

Europäische Erinnerungsorte 1

*Pim den Boer, Heinz Duchhardt, Georg Kreis,
Wolfgang Schmale (Hrsg.)*

Europäische Erinnerungsorte 1

Mythen und Grundbegriffe des europäischen
Selbstverständnisses

Oldenbourg Verlag München 2012

Die Open Access-Stellung dieser Publikation wurde unterstützt durch das Landesdigitalisierungsprogramm für Wissenschaft und Kultur des Freistaates Sachsen (vgl. <https://sachsen.digital/das-programm/>).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller Abbildungen ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

© 2012 Heinz Duchhardt, Pim den Boer, Georg Kreis und Wolfgang Schmale, publiziert von Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Umschlaggestaltung: hauser lacour

Umschlagbild: Curt Stenvert, Europa-Vision 3000 – Ein Kontinent ohne Grenzen, © VG Bild-Kunst 2011

Satz: le-tex publishing services GmbH, Leipzig

Druck und Bindung: Memminger MedienCentrum, Memmingen

Dieses Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

ISBN 978-3-486-70418-1

eISBN 978-3-486-70420-4



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
----------------------	---

1. Mythen

<i>Wolfgang Schmale</i> Mythos „Europa“	15
--	----

<i>Elisabeth Oy-Marra</i> Der Mythos „Europa“ in der Kunst	21
---	----

<i>Jan Papiór</i> Der Mythos „Europa“ in der europäischen Literatur	41
--	----

2. Gemeinsames Erbe

<i>Pim den Boer</i> Konzept Europa	59
---	----

<i>Miroslav Hroch</i> Zwischen nationaler und europäischer Identität	75
---	----

<i>Alexander Demandt</i> Das Erbe der Antike	89
---	----

<i>Nikolaus Lobkowitz</i> Das Christentum	101
--	-----

<i>Moshe Zimmermann</i> Judentum	113
---	-----

<i>Stephan Conermann</i> Islam	123
---	-----

<i>Markus Völkel</i> Humanismus	135
--	-----

<i>Jean Mondot</i> Aufklärung	147
--	-----

3. Grundfreiheiten

<i>Eike Wolgast</i> Menschenrechte	165
---	-----

<i>Johannes W. Pichler und Otto Fraydenegg-Monzello</i> Rechtsstaatlichkeit	177
--	-----

<i>Dietmar Herz und Julie Boekhoff</i> Gewaltenteilung	187
---	-----

<i>André Brodocz und Hannes Schramm</i>	
Teilhabe am Politischen	207
4. Raum Europa	
<i>Georg Kreis</i>	
Himmelsrichtungen	219
<i>Achim Landwehr</i>	
Zeitrechnung	227
<i>Jan Kusber</i>	
Die Erschließung des Raums	237
<i>Petra Deger</i>	
Grenzen	247
<i>Jürgen Trabant</i>	
Sprachenvielfalt	257
5. Kriegserfahrung und Friedenssehnsucht	
<i>Dieter Langewiesche</i>	
Das Europa der Kriege	275
<i>Jörg Fisch</i>	
Friedensherstellung und Friedenswahrung	285
<i>Hans-Martin Kaulbach</i>	
Friedensvisionen	297
6. Wirtschaftsraum Europa	
<i>Johannes Burkhardt</i>	
Europas Wirtschaftsbegriff	321
Autorenverzeichnis	333

Einleitung

Nationale Erinnerungsorte, transnationale, binational-bilaterale („geteilte“), regionale, lokale, epochenspezifische, geistlich-religiöse beherrschen seit Jahren nicht nur die Forschungslandschaft, sondern treffen zugleich auf ein ausgeprägtes Publikumsinteresse. Eine große deutsche Partei überlegt, ein Programm für Sozialdemokratische Erinnerungsorte aufzulegen, die Erinnerungsorte untergegangener Staaten wie der DDR sind untersucht worden, das Konzept wird auch auf koloniale und postkoloniale Kontexte und auf asiatische Gesellschaften ohne kolonialen Hintergrund übertragen, kaum ein Sammelband erscheint mehr ohne einen Abschnitt „Erinnerungsorte“ – die lawinenartig anwachsende Erinnerungsforschung ist zu dem Bestseller schlechthin in der für breitere Kreise ausgelegten publizistisch-populärwissenschaftlichen Buchproduktion geworden.

Denn es war und ist eine Lawine, die Pierre Nora Mitte der 1980er Jahre mit seinem dann auf sieben Bände angeschwollenen Werk *Lieux de mémoire* lostrat. Für ihre Dimension war das Zusammentreffen gleich mehrerer *turns* in den Geisteswissenschaften verantwortlich: die generelle Hinwendung zu kulturalistischen Fragestellungen, das neue Gewicht, das die Gedächtnisforschung *in genere* gewann, nicht zuletzt die – schon etwas ältere – Mentalitätsgeschichte, vor allem in ihrer Variante, wie Gesellschaften über ihr eigenes Werden und ihre Signaturen nachdenken.

Während die anderen *turns* in der Geschichtswissenschaft in den letzten Jahrzehnten doch meist nur eine begrenzte Wirkung und Ausstrahlung und oft eine noch mehr begrenzte Halbwertszeit hatten, ist die Erinnerungsforschung – um nur auf sie kurz einzugehen – offensichtlich ein Phänomen, dessen Dauer und Lebendigkeit nicht absehbar ist. Es hat auf der einen Seite etwas damit zu tun, dass die Naturwissenschaften und die Medizin sich seit geraumer Zeit mit dem Vorgang und dem Selektieren des Erinnerns beschäftigen, aber zum anderen auch damit, dass hier ein Forschungsfeld erschlossen wurde, das auf Identitätsbildungen und Mentalitätswandlungen zielt, also auf Phänomene, die jenseits der herkömmlichen, mehr oder weniger subtilen Erforschung historischer Vorgänge liegen. Es mag hinzukommen, dass Erinnerungsforschung in der Regel den mühsamen Weg in die Archive überflüssig macht, weil hier auf andere Quellen als Protokolle, Korrespondenzen oder ungedruckte Memoranden zurückgegriffen werden kann.

Am Institut für Europäische Geschichte ist seit den ausgehenden 1990er Jahren intensiv über eine Fruchtbarmachung des Nora'schen Grundgedankens auch für die europäische Ebene nachgedacht worden – Überlegungen, die im Jahr 2000 zu einer internationalen Konferenz in der Villa Vigoni führten, deren Ergebnisse im *Jahrbuch für Europäische Geschichte* von 2002 dokumentiert wurden. Sie führte zu ersten Bemühungen, eine über die Bordmittel des Mainzer Instituts hinausgehende Basis für ein umfassendes Unternehmen zu schaffen. Anderer Projekte wegen trat das Vorhaben danach eine Zeitlang zurück, um seit 2007 erneut aufgegriffen zu werden und nun einer der Schwerpunkte der Institutspolitik zu werden.

Dabei war es allen Beteiligten von der ersten Stunde an klar, auf welch dünnes Eis man sich begab. Schon das Konzept Nora's war ja auf zum Teil sehr grundsätzliche Kritik gestoßen, die sich unter anderem an seiner begrifflichen Unschärfe, seiner Tendenz zur Vereinheitlichung und Kanonisierung und seinen national orientierten mythenbildenden Nebenwirkungen entzündet hatte. Und dann auch noch seine Ausdehnung auf ein europäisches Terrain, was Fragen geradezu provozieren musste: Ist es ein Vorhaben, um dem Europäisierungsprozess eine ex-post-historische Legitimität zu verleihen? Ein Unternehmen, um die von Brüssel immer wieder beklagte unzureichende Identifizierung der Bürger mit der EU zu beheben?

Ein Projekt, das sich in die Brüsseler Bemühungen einordnet, mittels der verschiedenen Rahmenprogramme das Zusammengehörigkeitsgefühl der Europäer zu befördern?

Von alledem ist das vorliegende Referenzwerk weit entfernt – erkennbar nicht zuletzt daran, dass kein einziger Euro der europäischen Rahmenprogramme zu seiner Realisierung geflossen ist. Die größtmögliche wissenschaftliche Freiheit war das *Credo*, unter dem die Verantwortlichen antraten und dem sie sich bis zum Ende verpflichtet fühlten.

Über europäische Gemeinsamkeiten und symbolische Orte, an und in denen sich Europa konstituiert, wird seit den Zeiten nachgedacht, als die Formel „Europa“ in den Mittelpunkt von Reflexionen von Intellektuellen und politischer Bestrebungen gerückt ist. Und entscheidend war von der ersten Stunde an das Bedauern, dass es daran in eklatanter Weise mangle. Wolfgang Schmale hat 1997 die Frage aufgeworfen, ob „Europa“ – im Sinn des politischen Europa – am Ende an seinem Mythendefizit scheitern werde, aber ähnliche Stimmen lassen sich bis weit in die Geschichte zurückverfolgen. So hat etwa Johann Gottfried Herder in seinem Essay *Über Denkmale der Vorwelt* aus dem Jahr 1792 den Mangel an europäischen Gründungsmythen und kollektiver „Erinnerungsorte“ beklagt und geäußert: „Kein Europäisches Band vermag die Völker zu binden, wie z. B. die Indier an ihren Ganga, an ihre heiligen Örter und Pagoden gebunden sind“. Die Kleinteiligkeit des Kontinents, das enge Nebeneinander von Kulturen und Gesellschaften sehr unterschiedlicher Art, die Beobachtung, dass ein Charakteristikum dieses Kontinents der Wettbewerb und die Konkurrenz waren, mögen Gründe gewesen sein, die es zu breit akzeptierten symbolischen Orten – wenigstens auf den ersten Blick – nicht kommen ließen.

Der zweite Blick freilich belehrt eines Besseren. Es gibt durchaus so etwas wie Gedächtnisorte mit einer europäischen Relevanz, also symbolische Orte, die für den ganzen Kontinent oder doch große Teile von ihm von Belang waren in dem Sinn, dass man in ihnen etwas Gemeinsam-Verbindendes sah, etwas, das für das Konstrukt einer europäischen Identität als wesentlich angesehen wurde. Allerdings war das fast immer eine Frage der sozialen Stellung, also der Schichtenzugehörigkeit: Dass die Universität etwas spezifisch Europäisches ist, ist in der Regel allenfalls den Absolventen dieser Einrichtung bekannt; dass bestimmte literarische Werke eine europäische Resonanz und eine europäische Ausstrahlung hatten, weiß nur derjenige, der überhaupt eine Beziehung zur Literatur hat.

Denn die Rezeption spielt bei der Konstruktion europäischer Erinnerungsorte eine maßgebliche Rolle. Man kann viele theoretische Entwürfe, die in den zurückliegenden Jahren in Hülle und Fülle das Licht des Tages erblickt haben, gegeneinander stellen und gegeneinander abwägen: am Ende hat bei einem europäischen Zugriff die (europäische) Rezeption den Ausschlag zu geben. Man kann diese Rezeption auch mit gängigeren Schlagworten fassen, etwa dem Transfer oder der kulturellen Interferenz – gemeint ist aber immer das Gleiche: an dem Raum geht kein Weg vorbei, einem tatsächlichen oder imaginierten oder imaginären Raum, in dem Erinnerung aus der Geschichte heraus produziert wird. Und man wird noch einen Schritt weiter gehen können: Symbolische Orte in einem bestimmten Raum konstituieren Bezugspunkte in der Raumvorstellung einer Gemeinschaft. Insofern sagt ein symbolischer Ort in der Raumeinheit Europa auch immer zugleich etwas über das Selbstverständnis Europas und der Europäer aus, und insofern kann ein Referenzwerk zu „Europäischen Erinnerungsorten“ dann am Ende wirklich einen Beitrag zu einem spezifischen Zusammengehörigkeitsgefühl der „Europäer“ leisten – oder zumindest dazu anregen, darüber weiter nachzudenken, was diesen Kontinent und seine Einzelteile miteinander verbindet.

