm biegt sich der Schaft mit einer in sich rotierenden Bewegung um etwa 170 Grad. Die Biegung ist im oberen Bereich durch feine Kantungen und geradlinige Teilabschnitte gekennzeichnet. Die zu den Betrachtenden

ausgerichtete Seitenfläche der Biegung ist abgeflacht und von besonders starker Sprenkelung im Material gekennzeichnet. Ob es sich um eine rein farbliche oder um eine materielle Rauheit handelt, lässt sich aus der Betrachtung nicht eindeutig klären. Die untere Kante der Biegung ist von besonders dunkler Tiefe; auch hier ist nicht eindeutig zu klären, ob der optische Eindruck rein durch den Schattenwurf zustandekommt (das Objekt ist von oben künstlich beleuchtet) oder durch eine materielle Dunkelheit begründet ist. Der Haken verjüngt sich über eine Länge von 4 cm hinter der Biegung zu einer feinen Spitze, die auf der linken Seite leicht abgeflacht ist.

Das Exponat wird in einer Gruppe mit sechs weiteren Objekten gleicher Typologie präsentiert. In einer Reihe mit drei etwa gleich großen Objekten dieser Art ist es das filigranste und in seiner Farbigkeit hellste. Alle vier Exponate weisen eine Abflachung der hakenabgewandten Seite auf; im Bereich der Biegung sind die Vergleichsobjekte im Unterschied zum betrachteten Exponat deutlich flacher auf der Innenseite und zugleich bauchiger auf der Biegungsaußenseite. In der Reihe

darüber befinden sich noch einmal drei kleinere hakenförmige Objekte, die darauf verweisen, dass dieser Typus sich durch seine Form, nicht aber durch die Größe auszeichnen scheint.

Der Zustand des Objektes kann nicht genau bestimmt werden. Das obere Ende wirkt leicht ausgefranst – diese Form könnte durch gewaltsames Einwirken auf das Material entstanden sein. Ob es sich um eine Bruchstelle handelt oder ob das Ende seine Form durch einen gewollt herbeigeführten Akt erhalten hat, muss offen bleiben. Ebenso verhält es sich mit dem abgeflachten Bereich im Bogen: Es könnte sich um eine bewusste Formung, die Abnutzung durch Gebrauch oder eine nachträgliche Abschabung (zum Beispiel im Zuge der Ausgrabung) handeln.

Die Beschriftung des Exponats weist es als einen Angelhaken aus, der aus Knochen besteht. Er entstammt der Mittelsteinzeit zwischen 9600 und 4200 v. Chr. und wurde in der Umgebung von Rathenow in Brandenburg gefunden. Die Bezeichnung »Angelhaken« verweist auf einen Gebrauchsgegenstand, der in seiner Form auch heute noch in gleicher Weise verwendet wird. Der Haken

dient dabei zur Befestigung eines Köders und wird an einer Schnur befestigt im Wasser gehalten, um Fische zu fangen. Heutige Angelhaken sind aus Metall gefertigt und verfügen über sogenannte Widerhaken, die durch eine ruckartige Bewegung ›angeschlagen‹ werden, wodurch sich der Haken im Maul des Fisches festbohrt. Einzig die norwegische Berufsfischerei benutzt einen Haken mit besonderer Rundung ohne Widerhaken, der sich auch ohne das ruckartige ›Anschlagen‹ in den Maulwinkeln verfängt.

Keines der Exponate weist einen Widerhaken dieser Art auf, obwohl Pfeilspitzen im gleichen Schaukasten deutlich zeigen, dass die Form des Widerhakens an anderen Gebrauchsgegenständen bereits vorhanden war. Der abgesetzte dickere Schaftbereich mit seiner rauen Oberfläche könnte als Befestigung für einen Faden gedient haben. Ähnliche Befestigungsbereiche befinden sich auch an den Vergleichsobjekten. Es ist daher wahrscheinlich, dass die Haken für ein Angeln mit Faden verwendet wurden, ähnlich der heute üblichen Praxis.

Das Exponat ist im Gegensatz zu anderen Objekten im Schaukasten matt und nicht

auf besonderen Glanz poliert. Die Kerbungen im oberen Schaftbereich könnten zwar als Ornament gedeutet werden und damit auf eine Funktion als Statusobjekt verweisen, doch scheinen hier die matte Oberfläche und der in mehreren Flächen abgesetzte, schnell gearbeitete Bogenschwung einer besonderen ästhetischen Zielsetzung zu widersprechen. Auch das splitterige obere Schaftende spricht für die Deutung, dass es sich um einen Gebrauchsgegenstand handelt, der aus einem Knochenbruchstück herausgearbeitet wurde.



sabine.hansmann@hu-berlin.de

Wissenschaftliche Mitarbeiterin

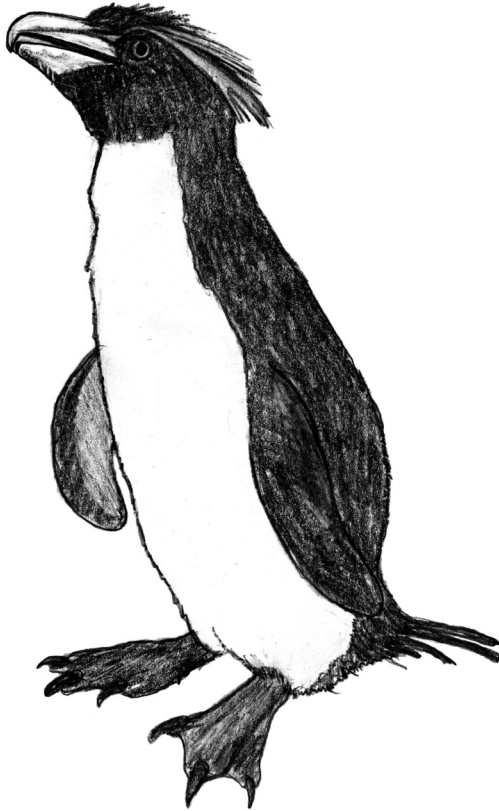
Basisprojekte: **Gestaltung von Laboren,**

Mobile Räume

Disziplin: **Architektur**

Dr. Günther Jirikowski

Das Präparat eines Schopfpinguins



Präparat eines Schopfpinguins, Höhe ca. 50 cm, Museum für Naturkunde, Berlin (Skizze des Autors).

Ein zirka 50 cm hoher Vogel steht auf der ebenen Oberseite eines Steins. Die Haltung des Vogels ist aufrecht und leicht nach vorne geneigt, sodass der Schwerpunkt des Oberkörpers vermutlich über den nach vorne gerichteten Füßen liegt. Der Kopf ist nach vorne und leicht nach oben gerichtet. Die schmalen und kurzen Flügel setzen seitlich, etwa auf halber Höhe des Rumpfes, an. Sie sind abwärts sowie leicht zu den Seiten und nach hinten gerichtet. Die Füße, das Hinterteil und der Schweif liegen gemeinsam auf der Steinfläche auf. Die beiden äußeren Krallen des linken Fußes umgreifen ansatzweise die Steinkante.

Der Vogel ist komplett mit einem sehr kurzen Gefieder bedeckt, das wie feines Fell erscheint. Lediglich am Schweif und auf der Oberseite des Kopfes sind längere Federn zu finden und als solche zu erkennen. Besonders auffällig ist ein paariger, goldgelber Schopf, der (ähnlich einem Augenbrauenpaar) beiderseits oberhalb der Augen entspringt und rückwärts in längliche Federbüschel ausläuft, die den hinteren Bereich des Kopfes um etwa 3 cm überragen. Die Färbung des Gefieders ist (mit Ausnahme des Schopfes)

im Kopfbereich, auf dem Rücken und auf der Oberseite der Flügel schwarz. Das Bauchgefieder ist weiß und am Hals durch eine klare waagerechte Linie vom schwarzen Gefieder des Kopfes getrennt. Auch der weiße Bereich des Bauches ist an den beiden Seiten jeweils durch eine klare Linie vom schwarzen Gefieder des Rückens abgegrenzt. Diese beiden Linien verlaufen annähernd parallel zu einer gedachten, vertikal durch den Rumpf verlaufenden Achse und teilen die Rumpffläche in zwei ungefähr gleich große Hälften. Die Flügel setzen genau auf diesen Grenzlinien an, sodass ihre Oberseiten schwarz und ihre Unterseiten weiß sind (mit Ausnahme einer dunkelgrauen Färbung am vorderen Rand der Unterseite). Am Ende des Rumpfes, nahe der Auflagefläche des Steines, zieht sich der schwarze Bereich des Gefieders nach vorne bis an die Füße, die mit Ausnahme der schwarzen Krallen eine basaltgraue Färbung aufweisen. Der Schnabel des Vogels ist orangefarben gefärbt und an seiner Basis rundum mit schwarzem Gefieder bedeckt. Er ist etwa halb so lang wie der restliche Kopf. Die Spitze der oberen Schnabelhälfte ist hakenförmig nach unten gezogen. Die untere Hälfte des

Schnabels ist an ihrer Spitze leicht abgescrängt und passt sich somit in ihrer Form der Krümmung der oberen Hälfte an. Der Schnabel steht etwa 3 mm offen. In direkter Verlängerung der oberen Schnabelhälfte, etwa auf der Hälfte der Gesamtlänge des Kopfes, sitzen die kreisrunden Augen von je etwa 1 cm Durchmesser. Sie sind seitwärts gerichtet.

Die Flügel sind flach, sichelförmig nach hinten gekrümmt und weisen runde Flügelspitzen auf. Die Hinterkante ist am Flügelansatz in einem Bogen nahe an die Vorderkante herangezogen.

Der Zustand des Gefieders ist gut. Einige Falten und Wölbungen der Füße lassen auf Beschädigung oder mangelhafte Präparation schließen. Der Körper ist in seiner gesamten Erscheinung stromlinienförmig. Die gedrungene Statur, das kurze Gefieder, die kurzen und flossenförmigen Flügel scheinen dem Leben im Wasser angepasst zu sein, ebenso die paddelförmigen, mit Schwimmhäuten versehenen Füße. Die Fortbewegung an Land muss für das Tier ein ziemliches Hindernis darstellen. Die Fußstellung und die Unterdimensionierung der Beine lassen

vermuten, dass sich der Vogel auf langsames Watscheln oder Hopsen zu beschränken hat.

