

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. Hochzeitstruhnen 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-Dispositiv“ 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. Jahrhundert: 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 zu 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.

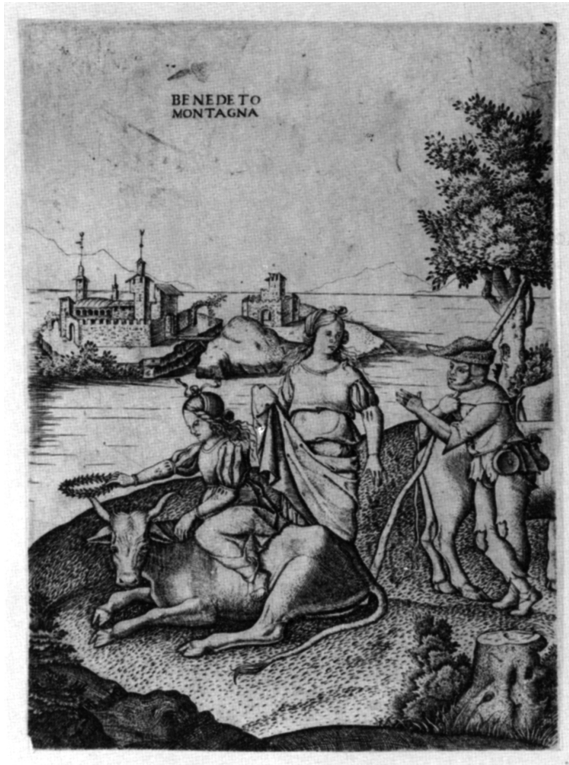


Abbildung 5: Meister IB mit dem Vogel (Anfang 16. Jahrhundert), Europa auf dem springenden Stier. Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. 93-1879.



TRIVMPHVVS



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

Sotto lequale triūphale sciughe era laxide nel meditullo, Nelq̄le gli
rotali radii erano infixi, deliniamento. Balustico, gracilifcenti seposa
negli mucronati labii cum uno pomulo alla circumferentia. Elquale
Polo era di finissimo & ponderoso oro, repudiante el rodicabile cerugi-
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 fafceole 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.