Die Aktualität diktiert zwar nicht die großen Linien der historischen Forschung, aber es spricht auch nichts dagegen, dass sich Historiker in ihren Fragestellungen von aktuellen

Entwicklungen beeinflussen, vielleicht gar inspirieren lassen. Nach den Kräften zu fragen, die dem Kontinent wenigstens tendenziell ein gewisses – gegenüber anderen Kontinenten distinktes – Maß an Gemeinsamkeit verliehen, ist weder abwegig noch diskriminierend. Die zahlreichen im Verlauf der letzten zwei Dekaden erschienenen „Europäischen Geschichten“ oder Europäischen Rechts-, Kultur- oder Sozialgeschichten, mögen sie auch in manchen Fällen noch unbefriedigend bleiben und sich im Additiven erschöpfen, beleuchten das ebenso wie die vielen juristischen Untersuchungen, die auf die Vereinbarkeit von Gemeinschafts- und nationalem Recht abheben. Insofern war auch der Gedanke keineswegs obsolet, nach den symbolischen „Orten“ – immer in einem weiten Verständnis gemeint – zu fragen, die in Europa oder doch in weiten Teilen des Kontinents gemeinsam, obschon häufig mit unterschiedlichen Akzentuierungen, erinnert wurden bzw. werden.

Die Thematik liegt insofern seit Längerem sozusagen in der Luft, und es war an der Zeit, frühere Bedenken über Bord zu werfen, die u. a. in der vermeintlichen Inhomogenität des Kontinents und in einer noch nicht ausgereiften Theorie gründeten. Ein Kenner der Materie und einer der Herausgeber der *Deutschen Erinnerungsorte*, Etienne François, hat noch vor kurzem in seinem Beitrag zur Kocka-Festschrift (*Transnationale Geschichte*, 2006) den Bedenken gegen eine Inangriffnahme eines „europäischen“ Projekts so viel Gewicht beigegeben, dass bis heute alle Experten die Hände davon gelassen haben.

Am Beginn des ganzen Vorhabens stand – selbstverständlich – die Frage einer präzisen Definition von „Erinnerungsort“, auch im Sinn einer möglichen Übertragbarkeit jener Umschreibungen, die Nora und andere geliefert hatten, auf das Vorhaben der „Europäischen Erinnerungsorte“. Am Ende erwies sich, dass sie nur höchst bedingt zu nutzen waren. Anders formuliert: Es musste ein eigener Zugang gefunden werden. Es erwies sich zudem im Verlauf dieser Vorüberlegungen, dass eine Umschreibung vonnöten war, die nicht zu abstrakt war und manches verstellte, die aber praktikabel war.

Es bestand rasch Einmütigkeit, dass europäische Erinnerungsorte solche Phänomene sein sollten, denen bereits in der Zeit ihrer Genese das Bewusstsein der Zeitgenossen innewohnte, europäisch dimensioniert zu sein. Die Beteiligten und die Zeitgenossen der Kahlenbergsschlacht 1683 wussten genau, dass dies eine europäische Schicksalsstunde gewesen war, und dies ganz unabhängig davon, ob sie in den habsburgischen Erblanden, in Sachsen, in Polen oder in Frankreich zuhause waren. Die Menschen des ausgehenden 18. Jahrhunderts empfanden und erlebten die „Europäizität“ der Aufklärung oder des Klassizismus, was ihr Gefühl evozierte oder verstärkte, ein und derselben Kultur und Kulturgemeinschaft anzugehören.

Zweites Kriterium war, dass ein solches Phänomen europäisch vermittelt worden war. Goethes „Faust“ war ein literarisches Ereignis, das rasch auch in die anderen europäischen Nationen und Kulturen ausstrahlte, also über Rezensionen, Übersetzungen und sonstige Adaptionen, auch in anderen kulturellen Bereichen, zu einem Gemeingut der intellektuellen Elite Europas wurde. Es mussten also europäische – transnationale – Vermittler und Vermittlungswege gegeben sein, um aus einem mehr oder weniger spektakulären Ereignis einen „europäischen“ Erinnerungsort zu machen. Anders als bei den Werken zu nationalen Erinnerungsorten kam dem Moment der Kommunikation und der Rezeption – nun aber im Sinn von europäischer Rezeption verstanden – somit eine Schlüsselstellung zu. Das war auch eine der entscheidenden Vorgaben für die Autoren.

Ein drittes Kriterium war, solche Erinnerungsorte zu finden, die nicht nur für die westliche Hälfte des Kontinents von Belang waren, sondern auch in den östlichen Teil ausstrahlten. Hier galt es, nach wie vor bestehende Einseitigkeiten der historischen Forschung zu korrigieren. Um bei dem eben genannten Beispiel aus dem literarischen Bereich zu bleiben, so wurde bewusst neben Goethe und Shakespeare auch noch ein russischer Schriftsteller ausgewählt,

dem eine europäische Ausstrahlung eignete. Oder es wurde mit dem Lemma „Antemurale christianitatis“ ein Schlagwort ausgewählt, das vor allem für den ostmitteleuropäisch-südosteuropäischen Raum von Relevanz war – und vielleicht noch ist.

Europäische Erinnerungsorte, das wurde aus diesen Vorüberlegungen rasch evident, sind nur als Konstrukte vorstellbar, die einen breiten rezeptionsgeschichtlichen Ansatz mit dem verbinden, was das Wesen dieses Konstrukts ausmacht: ein Punkt im Ablauf der Geschichte, an dem sich positiv oder negativ besetzte Erinnerung breiterer, nicht nur elitärer Schichten kristallin verfestigt und eine Idee von etwas Gemeinsamem – einem gemeinsamen Erbe – entstehen lässt. Das rezeptionsgeschichtliche Potential kann unterschiedlich sein, das Erinnerungspotential kann unterschiedlich sein – sich vor diesem Hintergrund für die „überzeugenden“ Lemmata zu entscheiden, war die eigentliche Herausforderung.

Aus diesen methodischen Vorüberlegungen erwuchs das Konzept eines dreibändigen Referenzwerks, von einem europäischen Herausgeberkollektiv verantwortet, und wird mit einer Zahl von rd. 140 Essays wohl die verlegerische Grenze eines Buchprojekts streifen. In einem ersten Band werden, in der Regel ausgehend von den meist sehr pauschalen Aussagen in den europäischen Grunddokumenten von der Menschenrechtskonvention von 1950 bis zum Verfassungsvertrag von 2009, jene Kräfte behandelt, die in den Augen der Politiker die Physiognomie Europas ausmachten. Sie wurden systematisiert und in drei thematische Zusammenhänge aufgeteilt, von denen dem des „gemeinsamen Erbes“ sicher die zentrale Rolle zukommt. Hier werden die großen geistigen Kräfte behandelt, die Europa zu dem machten, was es heute ist, also etwa die Antike, das Christentum, das Judentum, nicht zu vergessen die arabisch-islamischen Einflüsse, aber auch geistige Bewegungen europäischen Charakters wie der Humanismus und die Aufklärung. In anderen Abschnitten werden die Grundfreiheiten, die Kriegserfahrung und die damit einhergehende Friedenssehnsucht sowie generell der Raum Europa behandelt.

Am „spannendsten“ unter der Fragestellung „europäischer“ Erinnerungsorte ist der zweite Band, der in seiner Gliederung den ersten dupliziert und dessen abstrakte Lemmata nun mit Fallbeispielen illustriert – Fallbeispiele, bei denen das Moment europäischer Zäsurhaftigkeit, europäischer Ausstrahlung und Kommunikation und europäischen Erinnerns in besonderer Weise gegeben sein sollten. Angesichts der Fülle denkbarer Fallbeispiele musste hier das Moment der repräsentativen Auswahl zum Zuge kommen. Wir wollen das an den im Abschnitt „Kriegserfahrung/Friedenssehnsucht“ versammelten Lemmata demonstrieren.

Die Kriege gegen Minderheiten werden anhand der Stichworte „1348“ und „Bartholomäusnacht“ exemplifiziert, beides Ereignisse von europäischer Relevanz (1348 und die Pest mit der Konsequenz der Flucht der mitteleuropäischen Juden nach Ostmitteleuropa) und Ausstrahlung, im Fall der Bartholomäusnacht zudem ein wahrhaft europäisches Kommunikations- und Medienereignis. Die beiden Stichworte finden ihre Ergänzung in dem Lemma „Auschwitz“, in dem die gesamte Shoa als zentrales Ereignis des 20. Jahrhunderts gebündelt wird. Von den Schlachten mit einer gesamteuropäischen Relevanz und einer europäischen Erinnerungsdimension wurden die Kahlenbergsschlacht, die Leipziger Völkerschlacht 1813 und Mesolunghi ausgewählt, zudem Verdun und Coventry als zwei Chiffren, die für die neue Dimension des Krieges und für eine weit über die beteiligten Nationen hinausgehende „Betroffenheitskultur“ stehen. „Soldatenfriedhöfe“ symbolisieren die Instrumentalisierung des Krieges als gewollte – nicht spontan entstandene – Erinnerungsorte. Als große Versuche, den Frieden dauerhaft zu organisieren, wurden der Westfälische Friede, die Pariser Vorortverträge und die KSZE herausgegriffen, Versuche, die einhergingen mit einer intensiven philosophisch-theoretischen Diskussion über den Frieden – hierfür steht Kants „Ewiger Friede“. Wie sehr die Kriege des 20. Jahrhunderts auch zu einer Herausforderung

für Künstler im weitesten Sinn wurden, wird durch eine Analyse des Erinnerungsort-Charakters von Picassos „Guernica“-Gemälde veranschaulicht.

Schon diese Auflistung mag erkennen lassen, dass auch ganz andere Lemmata hätten ausgewählt werden können – etwa der Wiener Kongress oder die Schlacht von Lepanto, die Kreuzzüge oder Hugo Grotius, Romain Rollands Antikriegsschriften oder die Haager Schiedskonferenzen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Hier waren Entscheidungen zu treffen, weil das Gesamtspektrum aller Konstrukte von europäischen Erinnerungsorten ohnehin nicht erfasst werden konnte. Insofern – aber dieses Risiko geht jedes Unternehmen dieser Art ein – wird mit Bestimmtheit jeder Rezensent, der das Werk zu besprechen hat, auf Lemmata verweisen, die leider unberücksichtigt geblieben seien.

Das Werk wird abgeschlossen durch einen dritten Band, der dem Themenkreis „Europa und die Welt“ gewidmet ist. In ihm geht es freilich nicht primär um die „Exporte“ von Europäischem nach Außereuropa – ein Bereich, in dem die Gefahr der Negierung der „schwarzen Seiten“ dieses Vorgangs besonders groß sind –, sondern im Sinn des modernen Forschungsansatzes des „entanglement“ eher um Phänomene, die in dieser oder jener Form nach Europa „zurückgekehrt“ sind. Europa exportierte, um den Ansatz nur in einem Beispiel zu verdeutlichen, im 19. und 20. Jahrhundert nicht nur seine Musik in die anderen Kontinente, sondern erlebt jetzt, wie diese Musik – durch chinesische Musiker, durch japanische Dirigenten, durch interpretatorische Ansätze, die in den jeweiligen fremden Musikkulturen gründen – wieder modifiziert nach Europa zurückkehrt.