Das Präparat ist nicht sichtbar etikettiert. Die Form des Schopfes lässt darauf schließen, dass es sich um die Art *Eudyptes chrysolophus* (Goldschopfpinguin) handelt. Einige Aspekte der in der Literatur beschriebenen Körperform der Goldschopfpinguine fehlen dem Präparat jedoch: Ein rosafarbener unbefiederter Fleck nahe der Basis des Schnabels ist an dem Präparat zwar vorhanden, aber schwarz gefärbt. Auch die Füße und deren Schwimmhäute sind basaltgrau bis schwarz, obgleich sie für lebende Tiere als rosafarben mit schwarzen Krallen beschrieben sind. Die abweichende Färbung der unbefiederten Körperteile an diesem Objekt wurde möglicherweise vom Präparator vorgenommen, sofern sie nicht auf Verwitterungserscheinungen der Pinguinhaut zurückzuführen ist.

Das Präparat ist in seiner Haltung besonders naturnah. Die aufrechte, etwas vorgebeugte Stellung des Rumpfes, der leicht aufwärts gerichtete Kopf und die abwärts gespreizten Flügel werden an frei lebenden Tieren häufig beobachtet.



guenther.jirikowski@hu-berlin.de
Wissenschaftlicher Mitarbeiter
Basisprojekt: **Genese & Genealogie**
Disziplin: **Biologie**

M.A. Katja Kynast

Skandinavischer Fund



Steinartefakt, Höhe ca. 2 cm, Breite ca. 5 cm,
Länge ca. 20 cm, Neues Museum, Berlin
(Skizze der Autorin).

In der Vitrine vor uns liegt ein dreidimensionales Objekt, das zusammen mit ähnlich beschaffenen Formen in der hinteren Reihe der unteren Ebene ausgestellt ist. Es ist aus hellem Feuerstein gefertigt, der einige dunklere, anthrazitfarbene Tönungen aufweist. Das Objekt ist eher flach und knapp viermal so lang wie breit. In der Länge misst es etwa 20 cm, an der breitesten Stelle vielleicht 5 und an der dicksten Stelle etwa 2 cm. Es ist stark bearbeitet, scheint auf den ersten Blick vollständig und nicht beschädigt. Man kann davon ausgehen, dass es sich hierbei um ein Artefakt handelt, genauer: um eine sogenannte »retuschierte Form«, sprich: ein Werkzeug.¹ Da diese Form mehr als doppelt so lang wie breit ist, lässt sie sich nach Floss in Abgrenzung zum Abschlag als Klinge bestimmen.² Diese Klinge besteht – von der Betrachterin aus gesehen – aus einem hinteren griffähnlichen und einem vorderen lanzettförmigen Teil. Die Grundform ist leicht in sich verdreht. Der Leitgrat an der sichtbaren Oberseite des hinteren, griffähnlichen Teils ist von der Mitte aus etwas nach rechts verschoben, auf dem lanzettförmigen Teil – also dem Blatt – nach links. Auffallend ist die unterschied-

liche Bearbeitung der rechts- beziehungsweise linksseitig vom Leitgrat befindlichen Blatthälften.

Die Klinge wird in einem Studiensaal des 19. Jahrhunderts, dem »Roten Saal« des Museums für Vor- und Frühgeschichte im Neuen Museum, gezeigt. Die Vitrinen des Saals stammen aus der Zeit um 1880. Eine Tafel im oberen Bereich der Vitrine gibt an, dass die Exponate ursprünglich zu Arthur Feddersens und Gomer Brunius' Sammlungen vorgeschichtlicher skandinavischer Funde gehörten. Feddersens Objekte wurden zwischen 1887 und 1889 angekauft, Brunius' Sammlung gelangte 1881 als Schenkung nach Berlin. Die Klinge selbst ist weder datiert noch betitelt. Als Fachfremde würde ich sie anhand der Grundform und unter Berücksichtigung der genannten Herkunftsangaben und Datierungen vorsichtig als spätneolithischen dänischen Flintdolch bestimmen. Zur genaueren Bestimmung der Gestalt: Das Ende des griffähnlichen Teils auf der dem Betrachter abgewandten Seite lässt sich als Schlagflächenrest bestimmen, der als fünfeckig facettiert oder auch als von spitzovalem Querschnitt beschrieben werden kann. Der

griffähnliche Teil ist bei einem Durchmesser von etwa 2 bis 3 cm etwas breiter als hoch und damit der dickste Bereich des gesamten Artefakts. Auf der Unterseite des Griffs ist eine Verdickung erkennbar, die etwa 1 mm in Richtung des Blattes versetzt ist und bei der es sich vermutlich um einen erhöhten Grat handelt. Am linken Teil des Griffs sind deutlich drei tiefere Negative zu sehen, am rechten sind die Negative und somit Negativbegrenzungen stärker eingeebnet. Die Länge des Griffs beträgt etwa 7 bis 8 cm, in seiner Breite bleibt er nahezu überall gleich – die Kanten laufen quasi parallel, bis sie in das Blatt übergehen. Der Eindruck von Asymmetrie setzt sich bei der Betrachtung des Blattes fort. Dessen Kanten kurven – vom Griff bis zum ersten Drittel – zur breitesten Form aus, um dann zu einer Spitze zuzulaufen. Die rechte Seite ist durch weniger starke Negative charakterisiert.

Die höchste Erhebung der Negativbegrenzung und damit dickste Stelle des Blattes befindet sich kurz vor dem Spitzenende. Auf der unteren Seite ist eine größere Erhebung zu sehen, die anscheinend Teil des Leitgrats ist. Sie befindet sich etwa dort, wo die Kanten

von der größten Breite des Blattes an wieder aufeinander zuzulaufen beginnen. Die Kanten selbst sind von der Grundlinie her gleichmäßig, vermutlich kantenretuschiert; an verschiedenen Stellen sind kleinere Ecken zu erkennen.

Auffällig ist die Asymmetrie zwischen linker und rechter Hälfte. Dieselbe Grundform erscheint so mit sehr unterschiedlicher Bearbeitung und Oberflächenwirkung. Diese Wirkung wird durch die helle Färbung des gewählten Steins noch hervorgehoben, da sie die Schatteneffekte verstärkt. Auch die Position im Raum – zu dieser Tageszeit wird das Artefakt durch ein großes Fenster auf der rechten Seite beleuchtet – stützt diesen Eindruck. Die benachbarten Artefakte zeigen keine solch auffälligen Asymmetrien, sie sind außerdem aus dunklerem Stein gearbeitet.

Die Form legt nahe, dass die Klinge am Griff gehalten wurde – wahrscheinlich von einer menschlichen Hand, denn Befestigungsstellen, Bohrungen oder Ähnliches sind nicht erkennbar. Die aerodynamische Form legt nahe, dass die Spitze für den Flug oder das Führen in der Luft geeignet

ist beziehungsweise hierfür gefertigt wurde. Die Spitze führt hierbei die Bewegung und kann in Material eingebracht werden. Dass die Form von der Spitze an breiter wird, lässt vermuten, dass sie nicht zu tief in anderes Material eindringen kann und soll.

Bemerkenswert ist, dass diese Funktionen offenbar von beiden so unterschiedlich gearbeiteten Seiten gleichermaßen erfüllt werden können. Die Klinge zeigt also verschiedene Bearbeitungs-, Überarbeitungs- oder Herstellungsmöglichkeiten und eröffnet auf diese Weise einen Gestaltungsspielraum, einen Möglichkeitsraum zwischen Funktion und Form, zwischen antizipierter Verwendung und ästhetischer Gestaltung.

Nach Lomborg sind Asymmetrien an spätneolithischen Flintdolchen keine Seltenheit. Häufig finden sich voll ausgeführte Parallelretuschen auf der Vorderseite und nur halb ausgeführte auf der Rückseite, sodass, wenn der Dolch am Gürtel getragen wird, nur die ›gute Seite‹ präsentiert wird.³ Vorder- und Rückseite des Dolches lassen sich hier aber kaum vergleichend analysieren und deuten, da in der Ausstellung nur eine Seite gut sichtbar ist.

Eine genauere Typologisierung wird dadurch erschwert, dass ohne genauere Untersuchung nicht feststellbar ist, ob und wann der Dolch nachgeschärft oder anderweitig überarbeitet wurde.

Der beschriebene Dolch ist aber auch aus einem weiteren Grund schwierig in die typologisch-chronologische Reihe dänischer Flintdolche einzuordnen. Aufgrund seiner Asymmetrie ist er im Grunde von doppeldeutiger Gestalt und uneindeutiger Typologie. Die linke Seite würde im gängigen Klassifikationssystem nach Lomborg vielleicht noch Typ II entsprechen, also einem Dolch mit lanzettförmigem Blatt und deutlich verdicktem, entweder gleich breitem oder verjüngtem Griff mit spitzovalem oder ovalem Querschnitt. Die rechte Seite entspricht deutlicher dem Typ III, also einem beinahe ausnahmslos glattretuschierten Dolch mit lanzettförmigem Blatt und dabei annähernd gleich breitem Griff mit rhombischem oder abgerundet rhombischem Querschnitt.⁴

Das uns vorliegende Artefakt weist also Merkmale beider Typen auf und entzieht sich so der eindeutigen Typisierung. Es lässt sich

nicht sagen, ob hier unterschiedliche Gestaltungen erprobt wurden oder ob es sich vielleicht um einen unfertigen oder teilüberarbeiteten Gegenstand handelt. Das Artefakt ist an dieser Stelle in seiner Funktion zwar näher bestimmbar, in Bezug auf seinen Herstellungsprozess und in der typologisch-chronologischen Reihe aber bleibt es uneindeutig. Nachdem Bronzedolche aus dem Süden exportiert worden waren, wurde in Nachahmung metallener Dolchklingen der Feuerstein bis an die Grenzen seiner Möglichkeiten bearbeitet.⁵ Vielleicht, so könnte eine These lauten, wurde ja auch an diesem Artefakt mit Gestaltungsmöglichkeiten experimentiert. Ohnehin verweist die vorliegende Form in der ihr immanenten chronologisch-typologischen Überschreitung auf die unterschiedlichen Entwicklungsstufen und die über lange Zeiträume hinweg erfolgende Weiterentwicklung von Feuersteindolchen in Südsandinavien.

Anmerkungen

1 Siehe Harald Floss (2012): *Grundbegriffe der Artefaktmorphologie und der Bruchmechanik*. In: ders. (Hg.): *Steinartefakte vom Altpaläolithikum bis in die Neuzeit*. Tübingen: Kerns, 117–132, hier: 122.

2 Ebd.

3 Siehe Ebbe Lomborg (1973): *Die Flintdolche Dänemarks. Studien über Chronologie und Kulturbeziehungen des südsandinavischen Spätneolithikums* (Nordiske Fortidsminder, Serie B, I). Kopenhagen: Universitätsverlag.

4 Siehe hierzu auch Dirk Raetzl-Fabian u.a. (1983): *Göttinger Typentafeln zur Ur- und Frühgeschichte Mitteleuropas. Neolithikum*. 2. Aufl. Göttingen: Arbeitsgruppe Typentafeln.