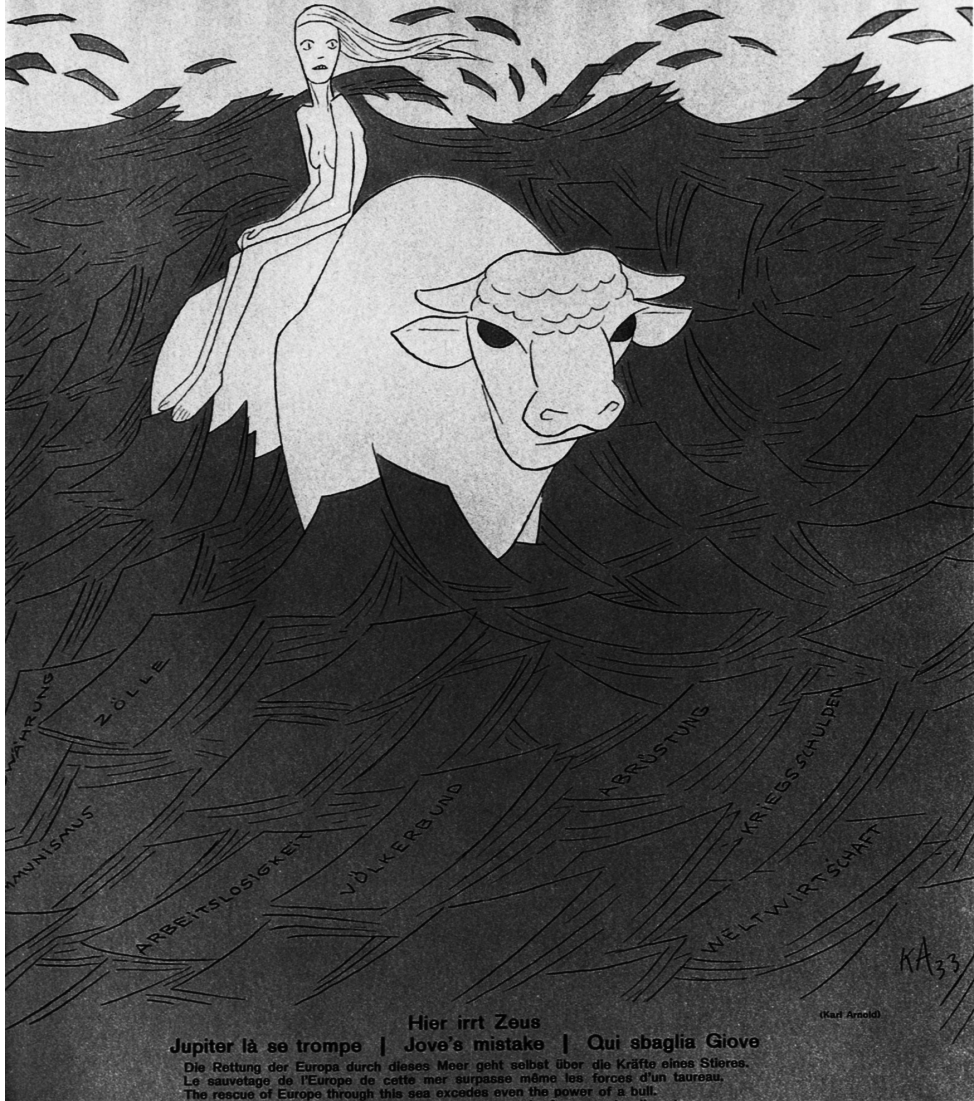
Abbildung 10: Tervesten, Personifikation der Europa, Berlin Charlottenburg.



Abbildung 11: Jan van Kessel, Europa, Alte Pinakothek, München.

SIMPLICISSIMUS

EUROPA-PROBLEME



Hier irrt Zeus
Jupiter là se trompe | Jove's mistake | Qui sbaglia Giove
Die Rettung der Europa durch dieses Meer geht selbst über die Kräfte eines Stieres.
Le sauvetage de l'Europe de cette mer surpasse même les forces d'un taureau.
The rescue of Europe through this sea exceeds even the power of a bull.

Abbildung 12: Europa-Probleme, Farbdruck, *Simplicissimus* Nr. 14 vom 2. Juli 1933.

Abbildung 13: Der Sowjetstier, Farbdruck, *Simplicissimus* Nr. 49 vom 8. Dezember 1943.



Abbildung 14: „Europa“-Anlage in Wiesbaden, Postkarte von 1937, Stadtarchiv Wiesbaden, Großplastik: Ludwig Spiegel, 1937.



Abbildung 15: Max Beckmann, „Der Raub der Europa“, Aquarell und Bleistift auf Papier, Privatbesitz 133.