Zwischen dem nach vielen Vorüberlegungen und etlichen Workshops mit einem ad-hoc-Beirat – in unterschiedlicher Dauer waren das Pim den Boer (Amsterdam), Heinz Duchhardt (Mainz), Peter Funke (Münster), Andreas Gotzmann (Erfurt), Beatrice Heuser (heute Reading, GB), Georg Kreis (Basel), Jan Kusber (Mainz), Malgorzata Morawiec (Mainz), Elisabeth Oy-Marra (Mainz), Susanne Popp (Augsburg), Wolfgang Schmale (Wien), Bernd Schneidmüller (Heidelberg), Martin Zierold (Gießen) – entworfenen Konzept der ersten beiden Bände und seiner Umsetzung klafft eine Lücke, die sich der Tatsache schuldet, dass trotz eines langen Vorlaufs und etlicher Erinnerungen nicht alle Autoren ihre Manuskripte eingeleistet haben. Die meisten Autoren haben Gründe ins Feld geführt, die einen termingemäßen Abschluss verhinderten. Da die Erfahrung lehrt, dass auch ein längeres Zuwarten die Situation nicht entscheidend verändert, haben die Herausgeber einen Schlussstrich gezogen und die Redaktionsarbeiten für beendet erklärt. Das verlangten auch die Verlagsplanungen und letztlich auch die Fairness gegenüber jenen Autorinnen und Autoren, die pünktlich, viele sogar überpünktlich geliefert hatten.

Unter den nicht gelieferten Manuskripten befinden sich einige, deren Fehlen besonders schmerzlich ist, etwa ein erbetener Beitrag zum Lemma „Souveränität“ und ein Beitrag zum *Jus Publicum Europaeum* im ersten Band oder Beiträge zur Donau als einem europäischen Fluss oder zu den Vereinen und der Versammlungsfreiheit im zweiten Band. Diese Lücken sind bedauerlich, aber da es in den „Europäischen Erinnerungsorten“ nicht darum geht, einen verbindlichen „Kanon“ zu entwerfen und der Konstruktion von Band 2 ohnehin etwas Spielerisches innewohnt, wird man das vertreten können. Es ist jedenfalls – anders als bei den französischen *Lieux de mémoire* Pierre Noras, die sich am Ende auf sieben Bände auswuchsen – nicht daran gedacht, Folgebände nachzuschieben und im Licht des öffentlichen Diskurses die Palette der „Erinnerungsorte“ ständig zu erweitern. Die drei Bände unseres Unternehmens präsentieren nicht etwas, was abgeschlossen und in Stein gemeißelt ist, sie wollen vielmehr anregen, über weitere Lemmata nachzudenken, denen die Dignität eines europäischen Erinnerungsorts eignen könnte.

Dem Werk liegt ein weiter „Orts“-Begriff zugrunde, weil zwar versucht wird, viele Phänomene und Entwicklungen von einem Punkt her zu verstehen, aber kein Weg daran vorbei führte, auch die Spezifika Europas in seinem eigenen Selbstverständnis im Vergleich zu anderen Kontinenten herauszuarbeiten, die eine gewisse Systematik erfordern und deswegen das Konzept von „Erinnerungsorten“ etwas modifizieren. Ein solches Unternehmen, um es zu wiederholen, ist ein Wagnis, und auch die Tatsache, dass ein sehr internationaler Kreis von Mitarbeitern – aus Deutschland, Frankreich und Großbritannien, aus Österreich, Italien, der Schweiz und Griechenland, aus Polen, Tschechien und den Niederlanden, nicht zuletzt aus den USA und Israel – gewonnen wurde, ist kein Garant dafür, dass die öffentliche Resonanz uneingeschränkt positiv ausfällt. Erhofft wird, und dies abseits allen politischen Kalküls, dass das Werk auf seine Weise dazu beiträgt, das Bewusstsein von der relativen kulturellen Einheit des Kontinents zu stärken und davon, dass der Europäisierungsprozess nicht etwas künstlich Aufoktroiertes ist, sondern ein gewachsenes Konstrukt, das in den gemeinsamen „Erinnerungsorten“ gut gegründet ist.

Es ist den Herausgebern ein Bedürfnis, am Ende eines langen Vorbereitungsprozesses Dank auszusprechen: Dem eben genannten ad-hoc-Beirat, den vielen Dutzenden Autoren, die sich in den meisten Fällen an die (terminlichen und umfangmäßigen) Vorgaben gehalten und sich um viel Originalität bemüht haben, den Übersetzerinnen, den Mainzer Mitarbeiterinnen, die die eigentliche Last der Manuskriptvorbereitung trugen, nicht zuletzt dem Oldenbourg Verlag, der von den ersten Gesprächen an das Vorhaben begeistert aufgriff und mit viel Engagement betreute; die Herren Christian Kreuzer und Martin Rethmeier sowie Sabine Walther und Cordula Hubert, die die Last der Endredaktion trugen, sollen hier namentlich erwähnt werden. Wir übergeben die ersten beiden Bände – und in absehbarer Zeit dann auch den dritten – dem Publikum und damit auch der Kritik in der Hoffnung, der historischen Forschung einen Dienst erwiesen und zugleich einen Beitrag zur europäischen Identitätssuche und -pflege geleistet zu haben.

Pim den Boer

Heinz Duchhardt

Georg Kreis

Wolfgang Schmale

1. Mythen

Wolfgang Schmale Mythos „Europa“

Aphrodite schickte Europa, Tochter des phönizischen Königs Agenor, einen Traum: Asien und der „gegenüberliegende fremde Erdteil“ stritten sich in Gestalt von zwei Frauen um Europa. Die den fremden Erdteil darstellende Frau zog Europa „mit der Gewalt ihrer starken Hände zu sich“ und „sagte, nach dem Willen des Zeus sei ihr Europa als Ehrengabe bestimmt“. Am nächsten Morgen spielte Europa wie immer mit ihren Freundinnen am Meeresgestade, wo Zeus sie entdeckte und sich sofort in sie verliebte. Er verwandelte sich in einen zahm wirkenden Stier, „dessen ambrosischer Duft auch von ferne den süßen Duft der Wiese übertraf“. Die Mädchen waren also zutraulich. „Er blieb vor den Füßen der untadligen Europa stehen, leckte ihr den Hals und versetzte das Mädchen in Zauber“. Der sich so menschlich-zutraulich verhaltende Stier legte sich hin, wie eine Einladung an die Mädchen, auf ihm zu reiten; Europa setzte sich als erste auf seinen Rücken, da sprang er auf und lief zum Meer. Europa blickte sich etwas erschrocken nach ihren Freundinnen um, aber es war zu spät, schon lief der Stier über das Wasser, Delphine, anderes Meeresgetier, Nereiden, begleiteten das Paar, Tritonen bliesen mit ihren Muscheltrompeten Hochzeitsmusik. Europa war sofort klar, dass sie es mit einem Gott zu tun hatte, und Zeus offenbarte sich ihr. Er kündigte ihr an, dass er sie nach Kreta führe, wo er mit ihr mehrere Söhne [Rhadamanthys, Minos und Sarpedon] zeugen werde, „die alle Herrscher über die Menschen sein werden“ (nach Moschos von Syrakus, um 150 v. Chr.).

Wie in Bezug auf die meisten Mythen, verliert sich der Ursprung des Europamythos in den Zeiten. Homer kannte ihn schon, und seitdem wurde er in vielen, weit mehr als hundert Varianten immer wieder erzählt. Am häufigsten erwähnt wird die Version aus Ovids „Metamorphosen“, aber sie stellt letztlich nur eine unter vielen dar, selbst wenn sich mittelalterliche Poeten und frühneuzeitliche Künstler am ehesten von Ovid für ihre Darstellungen antiker Mythen anleiten ließen. Die oben zusammengefasste Version des Moschos von Syrakus gehört zu den schönsten antiken Überlieferungen des Mythos, die in vielem genaue Bildvorlagen für die zahllosen ikonographischen Umsetzungen des Mythos beinhalteten. Seit 28 Jahrhunderten gehört der Mythos zu Europa. Es gab Zeiten, in denen er fast in Vergessenheit geraten war, aber eben nur fast. Im Grunde ist auf eine nie wirklich unterbrochene Tradierung zu verweisen, die sowohl die Erzählvarianten wie die bildliche oder gar szenische Umsetzung bis heute betrifft. Schrumpfvversionen des Mythos werden gern eingesetzt, um Reden zu Europa zu schmücken. Es ist offensichtlich, dass eine weit verbreitete Kenntnis des Mythos (in seiner Schrumpfvversion) als kollektiver Anknüpfungspunkt vorausgesetzt wird.

„Vom Mythos zur Wirklichkeit“, so lautete 1962 daher der deutsche Titel einer berühmten Anthologie des Schweizer Publizisten Denis de Rougemont, doch könnte mit ebenso viel Recht vom Mythos als dem Realsten an Europa gesprochen werden. „Mythos Europa“ versteht sich mindestens doppeldeutig – einerseits als Verweis auf den Mythos von der Europa und dem Stier, andererseits als allgemeine Charakterisierung Europas überhaupt.

Alle Versuche, Europa zu definieren, enden mit der Feststellung, dass dies entweder kaum möglich sei oder dass die Definition nicht der Willkür entbehre. So sind weder „Europäische Kultur“ noch „Kontinent Europa“ unangreifbare Definitionen; Europa stellt im Bereich politischer Bestimmungen zudem mehr dar als ‚nur‘ die Europäische Union (EU), obwohl letztere im Vergleich zum Europa des Europarats oder der Organisation für Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa (OSZE) ein verdichtetes und ausgedehntes Zentrum Europas

definiert. Mythen besitzen die Eigenschaft des Vieldeutigen und der Vieldeutbarkeit, ihre Ursprünge sind dunkel, Definitionen entziehen sie sich; sie sind wandelbar, anpassbar. Alles das scheint auf Europa zuzutreffen, sobald es auf irgendeine Weise festgehalten werden soll – in einer Definition, in einem Bild, in einer historischen Darstellung, im Begriff der europäischen Identität, der europäischen Kultur. Immer ist es möglich, das Gesagte oder Dargestellte zu dekonstruieren, als Mythos zu entlarven. „Mythos Europa“ umgreift das Nichtdefinierbare, das nicht Festhaltbare an Europa.

„Mythos Europa“ bedeutet freilich zuerst den antiken Mythos von der Königstochter Europa und Zeus, der sich in einen lieblichen Stier verwandelt. Der reale und oft prosaische Charakter der Europäischen Union verdrängt den antiken Europamythos auffälligerweise nicht, sondern ermuntert eher dazu, sich auf diese ‚hübsche‘ Geschichte – denn als solche wird sie meistens angesehen – zur Einleitung oder Ausschmückung einer Europarede zu beziehen. Der Europamythos rührt an Emotionen. Das Gefühl, die europäischen Institutionen seien ein wenig gefühl- und seelenlos, ist weit verbreitet; der antike Europamythos verspricht Abhilfe, solange er als Liebesgeschichte und Erklärung für den Namen Europas verstanden wird. Beides lässt sich wiederum leicht als Mythos rund um den Mythos entlarven, denn weder lässt sich belegen, dass der Kontinent seinen Namen infolge der Europa aus dem Mythos erhielt, noch ist die Lesart des Mythos als Liebesgeschichte wissenschaftlich haltbar. Faktisch wird sie vergewaltigt, und nicht ohne Grund bringt Françoise Gange den Mythos – auch chronologisch – mit der Etablierung männlich-hegemonialer sozialer wie politischer Herrschaftsstrukturen in Verbindung. Nach Gange stellt der Europamythos den Gedächtnisspeicher für eben diesen fundamentalen historischen Vorgang dar. Das nun ist weder ‚hübsch‘ – noch nett in einer Europarede als Aufhänger verwendbar.