5 Siehe Johannes Brøndsted (1960): *Nordische Vorzeit*, Bd. 1: *Steinzeit in Dänemark*. Neumünster: Wachholtz, 322f; Jørgen Jensen (2001): *Stenalder: 13.000–2.000 f. Kr.* (Danmarks Oldtid, 1). Kopenhagen: Gyldendal, 517.



katja.kynast@culture.hu-berlin.de

Wissenschaftliche Mitarbeiterin

Einrichtung: **Institut für Kulturwissenschaft der**

Humboldt-Universität zu Berlin

Disziplin: **Kulturwissenschaft**

M.A. Thomas Lilge

Madonna mit Christuskind



Werkstatt Nino Pisano, *Madonna mit Christuskind*, 1345/47, Alabaster, Bode-Museum, Berlin (rechts Skizze des Autors).

Die skulpturale Madonnendarstellung mit Christuskind erhebt sich von einem oktagonalen Standfuß aus etwa 50 cm in die Höhe. Die schlanke Silhouette der Marienfigur verläuft (von den Betrachter_innen aus gesehen) vom Fuß bis zur Schulterpartie in einem nahezu konstant geschwungenen Kreisbogen. Der (von der Figur aus gesehen) leicht nach links unten gedrehte Kopf, die ebenfalls nach links ausgestellte Hüfte und das Christuskind selbst bilden ein stabilisierendes Gegengewicht zu dieser Kurvenspannung und sorgen auf diese Weise für einen lebendigen Gesamteindruck des Exponats. Der Farbauftrag ist größtenteils abgerieben. Im unteren Bereich des Madonnengewandes, in der Kopfbehaarung des Kindes und in der umlaufenden Beschriftung des Sockels sind noch Reste von Goldfarbe zu sehen; in den geschützt liegenden Falteninnenseiten finden sich Reste von pastelligem, ausgebleichnem Eisblau. Die Naturfarbe des Alabasters dominiert somit auf den meisten Flächen. Das um 1345 in der Werkstatt von Nino Pisano in Pisa gefertigte Artefakt weist im unteren Sockelbereich deutliche Materialabbrüche auf; an der rechten Hand der Madonna, die sie vor ihre

Brust hält, ist zudem der Zeigefinger nur bis zum Mittelgelenk erhalten. Die Skulptur wurde 1839/40 erworben und befindet sich heute in einer Vitrine in Raum 108 des Bode-Museums.

Die Bogenspannung der Madonnenfigur mit dem Christuskind als ausgleichendem Element führt dazu, dass sich die Symmetrieachse der Gesamterscheinung (von den Betrachter_innen aus gesehen) leicht nach links verschiebt – also in die Richtung, in der sich der Mittelpunkt eines gedachten, von der Madonnenfigur beschriebenen Kreisbogens befände. Die an der Sockelbasis ansetzenden, unruhig parallel verlaufenden Röhren- bzw. Schwungfalten ziehen sich auf der (von der Skulptur aus gesehen) linken Seite der Figur vertikal bis zum ausgestellten linken Hüftknochen und betonen den Kurvenverlauf. Auf der rechten Seite schwingt sich vom Postament ausgehend das Gewand bis zur rechten Schulter. Der Bogengrad, den es dabei bildet, entspricht dem der eben beschriebenen linken Seite. Auf diese Weise erscheint die Körperhaltung der Madonna als Teil eines großen Kreises, der die Betrachter_innen zur Vervollständigung auffordert, indem er ihnen nahe-

legt, die in der Silhouette angelegten Linien gedanklich zu verlängern. Dieser weit ausfasende Kreis befindet sich (von der Figur aus gesehen) auf der rechten Seite der Statue. Ein zweiter, allerdings viel kleinerer Kreis entsteht durch ähnliche kompositorische Effekte: Das von den Schultern der Madonna tief dekolletierte Obergewand verläuft von der rechten Achselhöhle fast senkrecht unterhalb der von einem Untergewand bedeckten rechten Brust in einem schwungvollen Bogen hin zur Christusfigur, die vom linken Arm der Madonna scheinbar mühelos gehalten wird. Dieser Faltenverlauf setzt sich im unteren Bereich des Mariengewandes mit kaskadierenden Schüsselfalten fort, die wie Wellen im Wasser nach einem Steinwurf auf den Rand des großen Kreisbogens zulaufen. Die erste nicht aufgeworfene Gewandfalte, die vom rechten Handgelenk der Madonnenfigur ausgehend einen kleineren Kreisbogen beschreibt, unterhalb der Brust verläuft und schließlich das Becken des Kindes tangiert, sorgt zusammen mit den recht steil abfallenden Schultern der Madonna für diesen formvollendeten zweiten Kreis, der den Brustbereich der Primärfigur, vor allem aber den Kopf des vom Christuskind

gehaltenen Vogels zentral umfasst. Der abgebrochene Zeigefinger der Madonna scheint auf den Kopf dieses Vogels gerichtet gewesen zu sein, vielleicht um nahezu legen, dass sie im Begriff ist, das Tier zu füttern oder vorsichtig zu berühren.

Die Taube ist das christliche Symbol für den Heiligen Geist. Als Jesus von Johannes dem Täufer im Jordan getauft wurde, sah er, »dass der Himmel sich öffnete und der Geist wie eine Taube auf ihn herabkam« (Mk 1,10). Diese Taube zieht die Blicke von Betrachter_innen der Madonnengestalt auf sich, sie stellt den bildkompositorischen Mittelpunkt des Artefaktes dar. Initiiert wird die Führung des Betrachter_innenblicks durch den schräg gestellten Kopf Marias. Obwohl das Inkarnat vollständig entfernt ist und auch die Pupillen nur in der Bearbeitung des Alabasters vorhanden sind, entsteht der Eindruck, dass sie ihr Kind anschaut. Das Jesuskind selbst blickt mit einem amüsierten, von Vorfreude und spielerischer Spannung gezeichneten Gesichtsausdruck auf die Taube und den ausgestreckten Finger Marias. Die Taube wird also einerseits durch den doppelten Blicksprung (von Maria zu Jesus, von Jesus zur Taube) als auch durch

die zentrale Positionierung als Kreismittelpunkt mit Bedeutung aufgeladen. Entscheidend ist der bereits erwähnte Gesichtsausdruck des Jesuskindes: Die Schürzung seiner Lippen zu einem erwartungsvollen Lächeln und die leichte Anspannung seiner Unterlider erzeugen den Eindruck, es könne jederzeit in ein befreiendes, kinderglückseliges Lachen ausbrechen. Das Jesuskind scheint die Taube wie ein Spielzeug zu halten. Wir haben hier die Variation einer Trinitas-Darstellung vor uns. Der Gottvater ist absent, aber in der Figur der Maria als Gottesgebäerin vertreten. Jesus Christus als Gottessohn hält den Heiligen Geist in seiner Hand, auf den die Madonnengestalt mit ihrem Finger verweist. Der anfangs beschriebene geometrische Zirkel, mit der Taube im Mittelpunkt, wird in der Blickführung, in der Logik der Aufmerksamkeit wiederholt. Zunächst schaut man auf Maria und folgt ihrem Blick hin zum Jesuskind. Über das ausdrucksstarke Kindergesicht wird man zur Taube geleitet, hier wird der Blick der Betrachter_innen vom Finger der Maria wie von einem Blitzableiter abgeholt, und die Kreisbahn der Betrachtung im geneigten Gesicht der Maria beginnt erneut.

Die für den Menschenverstand unbegreifbare Dreifaltigkeit wird in dem Artefakt durch kompositorische Finesse in eine Mechanik der Blickführung übertragen. Der Zustand der Trinität wird in Kategorien der Bewegung übersetzt und als Blickstrecke erfahrbar. Diese Kreisbewegung ist vollkommen und uneinholbar von irdischen Vorgängen. Daher ist im Unterschied zu vielen anderen Darstellungen auch weder die Mimik Marias noch die des Jesuskindes entrückt oder sorgenvoll: Ihre Gesichter sind noch nicht von der Ahnung des kommenden irdischen Fatums geprägt. Maria, Jesus und Heiliger Geist scheinen sich außerhalb der Welt zu befinden. In diesem Jenseits kann die Taube durch den Blick des Kindes als Spielzeug konnotiert werden. In der religiösen Zeitvorstellung ist sie eine Allegorie der Verheißung und der Erlösung. Spiel und Erlösung werden durch das Arrangement der Protagonisten in Kombination mit der Mimik der Jesusfigur in eine thematische Nähe gerückt. Die Bedeutung des zweiten, riesenhaften Kreises, der durch die Bogenspannung der Mariengestalt angedeutet wird, könnte man – der vorangegangenen Argumentationslinie folgend – als die Welt des Irdischen

interpretieren, die mit ihrer Gravitation bereits begonnen hat, den in sich vergessenen, im Übergang vom Jenseitigen zum Irdischen befindlichen Trabanten der Dreifaltigkeit zu sich zu ziehen.



thomas.lilge@hu-berlin.de

Wissenschaftlicher Mitarbeiter

Basisprojekte: **Experiment & Beobachtung,
Gesundheit & Gestaltung**

Disziplin: **Theaterwissenschaft**

Dr. Sabine Marienberg

Profilbildnis einer jungen Frau



Piero del Pollaiuolo, *Profilbildnis einer jungen Frau*, ca. 1460–1465, Öl und Tempera auf Pappelholz, 52,2 x 36,5 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

I.

Das Profilporträt zeigt eine kostbar gekleidete junge Frau in einer nicht näher bestimmten Umgebung. Der Hintergrund bietet keinerlei Landschaftsausblick – man sieht lediglich den Himmel; räumliche Tiefe erhält er dadurch, dass er von durchscheinenden Federwölkchen durchzogen ist, die sich im unteren Drittel verdichten. Einziger Anhaltspunkt für eine Verortung ist eine reich verzierte Balustrade, die nahelegt, dass man sich auf einer herrschaftlichen Loggia befindet.

Das Gemälde in Öl und Tempera auf Pappelholz misst 52,5 × 36,5 cm und ist von einem vergoldeten, in der Mittelbahn mit punzierten Ranken ornamentierten Plattenrahmen eingefasst. Der Rahmen ist an den Kanten vielfach bestoßen und zeigt Spuren von Insektenfraß; durch unregelmäßigen Abrieb hindurch ist eine rötliche Grundierung sichtbar. Am Gemälde selbst lassen sich bis auf eine Reihe von Längsrissen im Inkarnat keine offensichtlichen Beschädigungen feststellen. Es datiert aus der Zeit zwischen 1460 und 1465 und ist Piero del Pollaiuolo zugeschrieben, nachdem es längere Zeit als Werk seines älteren Bruders Antonio oder auch als Gemeinschaftswerk beider gegolten hat. Die Dokumentation der Provenienz scheint

lückenhaft zu sein. Belegt ist, dass das Porträt 1815 in der Galerie Massias in Paris hing, später in den Besitz des Earl of Ashburnham überging und so nach London geriet, wo es 1894 für die Berliner Gemäldegalerie angekauft wurde.