Das ändert nichts daran, dass der Mythos aufgrund seines erotischen Gehalts von jeher ein Geschenk an die bildenden Künste war, und so eifrig, wie sich Karikaturisten seit dem 19. Jahrhundert – allen voran der das Genre prägende Honoré Daumier – des Mythos bedienten, um auf europäische Missstände hinzuweisen, muss man sich Sorgen machen, wie sich diese Berufsgruppe den Europa-Themen widmen könnte, verfügte sie nicht über den endlos variierbaren und verstümmelbaren Mythos und könnte sie sich nicht darauf verlassen, dass niemand den wirklichen Gehalt des Mythos wissen möchte.

Die auch heutzutage eifrige Erwähnung des antiken Mythos als rhetorische, bildliche und literarische Figur beruht auf dem Mythos, dass der antike Europamythos eine Liebesgeschichte erzähle, die mit den Ursprüngen Europas zusammenhänge. Nolens volens wird dieser Mythos somit zum Erinnerungsort des Ursprungs Europas; ob das stimmt oder nicht, hat im Grunde keine Bedeutung, weil durch Ursprungsgeschichten eine Gemeinsamkeit, ein gemeinsamer Ursprung belegt wird, der dem Streben nach Einheit und Identität förderlich erscheint.

In der Antike erfüllte der Mythos Europa allerdings kaum diese Funktion, eine Ursprungsgeschichte Europas wurde aus vielerlei Gründen nicht benötigt. Im Vordergrund stand das familiär verstandene Thema von Liebe, Hochzeit, Nachkommenschaft. Im Mittelalter erwies sich wegen des biblischen Ursprungs die Geschichte von Noah und seinen Söhnen viel geeigneter als europäische Ursprungsgeschichte im Vergleich zum Europamythos, der heidnisch und unmoralisch war. Die christliche Anverwandlung des Europamythos in die Geschichte von der Seele (Europa), die von Jesus (Stier) geführt wird, änderte den Charakter der Geschichte. Nicht so im Fall von Noah und seinen Söhnen – Gott teilte die Welt unter den Söhnen Noahs auf; Ham erhielt Afrika, Sem Asien und Jafet Europa, lässt sich die Sache vereinfachen (Gen 1, 10,2: Völkertafel). Es war nicht schwierig, Jafet zum Stammvater der Christen, insbesondere der europäischen Christenheit zu machen. Die Kirchenväter Hieronymus und Ambrosius nahmen sich in der zweiten Hälfte des 4. beziehungsweise im

frühen 5. Jahrhundert dieser Aufgabe an, Augustinus führte sie fort. Das ergab eine solide Grundlage für die Nachwelt. Diese Geschichte oder Legende – Mythos wäre als Bezeichnung nicht ganz korrekt – wurde in Mittelalter und Früher Neuzeit unablässig verbreitet. Ernsthaftige Versuche, Europa zur Stammutter Europas zu machen, gab es wenige, auch wenn Boccaccio die Europa in seine Galerie „De claris mulieribus“ – Galerie der berühmten Frauen – einreichte und den Namen des Kontinents ausdrücklich von ihr ableitete.

Einen gewissen politischen Reiz übte der Europamythos in der Frühen Neuzeit gleichwohl aus. Er konnte als Metapher etwas ausdrücken, was als klare politische Formulierung viel zu viel Widerstand hervorgerufen hätte. Wie es die eingangs zitierte Version des Mythos bei Moschus von Syrakus besagt, hielt Zeus auf Kreta Hochzeit mit Europa, er nahm sie sich zur Braut. Dieses Bild – Europa zur Braut nehmen – war gut einsetzbar. Im 16. und 17. Jahrhundert war die „europäische Universalmonarchie“ ein Thema für die Herrscher. Vertraut ist es den meisten in der Gestalt Kaiser Karls V., aber viele andere nach ihm bis zu dem französischen König Ludwig XIV. und Wilhelm III., der den Titel „König von England, Schottland, Frankreich und Irland“ führte, verfolgten diesbezügliche Ideen. Hintergrund der meisten solcher Ideen war die Vorstellung von Europa als Christlicher Republik, die sich aus den Monarchien und Republiken als Gliedern zusammensetzte. Die Christliche Republik war eine vorausgesetzte Einheit Europas; sie verlangte nach einem gekrönten Haupt, ohne dass dies die Abschaffung der vorhandenen Staaten bedeutet hätte. Das Schwert erschien in diesen Zusammenhängen keineswegs als die vorrangige oder einzige Möglichkeit, vielmehr war Heiraten und Erben die sehr viel angesehene Strategie, die gerne mit dem Haus Österreich – *Tu, felix Austria, nube* – in Verbindung gebracht wird, die aber für alle europäischen Herrscherhäuser die erste Wahl darstellte. Zusätzlich eröffnete sich in bestimmten Fällen die Wahl zum König beziehungsweise Kaiser als Option, was bekanntermaßen zu einer Reihe von Doppelmonarchien mit europäischem Anspruch führte.

„Europa zur Braut nehmen“ wurde als Metapher bei Hochzeiten und anderen Festen vorgeführt. Es gibt im 16. und 17. Jahrhundert habsburgische, pfälzische, französische oder oranische Beispiele hierfür. Meistens handelte es sich um Hochzeiten, aber auch Triumphzüge boten Anlass, diese Brautnahme mit szenischen und bildlichen Mitteln auszudrücken. Frauenraub als Weg zur Eheschließung war zwar ungesetzlich, aber sozial unter ganz bestimmten Bedingungen toleriert. Anders ausgedrückt: Für die Zeitgenossen insbesondere des 17. Jahrhunderts stellte die metaphorische Verwendung des Europamythos, in dem eine Frau, wenn auch von einem Gott, geraubt wurde, keine Hürde dar, die allzu starke Verrenkungen erforderlich gemacht hätte. Mit dem Thema Frauenraub zum Zweck der Eheschließung konnte man wunderbar spielen – und hatten nicht die Römer, diese großen Vorbilder, dasselbe getan, als sie die Sabinerinnen raubten, hatte ihnen die Geschichte nicht Recht gegeben? Also, Schwert und Eheschließung zu kombinieren, war eine legitime Vorstellung.

Mit Macht ausgestattete Frauen der Frühen Neuzeit ließen sich mitunter als Europa (mit oder ohne Stier) porträtieren. So hielt es Anna von Österreich – Anne d'Autriche –, die Mutter Ludwigs XIV. Das zumindest kunsthistorisch vielleicht schönste Beispiel hierfür kann in der Europa auf dem Stier von François Boucher gesehen werden, ein Bild, das Madame de Pompadour 1747 porträtiert, deren politischer Einfluss am Hof Ludwigs XV. gut bekannt ist.

Der Rationalismus der Aufklärung, aber noch mehr der sich zum Beherrschenden aufschwingende Nationalismus im 19. und 20. Jahrhundert, ließen derartige Geschichten vom Ursprung der Europäer obsolet werden. Die nationalen Mythen erfüllten die einheits- und identitätsstiftende Funktion, die von einem Mythos erwartet werden konnte, viel besser. Europa war darüber nicht vergessen, aber im Gegensatz zu den Nationen ging es weniger um gemeinsame Ursprünge als um ein Projekt Europa, um ein Zukunftsprojekt. Dass Europa

eine Kultur im Singular darstelle und sich darin eine gegebene Einheit begründe, war ein Gemeinplatz. Die Diskussionen drehten sich um ein politisches Europa, das auf der Annahme sich brüderlich zueinander verhaltender Nationen aufbaute und sich im Begriff der „Vereinigten Staaten von Europa“ herauskristallisierte. Da war etwas zu schaffen, zu gründen, nichts, was eine Stammvater- oder Stammuttergeschichte benötigt hätte. Höchstens könnte man die Verklärung des christlichen Mittelalters als hohe Zeit europäischer Einheit, die Novalis 1799 in „Die Christenheit oder Europa“ beschwor, als europäischen Mythos bezeichnen, doch waren Wirkung und Verbindlichkeit dieses moderneren Mythos begrenzt. Freilich genoss er als Abendlandmythos Anerkennung, aber der Missbrauch des Abendlandbegriffs durch Faschisten und Nationalsozialisten machte ein Anknüpfen daran nach 1945 nicht leicht. Als genuin christlicher Abendlandmythos hielt er sich in den ersten zwei, drei Nachkriegsjahrzehnten.

Der Europamythos als solcher ging freilich nicht verloren, er blieb ein ständiges Thema von Kunst und Literatur. Politische Wirkung entfaltete er zumeist in der Karikatur, die sich der beiden Hauptfiguren des Mythos bediente und bedient, um Missstände, die Europa als Ganzes betreffen, aufzuzeigen. Die Nationalsozialisten stellten mitunter eine Europa auf dem Stier auf, etwa in Wien im Parlamentsbau griechischen Stils, der in Gauhaus umbenannt worden war, anlässlich der Gründungsveranstaltung des Europäischen Jugendverbandes am 16. September 1942. Dass der Mythos in der osteuropäischen Kunst nach 1945 als Thema aufgegriffen wurde, kann sicherlich als politische Aussage gewertet werden. Franco-Spanien brachte 1966 eine Briefmarke mit dem Europamythos-Motiv heraus, Polen 1979. Sowohl Diktaturen wie Demokratien bedienten sich des Motivs an den Stellen, wo es am ehesten von vielen bemerkt werden konnte: Briefmarken und Münzen. Das griechische Zypern wählte schon vor dem Beitritt zur Europäischen Union für eine seiner Münzen die Europa auf dem Stier als Bild, in der Bewerbung des einzuführenden Euro in der Bundesrepublik spielte der Europamythos wegen seiner emotionalen Anrührung eine Rolle – und so ging und geht es weiter. Mehr als ein emblematisches Bild für eine gefühlte europäische Einheit scheint der Mythos dennoch nicht auszumachen.

An die frühere Funktionsstelle sind andere Mythen getreten, die einen anderen Mythos Europa ergeben. Hierbei handelt es sich um kulturgeschichtliche sowie neue Gründungsmythen. „Kulturgeschichtlich“ meint die viel zitierte Einzigartigkeit Europas, die an sich eine lange Tradition besitzt. Seit Europa nicht zuletzt unter der Bezeichnung „Jafet-Land“, die gerade im 15. Jahrhundert recht häufig auftrat, mustergültig in den Lauf der Heilsgeschichte eingeordnet worden war, setzte sich die Selbstbewertung als Besonderes in der göttlichen Schöpfung unter verschiedenen Perspektiven fort. Von den frühesten Momenten der Expansion an wurde Europa als überlegene Zivilisation gewertet; dies wuchs sich in der Kulturgeschichtsschreibung seit dem 18. Jahrhundert zu einem unumstößlichen Topos aus, der offenbar bis heute breite Anerkennung findet. Max Weber unternahm mithilfe des Schlüsselbegriffs „okzidentaler Rationalismus“ den Versuch, wertungsfrei und faktenbezogen die die europäische von anderen Kulturen essentiell unterscheidenden Merkmale komparatistisch zusammenzustellen, aber dies hinderte andere nicht, diese „Einzigartigkeit“ in wertende Hierarchisierungen der Kulturen der Welt einzubauen. Mehr als es bisher bewusst gemacht wurde, bestimmte dieses Selbstverständnis auch die Gründungsgeneration der Europäischen Integration.

Die neuen Gründungsmythen beziehen sich auf die Beantwortung der Frage nach dem Warum der Europäischen Einigung und ihres Erfolgs. Bedeuteten die Vorgängerinstitutionen der jetzigen Europäischen Union vorwiegend eine Antwort auf den Holocaust, wie es manchmal dargestellt wird? In den Texten der 1940er und 1950er Jahre ist davon so nichts zu lesen. Trotz der Fotos, die über die Vernichtungslager veröffentlicht wurden, und der

Nürnberger Prozesse scheint es schwierig gewesen zu sein, den tatsächlichen Umfang des Verbrechens der Judenvernichtung zu ermessen, um es als etwas anderes als nur ein besonders großes Kriegsverbrechen erkennen zu können. Der weit verbreitete Antisemitismus behinderte zudem das Erkennen-Wollen und -Können. Die Gründungsgeneration wollte den Krieg und die Gründe, die zu ihm geführt hatten, hinter sich lassen, sie wollte jede Art von Wiederholung verhindern, und im Übrigen gab es weltpolitische sowie ökonomische Konstellationen, die ein gewisses Maß an Integration schon aus Gründen des Selbsterhalts erzwingen. Der Holocaust – was er wirklich gewesen war – wurde erst ab dem Eichmann-Prozess in Jerusalem 1961/1962 verstanden, und erst danach rückte er zunehmend ins Zentrum des politischen Denkens und Argumentierens. Die europäische Integration war somit anfangs nicht im Wesen eine Reaktion auf den Holocaust.

Je länger die Geschichte der Europäischen Integration andauert, desto mehr scheint sie sich zu einer gewissen Mythenbildung zu eignen. Eine Reihe von Namen kehrt als Gründerväter immer wieder: Schuman, Adenauer, de Gasperi, Monnet und andere. Frauen werden selten genannt, obwohl sie – und so auch Tausende andere – am Integrationsprozess mitwirkten. Die herausgehobene Stellung der Regierungschefs und einiger Minister wird umweglos in eine Gründerväterrolle umgedeutet. An sich widerspricht dies der Rationalität der Gründung europäischer Institutionen, die schon die Zeitgenossen im Rückgriff auf die Theorie des (Neo-)Funktionalismus als rationalen Prozess verstanden.

Die Integrationsgeschichte selber ist ein Erfolg, und es kann nicht verübelt werden, wenn dieser Erfolg historiographisch dargestellt wird. Aber es darf nicht unkritisch werden. Es gab Optionen für mehr Demokratie von Anfang an, als dann tatsächlich umgesetzt wurden; der Kolonialismus spielte bis in die 1960er Jahre und mental darüber hinaus in der EWG/EG ebenso eine Rolle wie Phantasien von einem Europa als Dritter Großmacht neben den USA und der Sowjetunion. Dies wird weniger reflektiert als die negativen Emotionen, die die Europa-Bürokratie hervorrief und hervorruft. Der neue Mythos Europa besagt einen andauernden Fortschritt, der von den Gründervätern angestoßen wurde. Bereits im Dokument über die europäische Identität vom Dezember 1973 (EG-Gipfel in Kopenhagen) wurde die Integrationsgeschichte aufgrund ihres Erfolgs als Bestandteil der europäischen Identität bezeichnet. Die Gegenwartskrise der Europäischen Union, die seit Jahren anhält, lehrt uns, dass dies ein moderner Mythos ist.

Der antike Mythos Europa steht im 29. Jahrhundert seines „Lebens“. Er verdankt dies einerseits der Beständigkeit eines emblematischen Bildes – Europa auf dem Stier –, das den Phantasien, je nach Zeitläuften, viel Interpretations- und Ausgestaltungsspielraum überließ, andererseits der Erweiterung um neue Mythen oder mythenfähige Erzählungen zu und über Europa. So schwierig es ist, Europa als Einheit, als ein Etwas im Singular, als eine Identität zu definieren, so sehr sorgt die schiere Beständigkeit des Europamythos – und sei es in seiner häufig emblematischen Verkürzung – für eine gefühlte Zusammengehörigkeit, die kaum besser als durch eine Gefühle ansprechende Erzählung, zumal wenn sie mythisch unbestimmt bleibt, ausgedrückt werden kann. Der Mythos eignet sich jenseits aller Wissenschaft, die in ihm unschöne Seiten entdeckt, als Projektionsfläche von Europagefühlen, als topischer Ort, an dem die Sehnsucht nach Einigkeit und Einheit ein Zuhause hat. Was aber sind Erinnerungsorte anderes als das Zuhause solcher Gefühle, Ideen, Projektionen, Erinnerungen, Erfahrungen, die – und dafür gibt es die unterschiedlichsten Gründe – vor einer allzu rationalistischen Dekonstruktion geschützt werden wollen?

Literaturhinweise

Giovanni BOCCACCIO, *De claris mulieribus* – Die großen Frauen. Latein-Deutsch. Stuttgart 1995.

Winfried BÜHLER, *Die Europa des Moschos*. Text, Übersetzung und Kommentar. Wiesbaden 1960.

Heinz DUCHHARDT/Christoph GRIMM/Clemens ZINTZEN, *Europa. Mythos – Geschichte – Vision*. 3 Beiträge. Mainz 1996.

Françoise GANGE, *Le mythe d'Europe dans la grande histoire. Du mythe au continent*. Paris 2004.

Heinz R. HANKE, *Die Entführung der Europa... Die Fabel Ovids in der europäischen Kunst*. Berlin 1967.

Almut-Barbara RENGER/Roland Alexander ISSLER (Hrsg.), *Europa – Stier und Sternenkranz. Von der Union mit Zeus zum Staatenverbund*. Göttingen/Bonn 2009.

Denis DE ROUGEMONT, *Europa. Vom Mythos zur Wirklichkeit*. München 1962 (frz. Originalausgabe Paris 1961).

Siegfried SALZMANN (Hrsg.), *Mythos Europa. Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation*. Hamburg 1988.

Wolfgang SCHMALE, Wolfgang, *Europa, Braut der Fürsten: Die politische Relevanz des Europamythos im 17. Jahrhundert*, in: Klaus BUSSMANN/Elke Anna WERNER (Hrsg.), *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*. Stuttgart 2004, S. 241–267.

Eva ZAHN, *Europa und der Stier*. Würzburg 1983.

Elisabeth Oy-Marra

Der Mythos „Europa“ in der Kunst

Wie jede Gemeinschaft, so hat sich auch die Europäische Union auf Bilder besonnen, die den Anspruch erheben, repräsentativ zu sein. Diese Bilder rekurrieren auch heute noch in Europa auf den Mythos vom Raub der Tochter des phönizischen Königs Agenor durch den Göttervater Zeus in Gestalt eines Stiers. Dies jedenfalls lassen jene Bilder vermuten, die für repräsentative Orte und Medien ausgewählt wurden. So schmückt der in der Regel zu einem friedlichen Ritt stilisierte Raub der Europa eine Gedenkmünze der Europäischen Union aus dem Jahr 1995 (Abb. 1). Darüber hinaus wurde das Thema auch für die Bauskulptur vor dem Europäischen Parlament in Straßburg (Abb. 2) und dem Justus Lipsius-Gebäude in Brüssel ausgewählt. Während es sich bei der Skulptur in Straßburg, die von den Künstlern Niklos und Paudelis Sotiriadis geschaffen wurde, um ein Geschenk der Insel Kreta handelt, stammt die Skulpturengruppe in Brüssel von Leon de Pas. Die in diesen öffentlichen Bildern zum Ausdruck kommende Sinnfälligkeit, die für eine repräsentative Verwendung notwendig ist, ist angesichts des grundlegenden Wandels unserer Lebenswelten nicht mehr selbstverständlich. Die viel beschworenen, auf die Antike zurückgehenden Traditionslinien sind brüchig geworden und vielfach alles andere als allgemeinverständlich.

Die Bilder vom Mythos des Raubs der Europa scheinen hier eine Ausnahme zu sein, sie gehören offenbar zu unserem aktiven Bildgedächtnis und lassen sich als Erinnerungsorte verstehen. Wie aber ist das möglich? Handelt es sich hier tatsächlich um ein aktives Bildgedächtnis oder knüpfen die Künstler in Straßburg und Brüssel an eine lange zurückliegende Bildtradition an? Um es gleich vorweg zu schicken: Tatsächlich kennen wir eine Vielzahl von Bildern des Europamythos, deren Beliebtheit bis in die Moderne hinein kaum nachlässt. Reduziert man diese Bilder allein auf ihren Kerngehalt, die Darstellung einer auf einem Stier reitenden Jungfrau, so scheint dieses Motiv zwar unendlich wandelbar zu sein, doch lässt sich auf den ersten Blick die ebenso große Flexibilität, ganz verschiedene Bedeutungen anzunehmen, nicht vermuten. Neben dieser Bildtradition lassen sich in der weiter zurückliegenden Geschichte, vor allem in der Frühen Neuzeit, auch personifizierte Europabilder ausmachen, die aufgrund ihrer Kleidung und Attribute die Überlegenheit des europäischen Kontinents über die übrigen Kontinente spiegelten. Die hierbei gewählte einfache wie eindringliche Darstellung einer gekrönten und zumeist mit vielen anderen Herrschaftsinsignien versehenen Frau hat die Vorstellung eines überlegenen Europa wohl wie keine andere bis heute geprägt, zumal die Personifikation der Europa mit allen Attributen der Religion, der Künste und Wissenschaften ausgestattet wurde. Die Bilder des Mythos und des personifizierten Erdteils haben eines gemeinsam: Sie unterstreichen die Auserwähltheit der Europa, sei es nun durch den Göttervater Jupiter, der sich just in die junge Europa und nicht in eine ihrer Schwestern verliebte, sei es durch die Insignien der Herrschaft, die ihre Vorrangstellung unter den anderen Erdteilen unter Beweis stellen soll.

Wenn ich mit diesem Essay den Versuch unternehme, den Mythos Europa in der Kunst zusammenfassend darzustellen, so wirft dies nicht zuletzt die Frage auf, welche dieser Bilder heute noch als Erinnerungsort im Sinn Pierre Noras verstanden werden können. Hierfür wird eine differenzierte Antwort nötig sein. Dabei soll es nicht um die Frage der künstlerischen Varianz gehen, die erstaunlicherweise sehr hoch ist, sondern um repräsentative künstlerische Lösungen, an denen die wichtigsten Sinnzuschreibungen in der Geschichte aufgezeigt werden können. Der Essay ist in drei Sinnabschnitte gegliedert: Zunächst wird es um das Verständnis des Europamythos vom ausgehenden Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert

gehen. Seit dem 16. Jahrhundert kommen Darstellungen der Europa als Personifikation des Erdteils hinzu, die überblickshaft in einem kurzen Abschnitt thematisiert werden. In einem dritten Teil sollen schließlich repräsentative Darstellungen des Europamythos in der Moderne und die mit ihm verbundenen Sinngehalte im Vordergrund stehen. Dabei kann jedoch nur auf einige wenige Gemälde und Skulpturen aus der Fülle des Materials eingegangen werden. Im Folgenden wird es vor allem auch um die Frage gehen, ob die europäische Dimension der Bilder sich allein ihrem Sujet verdankt oder ob hier tatsächlich auch so etwas wie ein gemeinsames Verständnis gewährleistet war.