II.

Bei einer ersten Annäherung wird der Blick unweigerlich von dem Gewand aus Samt und Seidenbrokat angezogen, das in Rot, Weiß, Grün und Gold in sich kontrastreich gestaltet und mit Granatapfel- und Palmettenmotiven bestickt ist. Das Kleidungsstück ist von ungeheurer Leuchtkraft und vermittelt in der plastischen Darstellung seiner Stofflichkeit – von den verschiedenen Materialien über Applikationstechniken wie den Golddurchstickungen der Ärmel bis hin zu kleinen abgesteppten Rauten am oberen Ärmelansatz – einen bezeichnend haptischen Eindruck.

Es handelt sich um ein Doppelgewand aus einem längeren Unterkleid und einer darüber getragenen ärmellosen *Giornea*. Der auffallend hoch sitzende Stehkragen am vorderen Halsausschnitt ist – zumindest mit einem Blick auf vergleichbare Porträts – eher untypisch. Die strikte Teiligkeit der einzelnen

Elemente, mitunter noch durch wechselnd anknüpfbare Ärmel verstärkt, war nach damaliger Mode im Sinne einer effektvollen Absetzung gewollt.

Das Gesicht der jungen Frau trägt ebene Züge und ist von durchscheinender Blässe. Ihr blondes Haar über der hohen Stirn ist in lose gewellten Flechten ohne Strenge nach hinten geführt und verschwindet am Hinterkopf unter einer schlichten Stoffhaube, die von ineinander verflochtenen Biesen gesäumt wird und die zurückhaltende Kolorierung von Haut und Haaren übernimmt. Die Nase ist lang und gerade, die Lippenstellung verrät einen leichten Überbiss. Das Kinn verläuft in gerader Linie zu einem schlanken Hals, dessen Länge durch den tiefgezogenen Rückenausschnitt noch betont wird. Die Augen unter geschwungenen hellen Brauen sind mit klarem, in sich ruhendem Blick nach vorn gerichtet. Die Iris greift das Blau des Himmels in einer Weise auf, dass man meint, durch das linke Auge hindurch geradewegs in die kaum merklich bewegte Tiefe zu sehen.

Gegenüber der Plastizität des Gewandes wirken Gesicht, Hals und die verlängerte Nackenlinie zunächst eher flächig. Die Linieneinführung ist in der Ausarbeitung von Ohr,

Wimpernkranz, den Lichtpunkten in Iris und Pupille bis hin zu minimalen Unregelmäßigkeiten im Augenweiß und einer kleinen Verdickung am unteren Augenlid jedoch von einer Zartheit und Genauigkeit, die anatomischen Detailstudien gleichkommt. Auch die konturgebenden Knochen, etwa von Nasenbein und Kiefer, sind durch ein weiches Spiel von hell und dunkel behutsam herausmodelliert. Bei genauerer Betrachtung ergibt sich ein Anschein verborgen pulsierender Lebendigkeit, die sich innerhalb einer umfassenden kontemplativen körperlichen Ruhe artikuliert: Die konturierte Silhouette trennt die Figur fast scherenschnittartig von ihrer Umgebung ab, es gibt keinen Hinweis auf eine Bewegung im Raum oder auch nur eine Positionsveränderung der Gliedmaßen, und auch die Tatsache, dass ihre Hände nicht sichtbar sind, zeigt die Dargestellte als eine nicht handelnde, sondern still verharrende Frau. Schaut man nun zurück auf das Gewand, offenbart sich deutlicher als beim ersten Blick, dass es bis auf eine minimale Verwerfung am linken Oberarm vergleichsweise unbeweglich wirkt. Die Röhrenfalten unterhalb der Taille sind wie festgestanzt, der über der Armbeuge kompakt hochgeschobene rechte Ärmel zeigt, dass der Stoff hier nicht geschmeidig

fällt, sondern eher seinen eigenen Gesetzen als der Bewegung des Armes folgt; der linke Ärmel ist zum Rücken hin so seltsam ausgestülpt, dass er zu einem bestimmenden Element der Gesamtkontur wird.

Der Eindruck, dass Gewand und Körper einander nicht entsprechen, wird verstärkt durch die eigentümliche minimale Achsendrehung, die beide gegeneinander verschoben erscheinen lässt: Während die Figur im Profil gezeigt wird, wirkt das Gewand dem Betrachter etwas mehr zugewandt. Ob dies eine absichtsvoll inszenierte Distanz ist, ist schwer zu entscheiden. Das offensichtliche bildinterne Programm klarer Teilungen spricht dafür; die Tatsache, dass die Balustrade rechts und links der Figur nicht ganz korrekt durchläuft, sondern ebenfalls ein wenig verschoben scheint – was sich funktional nicht ohne Weiteres einfangen lässt –, spricht dagegen.

III.

Zusammen mit dem Gegensatz von belebt und unbelebt, bewegt und unbewegt wird derjenige von natürlicher und hergestellter, tugendhaft-zeitloser und weltlich-modischer Schönheit und Anmut angespielt. Eröffnet wird somit ein metaphorischer Raum von bescheidener Zurückhaltung als eigentli-

chem Schmuck, demgegenüber die hergestellte Pracht der Porträtierten aufgesetzt bleibt.

Der Rahmen scheint das Programm verborgener Schönheit aufzugreifen: Die Mittelbahn ist mit einem umlaufenden mäandrierenden Rankenmuster verziert; die wechselständigen gestielten und glattrandigen Blätter mit ihrer prägnanten Herzform lassen an eine Prunkwinde denken. Allerdings sind nur ihre Blätter und Ranken zu sehen – die farbenprächtigen Blüten sind zwar als Möglichkeit angelegt, werden aber gerade nicht zur Schau gestellt. Wenn es sich um den Originalrahmen handelt und man das Rahmenornament in seinem Kommentarverhältnis ernst nimmt, hat man es hier mit einer Wiederaufnahme des innerbildlichen Bescheidenheitsgestus zu tun, der in der Spannung zur Rahmenvergoldung ein weiteres Echo findet. Zudem steht die sich lebendig verzweigende Winde in Opposition zu den geometrisierten Blumenornamenten des Gewands. Sollte es sich beim Rahmenornament stattdessen um einen stilisierten Efeu handeln, wären zwar einige Oppositionen semantisch anders zu füllen, die Gegenüberstellung als strukturbildendes Moment bliebe jedoch bestehen.

Fortgesetzt ineinander verschränkte Spannungsverhältnisse sind auch in der Bildgestaltung angelegt: Die Differenz des farblich in sich effektiv kontrastierten Gewandes zur weißlichen, fast entmaterialisierten Homogenität des Inkarnats wird durchkreuzt vom Gegensatz zwischen textiler Starre und der feinen Lebendigkeit der Gesichtszüge; die Gegenüberstellung von greifbar präsenter Stofflichkeit und Idealisierung schlägt um in die Schematisierung des Konkreten und die Individualisierung des Überzeitlichen. Durch die Balustrade vor dem sich ins Ungefähre dehnenen Himmel wird die Figur gleichzeitig an die Betrachterin heran- und in die Ferne gerückt. Das pastose Himmelsblau ist in seiner Leuchtkraft dem Gewand verbunden, mit dem es jedoch sowohl in der Farbgebung als auch in seiner Veränderlichkeit kontrastiert. Besonders fasslich wird das kompositorische Prinzip immer wieder kippender, dynamisch vermittelter Oppositionen in der Darstellung des Auges: Es schaut unbewegt nach vorn und greift doch die sanfte Bewegtheit des Himmels auf, die sich sogar in der Übernahme der feinen horizontalen Strichelungen der Federwölkchen

ins Augenweiß zeigt. Die bestimmte, aber nicht schematische Pinselführung setzt sich hier ebenso von der strengen Rationalität der Teilungen und Geometrien wie auch von der unbestimmten Offenheit in Hintergrund und Ausdruck der Figur ab. Mit den Zügen der Porträtierten hat der Himmel die Eigenschaft einer nur andeutungshaft gegliederten Projektionsfläche gemein. Von ihrem Gesicht ist er durch Umrisslinie und Farbkontrast scharf getrennt und scheint doch aus dem Auge hervor. Das, wovon die junge Frau einerseits so deutlich abgegrenzt ist, ist andererseits Teil ihrer selbst – und geht, sofern man ihr Auge auch als Ausblick auf das dahinter Liegende begreift, zugleich durch sie hindurch.



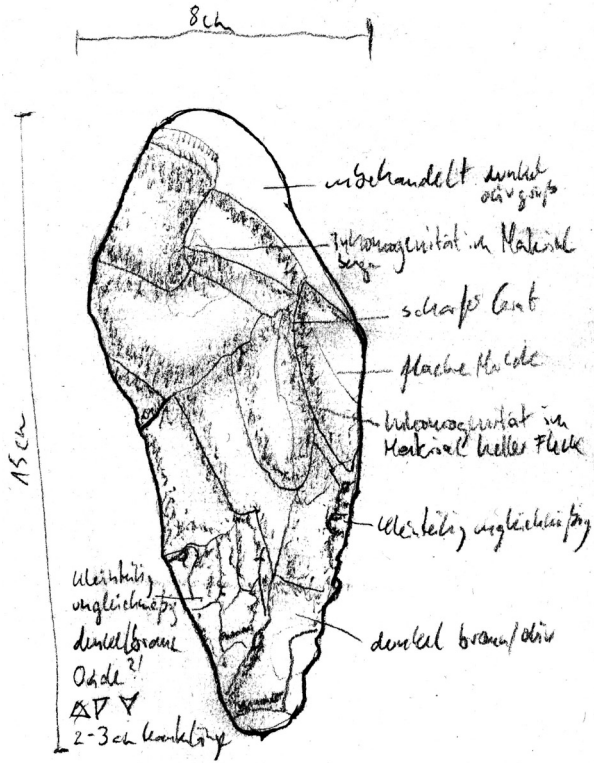
sabine.marienberg@hu-berlin.de

Associated Member

Basisprojekt: **Bildakt und Körperwissen**

Disziplin: **Philosophie**

Ein Faustkeil



Faustkeil, 800.000–200.000 v. Chr., Fundort: Saint Acheul (Nordfrankreich), Höhe ca. 15 cm, Breite ca. 8 cm, Neues Museum, Berlin (Skizze des Autors).

Das zu beschreibende Objekt befindet sich etwas über Augenhöhe auf der linken Seite einer beleuchteten Glasvitrine inmitten eines abgedunkelten Raumes des Neuen Museums. Es besteht aus dunkelbraunem bis olivgrünem Gesteinsmaterial und zeichnet sich durch die nicht zufällige Verteilung von Abschlügen und Absplitterungen als ein Artefakt aus.