Der Raub der Europa als Hochzeitsallegorie und Fürstenlob

Wie für die meisten antiken Mythen waren Ovids „Metamorphosen“ der Text, der gewährleisten konnte, dass der Mythos vom Raub der Europa nicht in Vergessenheit geriet. Ovids Erzählung im Zweiten Buch der „Metamorphosen“ (Metamorphosen II, 836–875) berichtet von dem Erfindungsreichtum des Göttervaters Jupiter, der sich aus Liebe zur Tochter des phönizischen Königs in einen Stier verwandelte. Als solcher gewann er das Vertrauen der Königstochter, die sich schließlich auf seinen Rücken setzte und es ihm damit leicht machte, sie rücklings zur Insel Matala auf Kreta zu entführen. Hier wurden sie schließlich ein Paar, das mehrere Kinder zeugte. Die Geschichte handelt also von einer Liebschaft Jupiters, der bekanntlich aufgrund seiner eifersüchtigen Gattin Juno immer wieder zur List der Verwandlung greifen musste, um sich in anderer Gestalt unbeobachtet seinen auserwählten Frauen nähern zu können. Zwar waren die „Metamorphosen“ des Ovid nicht die einzige Quelle der Überlieferung des antiken Stoffes, doch sicher die einflussreichste im Hinblick auf die sich formierende Bildtradition. Dies war nicht zuletzt der Beliebtheit der „Metamorphosen“ geschuldet, deren gedruckte Ausgaben ab 1484 aufwendig illustriert wurden. Von hier aus wanderten die Bilder vom Raub der Europa schließlich in andere Medien.

Noch bevor zu Beginn des 16. Jahrhunderts südlich wie nördlich der Alpen einzelne Kupferstiche das Motiv verbreiten halfen, tauchte die Geschichte schon auf einem Möbel auf, das uns Auskunft darüber gibt, in welchem sozialen Zusammenhang die Geschichte vom Raub der Europa eingebettet wurde. Es handelt sich um die erhaltene Vorderseite einer dem Siener Künstler Francesco di Giorgio Martini zugeschriebene Hochzeitstruhe im Louvre (Abb. 3), auf der das von Ovid erzählte Geschehen dargestellt wird. Hochzeitstruhen waren Brautgeschenke, die zur Aufbewahrung von Kleidern dienten. Da sie zur Aussteuer der Braut beziehungsweise als Geschenk des Bräutigams an seine zukünftige Ehefrau immer für eine Hochzeit hergestellt wurden, nahmen auch die Motive auf das Ereignis Bezug. Im Fall der Tafel aus dem Louvre ist bemerkenswert, mit welchem Detailreichtum hier die Geschichte des Raubs der Europa erzählt wird. Die Erzählung folgt dabei nicht der üblichen Leserichtung von links nach rechts, sondern ist in umgekehrter Richtung aufgebaut. Rechts von der Mittelachse der Tafel sehen wir den weißen Stier auf einer Landzunge inmitten einer großen Schar junger Frauen, die von links heraneilen. Ihn, der überaus friedlich und zutraulich am Ufer sitzt, hat eine der jungen Frauen an den Hörnern gepackt und ist in Begriff, sich auf ihn zu setzen. Tatsächlich sehen wir etwas weiter links davon denselben Stier mit der jungen Frau auf seinem Rücken, wie er eine Wasserfläche überquert und dabei von einem Delphin begleitet wird. Am linken Bildrand sind schließlich Europa und Jupiter als Paar zu erkennen. In simultaner Darstellungsweise kann der Betrachter also den Ablauf der Handlung sukzessive nachvollziehen. Dabei werden einige Details, die Ovid erzählt, jedoch fallen gelassen. So fehlt vor allem die eifersüchtige Juno, die Jupiter erst veranlasst hatte, zu seiner List der Ver-

wandlung zu greifen. Auch ist die Anzahl der Begleiterinnen der Europa um ein Vielfaches erhöht. Demgegenüber rückt die Reise der Europa in den Vordergrund, die eine Trennung von ihrer Familie und ihren Freundinnen und von ihrer Heimat bedeutet, deren glücklicher Ausgang schließlich am linken Bildrand hervorgehoben wird. Der Raub der Jungfrau wird auf der Cassonetafel also als eine Episode eines *rite de passage* (Genep) erzählt, den die junge Braut bei ihrer Heirat vollziehen muss. Die Darstellung vermittelt zugleich den Eindruck eines erstrebenswerten Ereignisses im Leben der jungen Frau, indem der glückliche Ausgang der Episode besonders hervorgehoben wird. Dem Raub selbst wird so jede Dramatik und Gewalt genommen, er wird zu einem Übergang, der die junge unverheiratete Frau von ihrer Familie entfernt und als Braut und Ehefrau in eine neue Familie und einen neuen sozialen Status überführt.

Während diese Darstellung nach allem, was wir über Hochzeitsriten des 15. Jahrhundert wissen, die damalige Praxis zu repräsentieren verstand, lässt sich in der Druckgrafik des frühen 16. Jahrhunderts ein großer Variantenreichtum der Erzählung beobachten. Es handelt sich dabei um Bilderfindungen, die die Bildtradition späterer Jahrhunderte maßgeblich geprägt haben. Direkt im Anschluss an die erste illustrierte Ovidausgabe von 1497 entstanden zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Italien zwei Kupferstiche von Benedetto Montagna und dem sogenannten Meister IB mit dem Vogel, zwei bildliche Interpretationen des Mythos, die nicht mehr den Verlauf der gesamten Erzählung berücksichtigen, sondern besondere Momente der Geschichte auswählen. Während Montagna Europa in jenem Moment darstellt, als sie sich vertrauensvoll auf den Rücken des Stieres gesetzt hatte und im Begriff ist, ihn mit einem Blumenkranz zu schmücken (Abb. 4), wählte der Meister IB mit dem Vogel die Entführung der jungen phönizischen Prinzessin aus, die jedoch nicht wider Willen geschieht, sondern als Ritt der Europa auf dem Rücken des Stiers vor Augen geführt wird (Abb. 5). Auch Montagna spielt auf die bevorstehende Reise der Europa an, indem er die Szene am Ufer lokalisiert und im Hintergrund die Insel Kreta aufscheinen lässt. Auch verweist der als Hirte dargestellte Götterbote Merkur auf die eigentliche Identität des Stiers. Der Meister IB mit dem Vogel verzichtet dann ganz auf diese zum Verständnis der Geschichte wichtigen narrativen Versatzstücke und konzentriert sich allein auf den Ritt der Europa auf dem Rücken des Stiers. Auch hier ist die Insel Kreta als Ziel der Reise im Hintergrund dargestellt. Die von Montagna und dem Meister IB mit dem Vogel vorgelegten Bildkonzepte der Geschichte sollten die Bildtradition nachhaltig bestimmen. Beide Bilderfindungen standen für unterschiedliche Verständnisweisen des Mythos. Während die Darstellung des Meisters IB, der Europa in engem körperlichen Kontakt mit dem Stier zeigt, in der Deutungstradition der Europa als Sinnbild der zu ihrem Ursprung zurückkehrenden Seele steht, betont der Bildentwurf Montagnas dagegen die Bedeutung Merkurs, der als Handlanger Jupiters seine Fähigkeit als listiger Dieb und begnadeter Redner in die Waagschale wirft.

Doch kommen wir wieder auf das Verständnis des Mythos als Sinnbild fürstlicher Hochzeiten zurück. Wolfgang Schmale hat diesbezüglich sogar den Begriff des „Allianz-Dispositivs“ geprägt, denn tatsächlich wurden Darstellungen des Mythos sehr häufig angesichts fürstlicher Hochzeiten in Auftrag gegeben oder spielten auf solche Verbindungen an, die in der Regel mit großen politischen Hoffnungen verbunden waren. Eins der besten Beispiele hierfür ist die Ausgestaltung des Triumphbogens, der anlässlich des Einzugs der Tochter Maximilians II. und Braut Karls IX. von Frankreich, Elisabeth von Österreich, 1571 in Paris errichtet worden war und von einer Skulptur der Europa mit dem Stier gekrönt wurde. In seinem Bericht der Feierlichkeiten aus dem Jahr 1572 verglich Simon Bouquet das Brautpaar mit der Skulpturengruppe und prophezeite dieser Ehe einen zur Weltherrschaft prädestinierten Thronfolger.

Doch der Raub der Europa konnte auch stärker auf das Lob eines hochrangigen Fürsten

abzielen. Entscheidend für diese neue Bedeutung war die enge Verquickung der herausragenden Stellung Jupiters im Olymp, dessen Liebschaft zu Europa schon sehr früh als ein Zeichen seiner Herrschaft und seines Triumphs gelesen wurde. Dies wird insbesondere in den Illustrationen der 1499 in Venedig bei dem berühmten Verleger Aldo Manutio erschienen „Hypnerotomachia Poliphili“ deutlich (Abb. 6). In diesem rätselhaften und hoch gelehrten Liebestraum des Poliphilius, dessen Autor anonym blieb und dem eine große Verbreitung im frühneuzeitlichen Europa beschieden war, wird die Entführung der Europa besonders eng mit dem Triumph Jupiters verbunden. Auf den Illustrationen erscheint sie nicht nur als Skulptur auf einem der Triumphwagen des Jupiters, sondern ist auch als Relief auf beiden Seiten dargestellt. Dass gerade diese Liebschaft des olympischen Göttervaters in der frühen Neuzeit als Zeichen seines Triumphs verstanden werden sollte, mag an der Tatsache liegen, dass es sich bei Europa um eine phönizische Prinzessin handelte, die zur Namengeberin des Erdteils werden sollte. Jedenfalls dürften die Holzschnitte des Triumphzugs des Jupiter in der „Hypnerotomachia Poliphili“ die Rezeption der Episode entscheidend geprägt haben, indem sie den Aspekt der Hochzeit mit dem Triumph des Gottes überblendeten.

Dieses einseitig auf den Triumph des Fürsten verlagerte Verständnis des Mythos wurde erstmals in einem Gemälde Tizians manifest, das der venezianische Künstler in den Jahren 1559 bis 1562 für den spanischen König Philipp II. malte. Auf den ersten Blick scheint das Gemälde Tizians (Abb.7) in der Tradition des Kupferstichs des Meisters IB zu stehen, denn auch hier sehen wir den Ritt der Europa über das Meer. Doch es wird schnell deutlich, dass der Maler einige Details entschieden verändert hat. So sehen wir zwar im Hintergrund noch das Festland und sein zerklüftetes Ufer, aber es ist nicht mehr mit dem Ziel der Reise des ungleichen Paares, der Insel Kreta, identisch. Das Ziel der Reise ist tatsächlich nicht mehr dargestellt, dafür scheint Europa von der Kraft des Tieres mitgerissen worden zu sein, denn sie sitzt nicht auf seinem Rücken, sondern liegt so, als würde sie in jedem Moment heruntergleiten, würde sie sich nicht gerade noch mit ihrer linken Hand am linken Horn des Stieres festhalten. Auch ihr wehendes Gewand zeigt die hohe Geschwindigkeit an, mit der der Stier sie über das Meer trägt. Zwei Fische begleiten diese bewegte Szene. Auf dem hinteren der beiden reitet ein kleiner Putto, der erstaunt zu den beiden heraufblickt, während am oberen linken Bildrand zwei Amoretten mit ihren Pfeilen und Bögen den Ritt über das Meer in schnellem Flug begleiten.