Die generelle Form ähnelt der einer Mandel. Das Artefakt weist also zwei große, leicht konvexe Seiten auf, die am oberen Ende, im Folgenden als Basis bezeichnet, annähernd rund sind. Am unteren, terminalen Ende sind die Seiten fast spitz. Sie liegen bis zum Beginn der oberen Rundung so aufeinander, dass ihre Berührungsstellen eine scharfe Kante bilden. Betrachter_innen im Museum können nur eine der beiden Seiten sehen. Das Gesteinsmaterial ist an den abgeplatzten Stellen opak und wirkt dennoch – besonders an den Kanten – wie Glas. Das Artefakt hat eine Länge von etwa 15 cm und ist an der breitesten Stelle – ungefähr dort, wo das obere Drittel der Strecke zwischen Basis und Spitze endet – ca. 8 cm breit. Es ist wenige Zentimeter flach.

Bei genauerem Hinsehen fallen verschiedene Eigentümlichkeiten auf. An der Basis beginnt eine unbehandelt erscheinende Stelle, die sich (aus der Perspektive der Betrachter_innen) auf der rechten Seite bis etwa zum Ende des oberen Drittels zieht. Ihre Oberfläche wirkt rau und weist im Kontrast zum Rest des Artefakts keine scharfen Kanten, sondern abgerundete Formen auf.

Die Abschlüge an der Basis sind im Vergleich zu den übrigen Stellen des Artefakts groß, haben einen Durchmesser von etwa 2 bis 3 cm und sind durchweg flach-konkav. Dadurch entstehen an den Berührungsstellen der Abschlüge flache, aber klar konturierte Grate. Im oberen, also basisnahen Drittel fallen zudem Inhomogenitäten des Materials auf der den Betrachter_innen zugewandten Seite auf. Zunächst ist ein hellerer Fleck zu nennen, der ungefähr den Umfang eines Zweicentstücks hat. Zudem ist etwas weiter unten eine helle Verfärbung zu erkennen, die bei längerem Betrachten an die künstlichen Bilder kosmischer Nebel des Hubble-Teleskops erinnert. Noch weiter unten finden sich an beiden seitlichen Kanten des Artefakts dunkelbraune, ungleichmäßige und kleinteilige Stellen,

die deutlich kleinere Abschläge aufweisen. Die Beschriftung der Vitrine gibt an, dass das Artefakt von einer nordfranzösischen Fundstelle nahe Saint-Acheul stammt und auf etwa 800.000–200.000 v. Chr. datiert wird. Im Verhältnis zu den anderen in der Vitrine arrangierten Artefakten erscheint es geringfügig größer; auch ist es aus dunklerem Material und weniger ausführlich bzw. filigran bearbeitet.

Aufgrund dieser Beobachtungen lassen sich verschiedene Deutungsversuche vornehmen. An dem auffällig unbearbeiteten Teil seiner Basis scheint das Artefakt festgehalten worden zu sein, denn diese Stelle scheint besonders geeignet, in den Handballen aufgenommen zu werden. Wenn ein_e Rechtshander_in das Artefakt benutzt, kann davon ausgegangen werden, dass die den Betrachter_innen zugewandte Seite auch dem Gesicht der Benutzenden zugewandt ist; bei Linkshander_innen wäre es andersherum. Da diese Seite aber mit hoher Wahrscheinlichkeit intensiver bearbeitet wurde (die Rückseite kann zwar nicht eingesehen werden, in der Regel wird aber die stärker bearbeitete Seite in der Ausstellung präsentiert), gehe ich da-

von aus, dass der Bearbeiter ein Rechtshänder gewesen ist und das Artefakt auch für den rechtshändigen Gebrauch geschaffen wurde. Die im Verhältnis zu den übrigen in der Vitrine gezeigten Stücken größere Bearbeitung könnte bedeuten, dass es sich entweder um ein besonders altes Stück handelt, das ein primitiveres Stadium der Bearbeitung von Artefakten repräsentiert. Dafür spricht, dass es im linken oberen Bereich der Vitrine der ältesten Artefakte ausgestellt ist, die sich im Bestand des Neuen Museums befinden. Also an der Stelle, an der auch ein Text beginnen würde. Aber auch andere Ursachen sind denkbar: Das Artefakt könnte von einer handwerklich weniger talentierten Person oder in größerer Eile gefertigt worden sein. Eventuell könnte eine genauere stratigrafische Einordnung Licht auf diese Frage werfen.

Der vom basalen zum terminalen Ende schrittweise zunehmende Bearbeitungsgrad lässt sich ebenfalls auf verschiedene Weise deuten. Einerseits scheint dieses Charakteristikum darauf zu weisen, dass die Arbeitskanten aus Funktionalitatsgrunden an der Spitze besonders stark ausgearbeitet wurden. Andererseits könnten auch die dunkelbraunen

Inhomogenitäten des Materials zusätzliche, feinere Abschlüge nötig gemacht haben. Hier wäre ein gründlicher Vergleich mit anderen Artefakten dieser Zeitperiode aufschlussreich.



john.nyakatura@hu-berlin.de

Clusterprofessur, Principal Investigator

Basisprojekte: **Morphologie und Formengeschichte, Bildakt und Körperwissen**

Disziplin: **Biologie**

Dipl.-Ing. Fabian Scholz

Strix Nebulosa Lapponica



Vogelpräparat, Bartkauz/Laplandeule,
Höhe ca. 70 cm, Breite ca. 30 cm, Museum
für Naturkunde, Berlin (Skizze des Autors).

Das betrachtete Vogelpräparat ist ein fedriges, kompaktes, länglich-rundes Objekt, etwa 70 cm hoch und 30 cm im Durchmesser. Es ist auf einem dunklen, borkigen, abgewinkelten Baumstumpf befestigt, der einer quadratischen Basis von etwa 30 x 30 cm Ausdehnung und 4 cm Höhe entspringt. Die Oberseite der Basis ist schwarz, mineralisch glänzend; auf einer Seite ist ein Papierschild mit der Aufschrift »STRIX NEBULOSA LAP-PONICA« angebracht. Das Objekt befindet sich in der wissenschaftlichen, nicht öffentlichen Vogelpräparatesammlung des Berliner Museum für Naturkunde.

Die Federn, die das Objekt bedecken, sind hellgrau und braun gemustert und ergeben in der Fläche ein fleckiges Muster. Nach unten hin sind die Federoberflächen buschig und verdecken die Verbindung von Körper und Baumstumpf. Die Flügelspitzen ragen nach unten über den Körper hinaus und heben sich mit ihren glatten, dunkelbraunen Federn vom Rest des Federkleides ab. Struppige Schwanzfedern hängen vertikal nach unten und berühren fast die Basis.

Der Kopf ist eine prägnante, rundliche Auswölbung des kompakten Objektes; er dreht

sich zu seiner rechten Körperseite. Das Muster der Federn ist in diesem Bereich deutlich feiner als am Rumpf. Die abgeflachte Vorderseite des Kopfes ist eine ovale, leicht nierenförmige Fläche, in der feine, graue Federn mit dunkelgrauen Enden ringförmige Muster bilden. Zwei hellgrün-gelbliche Glasaugen mit runden, schwarzen Pupillen sitzen nebeneinander in der Mitte dieser Fläche; sie sind von schwarzen Flächen umrandet. Zwischen den Augen zieht sich eine dunkle Linie hinab bis zum Schnabel, der als kleines, horngelbes, nach unten gerichtetes Dreieck flach zwischen den dichten Federn liegt. Die Fläche mit dem ringförmigen Federmuster umfließt auch den Schnabel. Unterhalb davon ist sie von einem sichelförmigen, weißen Bereich begrenzt, der nach oben/unten mit einer feinen schwarzen Linie abschließt.

Das Exponat ist in einer Vitrine aufgestellt, in der sich noch etliche andere Vogelpräparate befinden. Gemeinsam sind den hier zusammengestellten Präparaten der flache Schnabel und die in einer Fläche eng nebeneinander liegenden Augen. Die Objekte sind in unterschiedlichem Zustand. Manche

sind staubig und machen einen eher schäbigen Eindruck, während das beschriebene Präparat und seine unmittelbaren Nachbarn saubere, glatte Federn mit gut erhaltenen, lebendigen Farben aufweisen.

Von den anderen Exponaten in der Vitrine unterscheidet sich das beschriebene Objekt zum einen durch seine Größe: Es ist fast doppelt so groß wie das nächstkleinere Nachbarobjekt. Zum anderen sticht es durch seine Augen hervor; sie sind größer und heller als die der anderen Präparate und werden durch den Kontrast zu ihrer schwarzen Umrandung sowie die Musterung der Gesichtsfläche noch betont.

Der Vergleich mit den daneben aufgestellten Präparaten und die in einer Fläche nebeneinander liegenden Augen – darin unterscheidet sich die Gruppe von allen anderen Exponaten im Raum – legen nahe, dass es sich bei dem beschriebenen Objekt um ein gut erhaltenes oder relativ neues, aufgestelltes Präparat einer besonders großen Eulenart handelt.



fabian.scholz@hu-berlin.de
Wissenschaftlicher Mitarbeiter
Basisprojekt: **Mobile Strukturen**
Disziplin: **Architekturen des Wissens**

Allgemeine Angaben

Die vollplastisch gearbeitete Holzskulptur einer stehenden jungen Frau mit Kind befindet sich in der Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung (Bode-Museum) und trägt die Inventarnummer 7055. In der Mitte des 19. Jahrhunderts befand sich die Skulptur in Privatbesitz im namensgebenden Ort Dangolsheim. Später wurde sie in der Sammlung Dr. Richard Oertel (München) nachgewiesen. Im Zuge einer Versteigerung im Jahre 1913 hatte das Kaiser-Friedrich-Museum sie angekauft, seither ist sie in der Skulpturensammlung im Bode-Museum ausgestellt. Es wird angenommen, dass sie in Straßburg entstanden ist.

Das verwendete Material ist Nussbaumholz, vollrund behauen und geglättet. Die vollständig gefasste Figur zeigt noch umfangreiche Reste der ursprünglichen sowie einer jüngeren Farbfassung, die jedoch insbesondere an den Faltenrändern des Mantels und an der Sockelzone beschädigt sind. Dort sind zudem größere Schäden durch Wurmfraß erkennbar; sonst ist die Skulptur in einem guten Erhaltungszustand. Auf der rechten

Schulter befindet sich ein annähernd quadratisches Passstück, das wohl zum originalen Bestand der Figur gehört, da die Schnitzereien sich fortsetzen, nur durch schmale Fugen unterbrochen. Ihre Höhe beträgt 102 cm, die Breite 42 cm und die Tiefe 36 cm. Die heutige museale Inszenierung ermöglicht es Besucher_innen, die auf einem hohen Sockel über polygonalem Grundriss präsentierte Skulptur allseitig aus leichter Untersicht zu betrachten.