Tizians großformatiges Gemälde gehört zu einer Gruppe von Gemälden für den spanischen König, die den Liebschaften Jupiters gewidmet sind. Jupiters Liebe zu Europa war das letzte dieser Bilder, die in Abgrenzung von Historienbildern auch *poesie* genannt wurden, weil sie, ähnlich einer Dichtung, den mythologischen Stoff mit den Mitteln der Malerei poetisch neu fassten. Gleichwohl darf das Gemälde weder als freie Umdichtung des Mythos noch als eine bloße Weiterentwicklung der Bildtradition missverstanden werden. Vielmehr hat die Forschung im Gemälde eine sehr reale Bezugnahme auf die politischen Ambitionen des spanischen Königs nachweisen können, die im Folgenden zusammengefasst werden sollen. Dabei knüpft Tizian an eine Deutungsgeschichte des Mythos an, die den Raub der Europa als Gleichnis für eine gelungene territoriale Expansion eines Fürsten und damit als Zeichen seines Triumphes verstand. Dies lässt sich am Beispiel einer heute verlorenen Tapiserie belegen, die für einen Saal der neuengerichteten Residenz Cosimos I. de' Medici im von Giorgio Vasari zum Zweck der Fürstenresidenz umgestalteten alten Rathaus in Florenz, dem Palazzo Vecchio, bestimmt und auf der die Episode des Raubes der Europa dargestellt war. In den so genannten *Ragionamenti*, die die Ausstattung der verschiedenen Säle erläutern, wird diese Episode eng mit den Erfolgen Cosimos I. in Verbindung gebracht. Ihr Autor, Giorgio Vasari, schlägt zur Erläuterung der Episode den Bogen zu den Feldzügen Cosimos I. und vergleicht den Raub der Europa mit Cosimos Belagerung von Piombino, von wo aus er ins Meer ge-

stochen sei. Nach der Einnahme des Küstenorts Portoferraio auf Elba habe er den Ort in Cosimopoli umbenannt und einen Hafen gegründet. Diese Deutung zeigt, dass die Episode nicht nur im Sinn einer Hochzeit verstanden werden konnte, sondern ebenso als Triumph eines Herrschers über das Meer. Interessant hieran ist nicht zuletzt auch, dass die Einnahme eines Landes mit dem Raub einer Frau gleichgesetzt wird, der politische Triumph also männlich, das bezwungene Meer jedoch weiblich konnotiert wird.

In dieser Deutungstradition muss auch das berühmte Gemälde Tizians gesehen werden, das sich heute im Isabella Stewart Gardner Museum in Boston befindet. In der Forschung ist das Gemälde von verschiedenen Interpreten auf die politischen Erfolge des Königs von Spanien, Philipps II., hin gedeutet worden. Während Hilliard T. Goldfarb (1998) und Karinne Simmoneau (1999) vor allem auf die allgemeinen Parallelen zwischen Philipp II. und Jupiter und seine politischen Herausforderungen und Erfolge abhoben, unterzog Kiyo Hosona das Gemälde 2003 einer genauen Lektüre, die den Zeitraum seiner Entstehung zwischen 1559 und 1562 besonders berücksichtigte. Demzufolge kann davon ausgegangen werden, dass das Gemälde für Philipp II. innerhalb der anderen Liebschaften Jupiters eine Sonderstellung einnimmt und in der Tradition des Triumphzugs Jupiters der „Hypnerotomachia Poliphili“ gedeutet werden muss. In der Tat gab es nicht wenig Gelegenheiten, die seit seiner Wahl 1556 errungenen Erfolge zu würdigen. So hatte der spanische König seinen ersten Krieg gegen Frankreich in der Schlacht von St. Quentin gewonnen und seinen Einfluss in Italien 1559 durch das Traktat von Cateau-Cambrésis erweitert. Im gleichen Jahr heiratete er in dritter Ehe die Tochter Heinrichs II. von Frankreich, Elisabeth von Valois, und kehrte siegreich aus den Niederlanden zurück. Zudem schickte er eine Flotte nach Tripolis, die dafür sorgen sollte, die Herrschaft über das westliche Mittelmeer gegen die maghrebinischen Staaten und Barbaren durchzusetzen. Das 1559 begonnene Gemälde kann daher als ein glückliches Zeichen seiner Macht und seiner neuen Ehe verstanden werden. Kiyo Hosono hat zudem zeigen können, dass die prekäre Haltung der Europa auf dem Rücken des Stiers auf einen antiken Cameo aus der Sammlung des Venezianers Giovanni Grimani zurückzuführen ist, der den Beschützer des Meeres Palemon auf dem Rücken eines Widder zeigt, der über das Meer reitet (Abb. 8). Diesen Cameo, den Giovanni Grimani nicht nur im Kupferstich vervielfältigen ließ, sondern der auch als Vorlage für die Stuckdekoration in seinem venezianischen Palast diente, muss Tizian gekannt haben.

Der visuelle Bezug des Gemäldes zum Cameo, der durch die Haltung der Europa von Tizian hergestellt wird, legt den Schluss nahe, dass der Maler auch an die Bedeutung des Cameos, wie er in der Zeit verstanden wurde, anknüpfen wollte. Tatsächlich galt der Widder nach Paolo Giovio als Sternzeichen Oktavian Augustus, weshalb das Tier von Karl V. und Cosimo I. de' Medici zur *Imprese* gewählt wurde. Darüber hinaus wurde es auch als Zeichen für den Sieg des Kaisers in der Schlacht bei Azio verstanden. Wie aus zeitgenössischen Quellen, wie etwa aus Lodovico Dolces „Trasformazioni“ hervorgeht, wurde auch Philipp II. mit Oktavian Augustus gleichgesetzt, so dass sowohl der Widder als auch Palemon, der Beschützgott der Meere, sich eigneten, um das antike Bild auf die Siege und Machtstellung des spanischen Königs beziehen zu können. Die von Tizian gewählte unstabile Haltung der Europa auf dem Rücken des Stiers kam daher nicht von ungefähr, sondern nimmt Bezug auf den antiken Cameo aus venezianischem Besitz. Die damit herbeigeführte Überblendung des Raubs der Europa mit dem antiken Siegeszeichen machte es möglich, den Adressaten des Bildes nicht nur durch den Vergleich mit dem Göttervater Jupiter zu huldigen, sondern zugleich auch durch den Bezug auf einen antiken Kaiser. Die im Bild des Raubes der Europa verpackte Huldigung Philipps II. steht damit in der Tradition des Herrscherlobs, zielt hier jedoch auf die emphatische Würdigung territorialer Expansion, bei der die geraubte Europa zum Sinnbild des eingenommenen Territoriums wird. Dass diese mit Tizians Gemälde

verbundene Bedeutung keine Eintagsfliege gewesen sein kann, lässt die Auftragsgeschichte eines weiteren Raubs der Europa vermuten. Das berühmte Gemälde des Raubs der Europa von dem Bologneser Maler Guido Reni, das sich heute in Schweizer Privatbesitz befindet, folgt zwar nicht der Darstellung Tizians, gleichwohl diente es als huldigendes Gastgeschenk. Es wurde vom Herzog von Guastalla 1636 beim Künstler für den spanischen Statthalter von Mailand, Diego Filippi di Guzman, der zwischen 1635 und 1641 amtierte, bestellt. Offenbar diente es als Inauguralgeschenk, um dem spanischen Herzog zu schmeicheln.

Es würde hier zu weit führen, die zahlreichen anderen Darstellungen des Raubes der Europa in der Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts zu besprechen. Angesichts der Häufigkeit des Sujets, das von den namhaftesten Künstlern von Veronese über Simon Vouet, Jacob Jordaens, Rembrandt bis hin zu Giovan Battista Tiepolo und Francois Boucher gemalt wurde – ganz zu schweigen von seiner Streuung im Kunsthandwerk –, lässt sich von einer gesamteuropäischen Verbreitung sprechen, die seit dem 17. Jahrhundert nicht selten die Schönheit der Europa ins Auge fasst. Wie wir gesehen haben, erklärt sich die Beliebtheit des Sujets an den europäischen Höfen daraus, dass der Mythos ein „Dispositiv“ sowohl für die durch Heirat eingegangene Allianzen als auch für das Herrscherlob bereit stellte.

Europabilder des 17. und 18. Jahrhunderts: Die Personifikation des Erdteils

Im 17. und 18. Jahrhundert war die Darstellung des Raubes der Europa nicht das einzige Europabild. Vielmehr finden wir Europa vor allem auch als Personifikation des Erdteils wieder, vermittels derer die dem Erdteil zugemessene Bedeutung zum Ausdruck gebracht wurde. Diese auf die Antike zurückgehenden Bilder erfuhren erst seit dem späten 16. Jahrhundert eine neue Konjunktur und traten in der Regel auch nur im Konzert der nunmehr vier bekannten Erdteile auf. Dabei geht die Darstellung der Europa als Personifikation, wie sie in der Kupferstichserie von Adriaen Collaert (Abb. 9) und der „Iconologia“ von Cesare Ripa um 1600 entworfen wurden, noch in vielen Punkten auf die gekrönte Darstellung der Roma – oder Italia – antiker Beispiele zurück. Beiden Initialbildern, die in Antwerpen und Rom um 1600 entworfen worden waren und von hier aus eine große Verbreitung fanden, ist eine gekrönte Frauenfigur gemeinsam, die in der Darstellung Adriaen Collaerts ein Zepter und eine Weinrebe in den Händen hält, während diejenige Cesare Ripas ein Tabernakel trägt.

Auf dem Holzschnitt der „Iconologia“ sind darüber hinaus noch verschiedene andere Verweise in Form von Gegenständen zu sehen: die päpstliche Mitra und die Kaiserkrone, Gegenstände der Künste und der Musik, Bücher und die Eule der Weisheit, sowie Waffen, Füllhörner und ein Pferd. Europa erweist sich so als gelehrte und kunstsinnige Herrscherin, die aus dem Vollen schöpft, während der Königin Collaerts keine Verweise auf die Künste beigegeben wurden, sondern die Landschaft im rechten Hintergrund als Austragungsort einer Schlacht dient. In den großen Bildzyklen des Escalier des Amassadeurs in Versailles von Charles Le Brun, in Andrea Pozzos Deckenfresko in Sant’Ignazio in Rom, sowie in Tiepolos Fresko im Würzburger Treppenhaus und zahlreichen Kaisersälen süddeutscher Residenzen und Klöster finden sich leicht abgewandelte Europadarstellungen, die sich allen anderen Erdteilen gegenüber durch die Verweise auf die mit ihrer Herrschaft verbundene Zivilisation, Kultur und Künste auszeichnen. Aus ihnen spricht ein scheinbar unerschütterliches Überlegenheitsgefühl der Europäer den anderen Kontinenten gegenüber, das sich alsbald auch auf die Wissenschaften ausweiten sollte. Zwar wird Asien zumeist als der an kostbaren Stoffen und Edelsteinen und Afrika als der an Bodenschätzen reichere Erdteil dargestellt, doch