Beschreibung

Auf einem polygonalen Sockel mit überstehender Plinthe steht die Figur einer jungen Frau, die ihren Kopf ganz leicht nach links einem Kind zuneigt, das sie nur von den Fingern getragen vor der Brust hält. Ihr Körper ist von schlanker Gestalt und biegt sich in leichtem S-Bogen nach links. Das feiste Kind hingegen ist stark bewegt und in unruhiger Haltung dargestellt. Es ist zudem nackt, während die Frau als Gewandfigur gestaltet ist. Schwere, *à jour* gearbeitete Locken rahmen ihr rundliches Gesicht und bedecken die Schultern und den oberen Rücken der Figur vollständig, einige kürzere Strähnen

fallen über ihren rechten Arm. Ein Schleier rahmt das Gesicht zusätzlich, ist aber nicht gleichmäßig über den Kopf gelegt, denn die Schädelkalotte ist derart abgearbeitet, dass nur mehr ein schmaler Ring das Schädelaufgesetz umzieht. Nichtsdestoweniger ist die Oberfläche in dem gleichen Ton wie der Schleier gefasst. In zartrosafarbenem Inkarnat erstrahlen Gesicht und Hände der Frau sowie der Körper des Knaben, ihre Wangen sind etwas kräftiger und die Lippen in kräftigem Rot gehalten. Die junge Frau schaut an ihrem Kind vorbei auf einen Punkt vor ihr auf dem Boden.

Ihr dunkles (stark patiniertes) Kleid mit einer Oberfläche aus Brokatimitat und langen, locker sitzenden Ärmeln ist in der Taille gegürtet. Der bodenlange, körpernahe Rock ist um die Hüften gerafft und fällt in tiefen Falten auf die Plinthe, wo der Saum leicht staucht. Durch den Stoff drückt sich das Knie ihres Spielbeins. Eine Fußspitze schaut in der Mittelachse der Figur unter dem Gewandsaum hervor, ohne dass eine Zuordnung zum rechten oder linken Bein möglich wäre.

Ein weiter schwerer Mantel von weißer Farbe mit Resten einer Vergoldung, über der Brust

mit Band und Agraffe geschlossen, hinterfängt die gesamte Figur und fällt mehrfach gestaucht über den rechten Sockelrand hinaus. Der abgespreizte linke Arm hält die Stoffbahnen fern von der Körpersilhouette; die so entstehende Öffnung ermöglicht insbesondere im Halbprofil einen tiefen Einblick, der die Körperfigur erkennbar werden lässt. Der rechte Mantelsaum ist als diagonale Bahn hochgezogen und klemmt zwischen den Fingern der jungen Frau und den Knöcheln des Kindes. Über ihr Knie in schweren kantigen Fältelungen auf die linke Seite herabfallend, die Frontalansicht der Figur dominierend, bildet der umgeklappte Saum eine Dreiecksfigur, die den Schoß der Madonna ganz bedeckt; den Blick auf den unteren Rockbereich gibt er indes frei. Zugleich wird das Kleid stark verschattet und die Körperhaltung bleibt dadurch unklar.

Um den Kopf sitzt locker ein weißer, in langen Enden auslaufender Schleier, der vorne um den Hals gewunden ist. Der Knabe hat mit seiner Linken den Rand dieser Stoffbahn ergriffen und zieht diese über sein Haupt, wodurch der gewellte Schleiertrand weit aus der Außenkontur der Gesamtfigur heraus-

bricht. In halb liegender und mehrfach in sich gedrehter Körperhaltung wird der Knabe nur von den schlanken Fingern seiner Mutter gehalten. Leichte Druckfalten im Körper des Kindes oberhalb ihres Daumens zeugen von dessen fleischiger Körperlichkeit und einer ausgesprochenen bildhauerischen Qualität.

Kunsthistorische Würdigung und Deutung

Die Darstellung greift das etablierte Motiv der stehenden Muttergottes mit dem Kind auf. Durch den verspielten Charakter des Knaben und die deutliche Körperdrehung folgt die Figur dem Typ der Schönen Madonna. Die bei diesem Madonnentyp charakteristische liebevolle Behandlung des Kindes ist bei der Dangolsheimer Madonna jedoch nur in reduzierter Form vorhanden. Obwohl beide durch die Berührung bereits in einer Interaktion begriffen zu sein scheinen, fehlen die mimische Interaktion zwischen Mutter und Kind und das ›Sichzuneigen‹ nahezu gänzlich – Merkmale, die sie als eine sehr späte Vertreterin dieser Werkgruppe ausweisen. Der unfertig wirkende Scheitel, umgeben von einem gleichmäßigen Kranz, deutet darauf hin, dass eine zweite Kopfbedeckung vor-

handen war, die nun fehlt. Andere Vertreter dieses Figurentypus tragen in der Regel eine Krone. Rekonstruiert man für die Dangolsheimer Madonna eine solche Krone, kann die Figur als Himmelskönigin näher charakterisiert werden.

Die Figur wird heute freistehend im Raum präsentiert, was der ursprünglichen Aufstellung recht nahe zu kommen scheint. Nur ein Detail in der Gestaltung lässt darauf schließen, dass die Skulptur ursprünglich möglicherweise vor einem schmalen Pfeiler oder einer Stirnwand stand: Die rückseitigen Lockensträhnen sind, trotz der gleichartigen Korkenzieher-Grundform, nicht in entsprechendem Detailreichtum und vergleichbarer Oberflächenstruktur ausgeführt. Auch die rückwärtig über die Plinthe hinausragenden Falten sind vertikal entlang der Außenkontur gekappt und nicht geglättet. Besonders gelungen ist die Betrachter_innenführung von der Figurenrückseite über die linke Seite hin zur Frontalansicht. In einer klaren Linie steigt der Mantelumschlag seitlich um den verhüllten Körper hinauf zur Hand, wodurch eine intuitive Bewegung der Betrachtenden evoziert wird. Die gesamte Komposition und

der symbolische Gehalt der Figur offenbaren sich erst in diesem Umschreiten der Figur. Allein in einer solchen freien Aufstellung wurde sie der Intention als Andachtsbild und dem vermutlich größeren Andrang von Betrachter_innen gerecht. Denn aufgrund des in der rechten Schulterpartie angebrachten Reliquien-Repositoriums zählte die Figur zu den besonders verehrungswürdigen Bildwerken, weshalb der Madonna wahrscheinlich eine besondere Stellung im Heiligenkult ihres Herkunftsortes zukam. Die Möglichkeit das Reliquienfach anzusehen versichert Betrachtenden, dass die Figur tatsächlich ›heilig‹ ist und unterstützt somit die Einstufung als autonomes Kultbild. Unterstrichen wird diese Deutung durch die subtile Art und Weise, in der sie das Kind in ihren Händen hält – eine Haltung, die der Schwerkraft zuwiderzulaufen scheint. Der Einschub des Stoffes zwischen Füße und Finger wirft Assoziationen zur Handhabung von Reliquien und Vasa Sacra auf und verweist so auf die Heiligkeit des Kindes.



seligera@cms.hu-berlin.de

Wissenschaftliche Mitarbeiterin

Basisprojekt: **Genese und Genealogie**

Disziplin: **Kunst- und Bildgeschichte**

Dr. Christian Stein

Schöne Madonna, Dangolsheimer Muttergottes



Nicolaus Gerhaert von Leyden, *Muttergottes*, um 1460/65, Nussbaumholz, Höhe 102 cm, Bode-Museum, Berlin.

Bei dem Beschreibungsgegenstand handelt es sich um ein dreidimensionales Objekt, das eindeutig erkennbar eine stehende, weibliche Figur und eine von ihr getragene, halb liegende Kindfigur darstellt. Als Material wurde Holz verwendet, das aus mehreren Teilen zusammengesetzt, geschnitten und anschließend farbig bemalt wurde. Die Figur ist annähernd 1 m hoch und jeweils etwa 30 cm breit und tief (sie entspricht damit ungefähr der halben Lebensgröße) und steht auf einem Sockel, der zum Objekt selbst gehört. Das Material ist an mehreren Stellen, vor allem im unteren Bereich und im Sockel, sichtbar von Holzwurmfraß beschädigt. Mehrere Risse ziehen sich senkrecht durch die Figur. Im unteren Bereich sind dunkle Verfärbungen erkennbar, die möglicherweise auf einen leichten Brandschaden mit Verkohlungen deuten. Die Farbe ist an vielen Stellen verblasst oder abgeblättert, sodass stellenweise immer wieder das darunterliegende Holz sichtbar wird. An geschützteren Stellen wie den Gewandfalten hat sich Goldfarbe erhalten. Ansonsten erscheint die Figur vollständig und ist in allen Details gut erkennbar. Das Objekt ist ausgestellt in Raum 109 des Ber-

liner Bode-Museums («Süddeutsche Spätgotik») und befindet sich auf einem nicht zum Objekt gehörigen, hüfthohen, achteckigen Steinsockel, der von einer dunklen Platte abgedeckt ist. Dieser ist nahezu in der Mitte des Raumes aufgestellt und von allen Seiten frei zugänglich. Das Objekt wird von vier Spotleuchten angestrahlt, jeweils zwei davon sind an den beiden angrenzenden Wänden in etwa 3,5 m Höhe montiert. Das Objekt wird durch ein Schild als *Die Dangolsheimer Muttergottes* gekennzeichnet. Die Figur sei um 1460/65 von Niclaus (sic) Gerhaert von Leyden in Straßburg gefertigt und 1913 für die Skulpturensammlung des Bode-Museums erworben worden; sie stamme vermutlich aus der Kartäuserkirche in Straßburg.

Die unmittelbare Umgebung beeinflusst die Betrachtung des Objekts wenig, da es freisteht und alle anderen Skulpturen des Raums sich in größerer Distanz befinden. Die Vielzahl ähnlicher Motive im Museum hat allerdings zur Folge, dass sich Detailvergleiche anbieten.

Die folgende Beschreibung richtet sich an Laien und verwendet Fachterminologie nur

mit zusätzlichen Erklärungen. Der Beschreibende ist kein Experte in der Beurteilung oder Historisierung von Kunst und hat das Objekt seiner Beschreibung zum ersten Mal gesehen. Er hat es nicht selbst ausgewählt, sondern als Teil einer Aufgabenstellung aufgesucht und beschrieben.

Die Beobachtungssituation war störungsfrei, allerdings führte die Form der Beleuchtung dazu, dass die inneren Teile der Gewandung verschattet waren und die Farben gelblicher erschienen, als sie bei reinem Tageslicht gewirkt hätten. Eine Draufsicht war nur mithilfe einer über Kopfhöhe gehaltenen Kamera möglich.

Generell weist das Objekt folgende Charakteristika auf: Dargestellt ist eine erwachsene weibliche Figur, die mit einem hellen Schleier, einem hellen, in üppigen Faltungen liegenden Umhang und darunter mit einem dunklen Kleid bekleidet ist. Sie steht auf einem leuchtend roten, ebenen Untergrund und hält ein nacktes Kind mit beiden Händen, wobei der Schwerpunkt auf der linken Hand liegt. Die Frau hat hüftlange braune Locken, das Kind hat ebenfalls braune Locken. Datierung und Motiv lassen auf eine Madonnen-

darstellung schließen, die Maria mit dem Jesuskind darstellt. Die Beschreibung gliedert sich im Folgenden in die Aspekte Kleidung, Körperhaltung und Gesichter.

Schleier und Umhang erscheinen heute größtenteils weiß, die Reste von Goldfarbe lassen jedoch vermuten, dass diese Farbe ursprünglich großzügiger verteilt war. Der Schleier liegt auf dem Kopf der Frau bis zum Stirnansatz auf, lässt links und rechts aber bereits die Haare erkennen und fällt ringförmig nach hinten. Dort bedeckt er die üppige Haarpracht jedoch nur bis auf Schulterhöhe. Das Kleidungsstück ist zwar erheblich länger, wird aber über die rechte Schulter nach vorne umgeschlagen, spannt sich knapp unterhalb der Kinnhöhe über den Brustbereich nach vorne und legt sich dort über den Kopf des Kindes. Durch seine Länge fällt der Schleier an der linken Körperseite der Frau parallel zum Umhang bis auf Hüfthöhe ab. Der Schleier weist durchgängig eine wellenförmig geschwungene Borte auf und zeigt wenige Falten; lediglich einige Parallelfalten sind am Hinterkopf zu sehen. Unter dem Schleier wallen die Haare, die ihr bis zur Hüfte reichen, in mächtigen, detailliert

ausgestalteten braunen Korkenzieherlocken hervor. Vorne sind sie im Detail modelliert, auf der Rückseite fällt die Bearbeitung etwas gröber aus. Das Gewand selbst dagegen ist üppig mit Y-Falten versehen und wird durch das hervorstehende linke Knie in zwei Faltenstränge getrennt. Vor allem der linke Gewandteil faltet sich stark und unregelmäßig mit mehreren kantigen und quer stehenden Auswölbungen. Das Gewand fällt stellenweise über den Sockelrand.

Das unter dem Umhang befindliche, eng anliegende Kleid scheint der einzige Bestandteil der Figur zu sein, der die Holzmaserung nicht unter der Bemalung versteckt, sondern Struktur und Farbe des natürlichen Materials aufnimmt, um sie mit einem sehr fein ausgestalteten, floralen Muster in schwarzer Farbe zu erweitern. Das linke Bein ist leicht vorgestellt, eine Fußspitze ragt unter dem Kleid hervor, sodass es hier und an der linken Körperseite unterhalb des Kindes sichtbar wird. Die Frauenfigur steht in einer typischen S-Form gebogen mit nach rechts ausgestellter Hüfte und unklarer, aber bewegt oder verkrampft wirkender, unnatürlicher Beinstellung. Das Kind hält sie in der linken Armbeu-

ge mit angepressten Fingern, sie stützt es rechts leicht mit der Hand am Fuß. Die Haltung wirkt wenig stabil und schützend, beide Hände sind stark abgewinkelt und haben nur wenige Berührungspunkte mit dem Kind. Das Kind erscheint überproportional groß oder einfach dick. Sein linker Arm fasst nach oben und scheint den Schleier über seinen Kopf zu ziehen, sodass der Augenkontakt zwischen ihm und der Frau unterbrochen ist. Der rechte Arm ist nicht sichtbar, muss sich anatomisch aber an einer Stelle befinden, die zwischen Schleier und Umhang der Frau liegt. Das Kind berührt an dieser unsichtbaren Stelle folglich die Haare der Frau. Sein Blick ist nach rechts oben gerichtet, während die Frau ausdruckslos nach links unten blickt.

Besonders im Vergleich mit den anderen Madonnenskulpturen und -bildnissen im Bode-Museum fallen an der Skulptur einige Aspekte auf. Zwei Darstellungsarten lassen sich trennen: So wird das Jesuskind häufig als kleiner Erwachsener inszeniert, mit wachem Blick und in einer aufgerichteten Pose. Die Figur der Maria umfasst das Kind dann meist eher lose, diese Haltung wird

aber durch die Selbstständigkeit des Kindes kompensiert. Der Blick Marias ist in diesen Fällen meist andächtig und verklärt. In den Darstellungen, in denen Jesus tatsächlich als Kind inszeniert wird, hält Maria ihn fest und sicher und ist ihm mit liebevollem, sorgendem Blick zugewandt. Dabei ist Maria meist als Schönheit inszeniert, die gleichermaßen heilige Reinheit und subtile Erotik verkörpert. Das ist auch bei der beschriebenen Figur der Fall: Auch wenn der Umhang in seiner ästhetischen Faltung die Körperformen noch abstrahiert und transzendiert, so ist er doch seitlich und in der Mitte geöffnet und zeigt durch das eng anliegende Kleid die Körperformen im Sinne einer Entbergung des Versteckten. Der Körper tritt aktiv aus seiner Transzendierung heraus in eine Bewegung und zeigt damit sich selbst.

Jesus jedoch ist deutlich als Kind inszeniert: liegend, hilflos, anatomisch unvorteilhaft und durch den Griff um den Schleier verspielt. Sein Blick ist engagiert; ob ängstlich oder freudig, ist dabei schwer auszumachen. Maria hält ihn dennoch nicht sicher, sondern fast nur mit den Fingerspitzen ihrer unnatürlich abgewinkelten Hände, als wolle sie zu

intensiven Kontakt vermeiden. Auch ist ihr Blick nicht sorgend, sondern richtet sich ausdruckslos bis verklärt nach links unten; das Kind sieht sie durch den vorgehaltenen Schleier nicht. Dieser Schleier bildet die deutlichste Trennung der beiden. Die Hände Marias, die das Kind distanzieren, sind aber nicht der einzige körperliche Berührungspunkt zwischen Mutter und Kind. Im Verborgenen der Falte zwischen Umhang und Schleier fasst das Jesuskind in Marias Haare. Sie liegen frei, fallen lockig und üppig herab und sind als Symbol der Erotik zu verstehen. Es ist kaum denkbar, dass das Kind nicht in die Haare gefasst haben sollte, deren großzügiges Volumen diese Berührung geradezu herausfordert. Damit könnte durch dieses unsichtbare Geschehen ein Konflikt angedeutet sein, der die merkwürdig anmutende Distanz und Sonderstellung erklärt: Jesus ist noch ein Kind und kein Herrscher. Er ist von der Mutter abhängig, zeigt aber im (vor den Betrachtenden) Verborgenen bereits seinen Machtanspruch, indem er das erotisch herausragende Symbol der Marienfigur festhält. Die merkwürdig verschlungene Position des Schleiers, dessen Borte das ebenfalls verschlungene Motiv

der Haare beider Figuren wiederholt, hätte damit eine dreifache Funktion: das Freilegen der Haare, die Sichtachsentrennung zwischen Maria und Jesus und die Verschleierung des Machtanspruchs. Der Schleier wird damit zum wichtigsten, verbindenden wie trennenden, verdeckenden wie entbergenden Element dieser Darstellung.



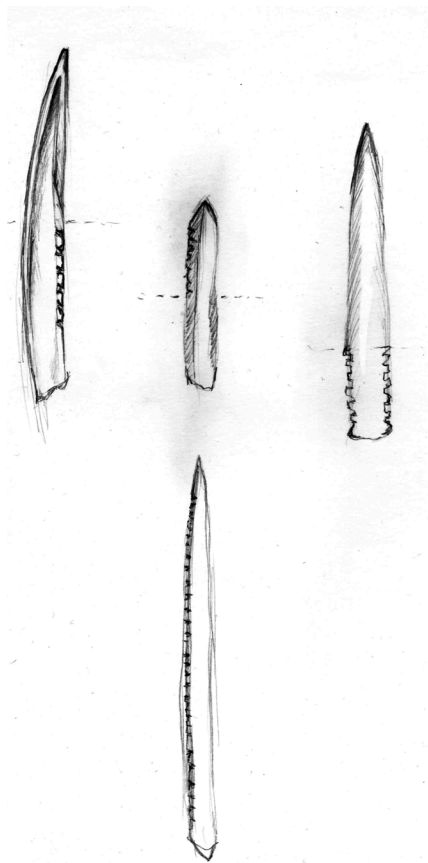
christian.stein@hu-berlin.de

Wissenschaftlicher Mitarbeiter

Basisprojekte: **Architekturen des Wissens,
Gesundheit & Gestaltung**

Disziplinen: **Informatik, Linguistik,
Literaturwissenschaft**

Eine Harpunenspitze aus der Mittelsteinzeit



Harpunenspitze, Knochenmaterial, Höhe 102 cm, Länge 37 cm, Tiefe 33 cm, Bode-Museum, Berlin (Skizze der Autorin).

Beschrieben wird ein dreidimensionales, pfeilförmiges Objekt, das an seiner linken, annähernd gerade verlaufenden Außenkante sechs etwa 2 mm tiefe, gleichmäßig gesetzte Einkerbungen trägt. Die rechte Kante verläuft von der Spitze in einem leichten Bogen auf eine schräge Bruchstelle zu, die den unteren Abschluss bildet. Die Binnenform weist eine leicht konkave Wölbung auf, die kurz unterhalb der Spitze beginnt, wodurch die Außenkanten plastisch aufragen. Diese Aufwölbung der Kanten verflacht nach unten zum gebrochenen Ende hin.

Insgesamt ist das Objekt etwa 12 cm lang. Es besitzt eine Maximalbreite von 1,5 cm (an seinem unteren Abschluss) und seine Stärke schwankt zwischen 1,5 und 3 mm. Gearbeitet ist es aus Knochenmaterial, die Oberfläche ist glatt poliert und zeigt stellenweise dunkelbraune bis schwarze Verfärbungen.

Das Objekt befindet sich im Bestand des Berliner Museums für Vor- und Frühgeschichte. Als Exponat der Dauerausstellung *Steinzeit – Bronzezeit – Eisenzeit* im Neuen Museum ist es zusammen mit elf weiteren Objekten in einer Vitrine (Raum 308) gruppiert. Diese Objekte werden jeweils mithilfe eines

Drahtes in senkrechter Position gehalten und direkt von oben beleuchtet, was leider zu einer extremen Verschattung ihrer unteren Bereiche führt. Ausgewiesen werden die Exponate als gezähnte und mit Widerhaken bestückte Harpunenspitzen der Mittelsteinzeit (9000–7000 v. Chr.). Die Fundstellen liegen in der Region Brandenburg (Zachow, Ferchesar, Wustermark, Pritzerber See, Brandenburg, Berlin-Charlottenburg).