werden die Attribute der Künste und mehr und mehr diejenigen der Wissenschaften allein Europa zugeordnet, die noch dazu als einzige Erdteilverkörperlichung im Besitz des rechten Glaubens erscheint. Wie sehr das Selbstbewusstsein Europas auf dem versammelten Wissen der Zeit gründete, zeigt die Personifikation Europas, die Augustin Terwesten für Friedrich III. und Sophie Charlotte von Hohenzollern für das Berliner Stadtschloss 1694 als Teil eines Erdteilzyklus malte (Abb. 10). Unterhalb der in einen roten Mantel gekleideten Personifikation Europas, die auf einem vor zwei Säulen prominent im Bild platzierten Thron sitzt, während sie von einer herbei geflogenen Fama gekrönt wird befinden sich Attribute der Künste und Wissenschaften. Auf den Treppenstufen des Thrones entdeckt der Betrachter nicht nur die schon von Ripa bekannten Musikinstrumente und Notenblätter, hier ist auch der Kopf des antiken Laokoon neben dem Teil eines auf Hochglanz polierten Rüstungspanzers zu sehen. Die linke Hälfte der Treppe ist demgegenüber den Instrumenten der Wissenschaften vorbehalten. So lassen sich rechts neben dem Himmelsglobus verschiedene Messinstrumente und -bücher erkennen. Ihre Herrschaft, so scheint es, verdankt Europa diesem hier exemplarisch versammelten Wissen, denn während sie mit ihrer linken Hand ein kreuzförmiges Zepter schwingt, zeigt sie mit ihrer rechten auf den Himmelsglobus. Ganz ähnlich hatte auch schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Jan van Kessel d. Ä. und Erasmus Quellinus in ihrem ungewöhnlich kleinformatigen Erdteilzyklus der Münchner Pinakothek auf Kunst und Wissenschaft verwiesen und seine Europa im Sammlungsraum dargestellt (Abb. 11). Dies geschieht jedoch nicht unter Verweis auf Instrumente der Wissenschaften, sondern ganz konkret durch die Verortung der Europapersonifikation in einem kostbar ausgestatteten Raum, in dem nicht nur Statuen und Gemälde die Wände schmücken, sondern Sammlerobjekte Tisch und Boden des Raums fast nahezu ausfüllen. Die Personifikation selbst hat am Tisch links am Fenster Platz genommen, aus dem man einen guten Blick auf die römische Engelsburg hat. Doch nicht nur hierdurch wird auf das Zentrum der Christenheit verwiesen, sondern auch durch die auf einem Kissen ausgestellte Tiara. Ein Porträt des Papstes ist gleich hinter dem Füllhorn zu erkennen, das ein Putto der Europa reicht. Neben schmiedeeisernen Rüstungen, polierten Schilden, zinnernen Kannen sowie einem Himmelsglobus stehen verschiedene Gemälde mitten im Raum, die ein Blumenstillleben und Schmetterlinge zeigen. Auf dem kleinsten Gemälde ist die Signatur des Malers zu erkennen, die er aus kleinen Insekten zusammengesetzt hat. Mit den prominent im Raum verteilten Gemälden korrespondieren weitere über dem Kranzgesims der Wände. Mit Ausnahme des prominent über dem Kamin angebrachten Seestücks sind auf den meisten der Gemälde über dem Kranzgesims Insekten zu sehen. Eine Ansammlung geballten botanischen Wissens also, das den Sammlungsraum mit einer Naturalienkammer vergleichbar macht. Ob die Spielutensilien im Vordergrund tatsächlich als Verweis auf die Vergänglichkeit des Lebens zu lesen sind, wie dies in der Literatur zum Gemälde immer wieder behauptet wird, scheint mir eher fragwürdig. Vielmehr ist es wahrscheinlich, dass hierdurch auf die unendlich vielen Kombinationsmöglichkeiten der Natur verwiesen wird, in der der Topos der spielenden Natur, der *natura ludens* zum Ausdruck kommt, der für das Naturverständnis der Zeit grundlegend war. Doch ist hier nicht die Natur selbst gemeint, sondern das Wissen über sie, denn die im Bild festgehaltene Schöpfung versammelt die verschiedenen Arten und schafft damit die Voraussetzung, Wissen über sie zu erlangen.

Obleich die Grundlegung des europäischen Selbstbewusstseins in Künsten und Wissenschaften, wie sie in den im 17. und 18. Jahrhundert immer wieder dargestellten Personifikationen der Europa nachweisbar ist, auch heute in Varianten weiterlebt, kann das von den Bildern selbst nicht behauptet werden. Sie verschwanden recht plötzlich gegen Ende des 18. Jahrhunderts, zu jener Zeit nämlich, als die Akteure, die sich diese Bilder zunutze gemacht hatten, ihre Vormachtsstellung verloren bzw. ebenso von der europäischen Bühne abtraten.

Wie Sabine Poeschel zu Recht hervorgehoben hat, erlosch mit der Aufhebung des Jesuitenordens 1774, der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung 1776 und der Französischen Revolution die Grundlage dieser Bilder, teils weil ihre Auftraggeber wie der Jesuitenorden verboten wurden, teils weil das bis dahin auf der Macht der Kirche, der Wissenschaft und des Handels fußende europäische Selbstbewusstsein aufgrund der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung und der Französischen Revolution eine nachhaltige Verunsicherung erfuhr. Interessanterweise erwies sich das Bild vom Raub der Europa dagegen als wesentlich anpassungsfähiger. In der Bildtradition dieses Mythos lässt sich kein wirklicher Bruch verzeichnen, entsprechend zahlreich sind auch die Beispiele, in denen sich Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts mit diesem Sujet auseinandersetzten. Zu einem Erinnerungsort wurde der Mythos in der Kunst jedoch vor allem durch seine politische Inanspruchnahme im 20. Jahrhundert.

Auseinandersetzungen mit dem Mythos in der Moderne

Dass der Europamythos in der Kunst zu einer regelrechten Diskursfigur der 1930er Jahre avancierte, lässt sich anhand vieler Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum zeigen. Besonders augenfällig wird dies in der Karikatur, von der das Bild der Europa mit dem Stier seit der Jahrhundertwende besonders häufig aufgenommen wurde. Bezugnehmend auf den im Juni 1933 tagenden Weltwirtschaftsgipfel zeigt das Titelblatt des 14. Heftes der Zeitschrift „Simplicissimus“ eine abgemagerte Europa auf einem ratlosen Stier, der inmitten eines Meeres von Papieren nicht mehr weiter weiß (Abb. 12). 1943 zeigt die gleiche Zeitschrift einen feuerroten Stier mit einer rücklings darauf liegenden jungen Frau, deren Körper mit Ruß überdeckt und blutig geschunden ist (Abb. 13). Als ob das nicht genügen würde, hat sich das Horn des Stiers durch ihre rechte Schulter gebohrt. Der Titel, der das Tier als Sowjets-tier deutet und die Bildunterschrift: „Er möchte Europa auf den Rücken nehmen – aber so!“ verdeutlicht, dass die Darstellung als Teil der antisowjetischen Greuelpropaganda der Nationalsozialisten angesehen werden muss. Das Motiv der Europa auf dem Stier erfreute sich in den 1930er und 40er Jahren jedoch nicht nur in der Karikatur großer Beliebtheit, sondern wurde gerne auch in dekorativen Zusammenhängen dargestellt. 1937 wurde in Wiesbaden die so genannte Europa-Anlage mit einer monumentalen Steinfigur der Europa mit dem Stier von dem Bildhauer Ludwig Spiegel aus Stuttgart eröffnet. Hier schmückt die Großplastik den Rand eines Wasserbassins (Abb. 14). Die grazil auf dem mächtigen Körper des Stiers lagernde Europa blickt sinnend und zuversichtlich in die Ferne. Sie verkörpert den unerschütterlichen Glauben an die nationale und künstlerische Potenz des Dritten Reiches. Ebenfalls 1937 war anlässlich der Feierlichkeiten zum Tag der Deutschen Kunst in München die Skulptur einer Europa auf dem Stier auf einem hohen Podest vor dem Haus der Kunst aufgestellt worden. Viele weitere Gemälde ließen sich hier anführen. Interessanterweise bedienten sich nicht nur nationalsozialistische Künstler dieses Sujets. Auch Künstler wie Paul Klee, Max Beckmann und Max Ernst griffen auf den Mythos zurück. Allerdings verbanden sie damit keine Zuversicht Europas, sondern im Gegenteil ihre Gefährdung und Zukunftslosigkeit. Die wird besonders deutlich an einem Aquarell Max Beckmanns in Privatbesitz, auf dem er Europa als eine wider Willen geraubte junge Frau darstellt, die über dem Rücken des Tieres herunter hängt und ihr Leid herausschreit, während der Stier triumphierend den Kopf nach oben reckt (Abb. 15). Wie eine Trophäe, eine ohnmächtige Beute präsentiert der Stier die Königstochter den Betrachtern. Europa ist hier die unterworfenen, geschundene und ihrer Würde beraubte junge Frau, die der Stier herangeschleppt hat.

In der Nachkriegszeit kommt es erst in den 1970er Jahren wieder zu einer intensiven Beschäftigung mit dem Thema. Diese steht zum Teil unter der Maßgabe einer Wiederkontextualisierung des Mythos in der bildenden Kunst, wie Gottfried Böhm gezeigt hat, zum Teil handelt es sich aber auch um eine konkrete Auseinandersetzung mit dem aufkommenden Europagedanken. So zeigt Timm Ulrich in einer Fotomontage einen Stier, dessen Fell eine Maserung aufweist, die bei näherem Hinsehen als Europakarte kenntlich wird (Abb. 16). Durch diesen kleinen Kunstgriff wird sofort klar, dass hier im Sinn der 1970er Jahre die europäische Wirtschaftsunion gemeint ist. Das stolze Tier wird hier zum Zeichen für eine grenzübergreifende Landwirtschaft. Demgegenüber greift Johannes Grützke in seinem Pastell von 1976 auf die Tradition der Karikatur zurück und zeigt in seinem Beitrag zum Wettbewerb „Wo Weltgeschichte sich manifestiert“ des Hauses am Checkpoint Charlie den Stier mit einer freigestikulierenden Europa auf seinem Rücken, wie er auf dem schmalen Abschluss der Berliner Mauer balanciert (Abb. 17). Hiermit wird nicht so sehr der Wunsch eines wiedervereinigten Deutschland dargestellt, sondern „das labile Gleichgewicht des Schreckens zwischen den beiden Systemen“ (Salzmann). Demgegenüber hat der in Wien geborene Curt Stenvert 1987 das Bild eines neuen Europa geschaffen, das durch das bildfüllende Standbild eines Stiers mit seiner Braut charakterisiert wird (Abb. 18). So als sei es aus Glas gemacht, gibt es den Blick auf die Landkarte des Kontinents Europa frei, der sich hinter ihm erstreckt. Europa selbst trägt ein Gewand, das sich aus den Nationalflaggen Europas zusammensetzt. Sie hält einen Rosenkranz empor, der wie die offiziellen Sterne den Staatenbund versinnbildlicht. Dieses Bild eines vereinten und zugleich grenzenlosen Europa kommt unserem heutigen Wunschbild am nächsten und verweist auf das immer noch andauernde positive Verständnis eines geeinten Europas.

Bildteil



Abbildung 1: Europäische Euro-Gedenkmünze 1995.



Abbildung 2: Bauskulptur vor dem Europäischen Parlament in Straßburg. Ullstein Bild/Joker/Steussloff



Abbildung 3: Francesco di Giorgio Martini, Hochzeitstruhe, Louvre.

Abbildung 4: Benedetto da Montagna (Vincenza, um 1481–1558), Der Raub der Europa, Kupferstich. Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. 103-24.



Abbildung 5: Meister IB mit dem Vogel (Anfang 16. Jahrhundert), Europa auf dem springenden Stier. Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. 93-1879.



TRIVMPHVVS



ce ligatura alla fistula tubale, Gli altri dui cū ueterrimi cornitibici con-
cordi ciascuno & cum gli instrumenti delle Equitante nymphe.

Sotto lequale triūphale scinghe era laxide nel meditullo, Nelq̄le gli
rotali radii erano infixi, deliniamento Balustico, graciliscenti seposa
negli mucronati labii cum uno pomulo alla circumferentia. Elquale
Polo era di finissimo & ponderoso oro, repudiante el rodicabile crugi-
ne, & lo'incēdiofo Vulcano, della uirtute & pace exitiale ueneno. Sum-

mamente dagli festigianti celebrato, cum moderate, & repentine
riuolutiōe intorno saltanti, cum solemnissimi plausi, cum
gli habiti cincti di fauceole uolitante, Et le sedente so-

pra gli trahenti centauri. La Sancta cagione,
& diuino mysterio, inuoe cōsone & car-
mini cancionali cum extre-
ma exultatione amo-

rolamente lauda

uano.

**

*

Abbildung 6: „Hypnerotomachia Poliphili“, Venedig 1499, Holschnitt.



Abbildung 7: Tizian, Der Raub der Europa. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.



Abbildung 8: Palamon auf dem Widder, antiker Cammeo.



Abbildung 9: Adriaen van Collaert, Personifikation der Europa, Kupferstich.



Abbildung 10: Tervesten, Personifikation der Europa, Berlin Charlottenburg.