Das Hauptmerkmal der hier beschriebenen Harpunenspitze ist ihre sechsgliedrige, sehr gleichmäßig gearbeitete Zahnung, die etwa in der Mitte der linken Kante beginnt und sich nach unten fortsetzt; der Abstand zwischen den Zähnen beträgt etwa 2 mm. Es ist anzunehmen, dass der sich daran anschließende gebrochene Teil ursprünglich die Verbindung zu einem nicht mehr erhaltenen hölzernen Schaft bildete.

Paläontologische Forschungen belegen die Verwendung von Harpunen mit ablösbaren Spitzen in Europa seit der jüngeren Altsteinzeit. Das gezähnte oder mit einem Widerhaken versehene Kopfstück blieb nach dem Werfen oder Stoßen in der Beute stecken. Es war aber noch durch eine kurze Schnur

mit dem Schaft (oder durch einen längeren Riemen mit dem Fischer) verbunden, damit die Beute nicht verloren ging. Keine der ausgestellten Spitzen gibt Aufschluss über diese mögliche konstruktive Verbindung und damit über die eigentliche Fangtechnik.

Die materielle und ästhetische Vielfalt der Harpunenspitzen ist beeindruckend. Vergleicht man die Exemplare untereinander, so springt neben den extremen Größenunterschieden vor allem die farbliche Divergenz des Knochenmaterials ins Auge. Ob es sich hier um unterschiedliche Knochensubstanzen oder um alterungsbedingte Verfärbungen handelt, lässt sich ohne weitere Untersuchungen nicht mit Sicherheit sagen.

Auffällig ist zudem die Differenz in der basalen Formgebung. Während einige Spitzen konvex gewölbt sind, tragen andere noch sichtbare Längsabkantungen, wie man sie auch bei abgeschlagenen Steinartefakten findet. Beide Materialien wurden seit der jüngeren Altsteinzeit in verschiedene Grundformen zerlegt und zur Geräteherstellung verwendet. Mit ihrer leichten Konkavwölbung besitzt die hier beschriebene Harpunenspitze in der Gruppe ein Alleinstellungs-

merkmal, wobei nicht mehr eindeutig zu klären ist, ob diese Wölbung bereits im unbearbeiteten Material angelegt war oder ob es sich um eine gänzlich artifizielle Ausformung handelt.

Nimmt man ausschließlich die gezähnten Exponate in den Blick, so wird eine Varianz in der Art der Zahnung erkennbar. Die Kerben, die vermutlich mit einem Steinwerkzeug in rhythmischer Reihung an den Kanten eingesägt worden sind, variieren nicht nur in ihrer Anzahl, ihrer Stärke und Länge, sondern auch in ihrer kompositorischen Anlage: Die Zahnung ist entweder symmetrisch oder asymmetrisch an den Kanten eingearbeitet. Zudem kann sie sich sowohl über nahezu die gesamte Länge als auch nur über etwa die Hälfte einer Kantenlänge erstrecken. Das proportionale Verhältnis von Zahnung und Gesamtform ist bei jeder Harpunenspitze unterschiedlich, scheint aber in jedem Fall die Folge einer bewussten Entscheidung gewesen zu sein. Keine Spitze gleicht der anderen.

Die Tatsache, dass die ausgestellten Spitzen zwar an verschiedenen Orten, aber in einem geografisch begrenzten und klimatisch ho-

mogenen Gebiet gefunden wurden, lässt darauf schließen, dass ihre Formvarianten nicht auf artenspezifische Fischfangmethoden zurückzuführen sind, sondern auf personen- oder gruppenspezifische Herstellungstechniken. Im nacheiszeitlichen Mesolithikum begannen zuvor nomadisch umherziehende Gruppen sesshaft zu werden, wodurch die Nahrungssicherung an einen Ort gebunden wurde. In den wasserreichen Regionen Brandenburgs, die durch das Abschmelzen der Gletscher entstanden waren, entwickelte sich der Fischfang zu einer der wichtigsten existenzsichernden Ressourcen. Die notwendige Auseinandersetzung um die effektivste Fangmethode führte zu unterschiedlichen technischen Lösungen. Sie spiegelt sich in der individuellen Gestaltung aller Harpunenspitzen wider. Die Ausstellungsstücke zeugen insgesamt von einem erfahrungsgebundenen Wissen über Zusammenhänge zwischen Material, Form und Fangtechnik, wobei die praktische Beherrschung des Wasserelements mit seinen optischen Lichtbrechungen und strömungstechnischen Eigenheiten wohl eine ganz besondere Herausforderung dargestellt hat.

In diesem regionalen Erfahrungsraum wurde auf die Rückstände eines Zerfalls- bzw. Zerlegungsprozesses zurückgegriffen. Der in der Nahrungsaufnahme nicht verwertete Knochen wurde recycelt und für die Nahrungsbeschaffung funktionalisiert. Er ist damit jenseits seiner natürlichen Bestimmung durch den mittelsteinzeitlichen Menschen als reine Form erkannt und in einen anderen Bedeutungs- und Handlungskontext transferiert worden. Erst aufgrund dieser bewussten Dekontextualisierung konnte der Knochen in seinem Wechselverhältnis von Form und Funktion als Werkzeug neu formuliert werden.

Die beschriebene Harpunenspitze verbildlicht diesen dichotomen Zustand: Sie zeigt sich einerseits als anatomisches Funktionselement, weil sie noch Spuren ihrer knöchernen Ursprungsform integriert, und andererseits als Tötungsinstrument, denn ihre Zuspitzung und Zahnung zielt allein auf das verletzende Eindringen in eine Beute und ein anschließendes Sichverhaken im Fleisch ab. Damit indiziert sie den fundamentalen Kreislauf von Nahrungsbeschaffung und -verwertung, der durch den sesshaft werden-

den Menschen der Mittelsteinzeit systematisch unter Kontrolle gebracht werden musste. Das destruktive Moment des Tötens und Zerlegens geht über in einen komplementären produktiven Akt, in dem aus den Relikten des vorhergehenden Prozesses ein Instrument entwickelt wird, das wiederum den Akt des Tötens expliziert und motiviert. So sind im Bild der Harpunenspitze zwei anthropologische Erkenntnis- und Handlungsmuster synchron verschaltet – das Zerstören und das Gestalten.



katharina.walter.2@culture.hu-berlin.de

Wissenschaftliche Mitarbeiterin

Basisprojekt: **Matter of Typography**

Disziplinen: **Design, Kulturwissenschaft**

Abbildungsnachweis

Abb. S. 4: Foto: Eine freundliche, anonyme Museumsaufsicht mittleren Alters mit dunklen, kurzen Haaren in der Gemäldegalerie, Berlin 2014.

Abb. S. 6 oben: Foto: Claudia Lamas Cornejo, Gemäldegalerie, Berlin 2014.

Abb. S. 6 unten: Foto: Peter Koval, Bode-Museum, Berlin 2014.

Abb. S. 7: FotosW: Cladia Lamas Cornejo, Gemäldegalerie, Berlin 2014.

Abb. S. 12: Skizze: Thorsten Beck | *Bild Wissen Gestaltung* 2014.

Abb. S. 16: Skizze: Bettina Bock von Wülfigen | *Bild Wissen Gestaltung* 2014.

Abb. S. 20 links: Antje Fee Köllermann/Iris Wenderholm (Hg.) (2006):

Das Bode-Museum. 100 Meisterwerke. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, S. 63. Jörg P. Anders | Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin | Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin.

Abb. S. 20 rechts: Skizze: Davide Ferri | *Bild Wissen Gestaltung* 2014.

Abb. S. 28: Antje Fee Köllermann/Iris Wenderholm (Hg.) (2006):

Das Bode-Museum. 100 Meisterwerke. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, S. 109. Antje Voigt | Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin.

Abb. S. 32 links: Ebd., S. 29.

Abb. S. 32 rechts: Skizze: Claudia Godau | *Bild Wissen Gestaltung* 2014.

Abb. S. 36: Skizze: Sabine Hansmann | *Bild Wissen Gestaltung* 2014.

Abb. S. 40: Skizze: Günther Jirikowski | *Bild Wissen Gestaltung* 2014.

Abb. S. 44: Skizze: Katja Kynast | *Bild Wissen Gestaltung* 2014.

Abb. S. 50 links: Foto: Thomas Lilge | Bode-Museum, Berlin 2014.

Abb. S. 50 rechts: Skizze: Thomas Lilge, *Bild Wissen Gestaltung* 2014.

Abb. S. 56 links: Foto: Jörg P. Anders | Staatliche Museen zu Berlin 2014.

Abb. S. 56 rechts: Foto: Sabine Marienberg, Bode-Museum, Berlin 2014.

Abb. S. 62: Skizze: John A. Nyakatura | *Bild Wissen Gestaltung* 2014.

Abb. S. 66: Skizze: Fabian Scholz | *Bild Wissen Gestaltung* 2014.

Abb. S. 70 links: Antje Fee Köllermann/Iris Wenderholm (Hg.) (2006): *Das Bode-Museum. 100 Meisterwerke.* Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, S. 109. Antje Voigt | Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin.

Abb. S. 70 rechts: Skizze: Anja Seliger | *Bild Wissen Gestaltung* 2014.

Abb. S. 76: Antje Fee Köllermann/Iris Wenderholm (Hg.) (2006): *Das Bode-Museum. 100 Meisterwerke.* Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, S. 109. Antje Voigt | Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin.

Abb. S. 82: Skizze: Katharina Walter | *Bild Wissen Gestaltung* 2014.

Impressum

Die Publikation wird ermöglicht durch den Exzellenzcluster *Bild Wissen Gestaltung*. Ein *Interdisziplinäres Labor* der Humboldt-Universität zu Berlin und die finanzielle Unterstützung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft im Rahmen der Exzellenzinitiative.

Redaktion:

Kerstin Germer, Thomas Lilge, Bathilde Maestracci, Maja Stark | *Bild Wissen Gestaltung*

Lektorat:

Mirko Düringer, Berlin

Layout:

Clara Giacalone, Berlin

Druck:

Lieblingsdrucker, Berlin

Titelbild:

Ein Faustkeil

Skizze: Prof. Dr. John A. Nyakatura | *Bild Wissen Gestaltung* 2014

Herausgeber:

Bild Wissen Gestaltung. Ein Interdisziplinäres Labor
Exzellenzcluster der Humboldt-Universität zu Berlin

Gefördert durch die