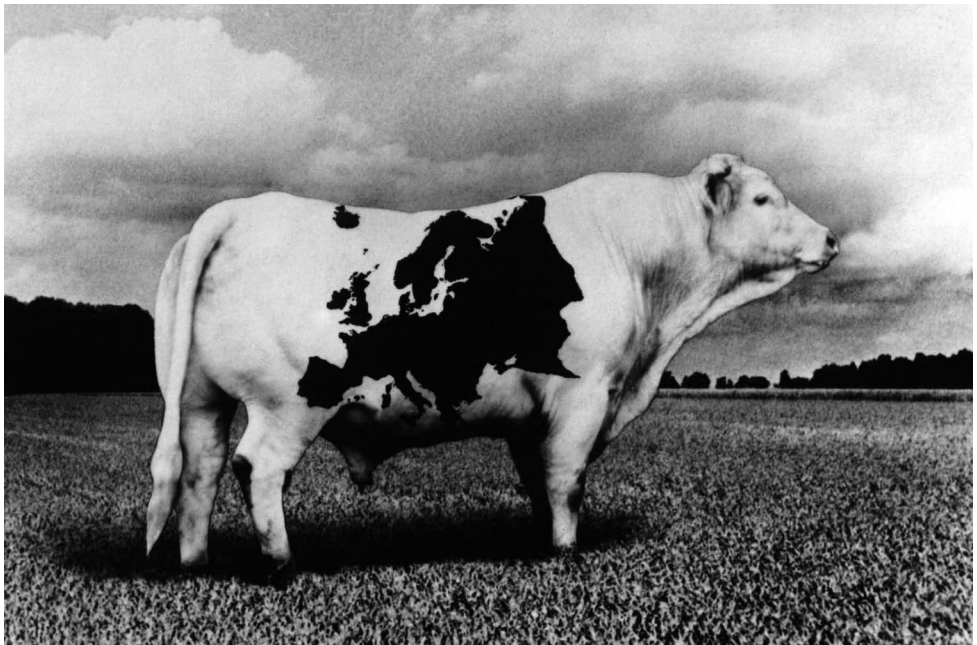


Abbildung 16: Tim Ullrich, „Europa auf dem Stier“, Fotomontage, Fotoleinwand auf Keilrahmen, 1970/72.

Abbildung 17: Johannes Grützke, „Europa auf dem Stier auf der Mauer balancierend“, Pastell auf Packpapier. Entwurf für ein Fresko an der Giebelwand am Grenzübergang Friedrichstraße 44, Checkpoint Charlie, Berlin 1978/79.

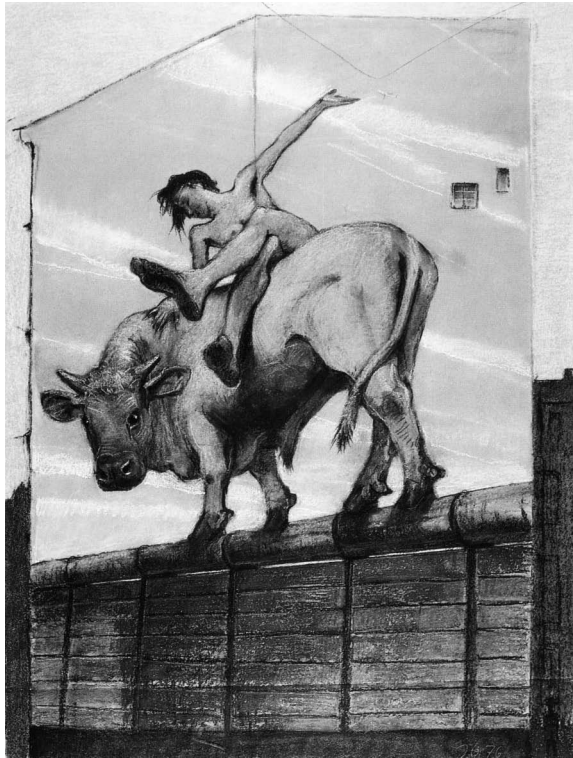


Abbildung 18: Curt Stenvert, „Europa-Vision 3000 – Ein Kontinent ohne Grenzen“, Öl auf Holz, 1987, Besitz des Künstlers.



Literaturhinweise

- Benjamin DRECHSEL, Plakatentwurf mit Karikatur zum Europamythos. Bildanalysetext zur Abbildung 3 der Ikone „Europa-Mythos“, in: Online-Modul Europäisches Politisches Bildgedächtnis. Ikonen und Ikonographien des 20. Jahrhunderts. 2009, URL: <http://www.demokratiezentrum.org/themen/europa/europaeisches-bildgedaechtnis/europa-mythos/abb3-plakatentwurf-mit-karikatur-zum-europamythos.html>.
- Andreas GORMANS, Ein eurozentrischer Blick auf die Welt, die Lust an der Malerei und die Macht der Erinnerung: die Erdteilbilder Jan van Kessels in der Alten Pinakothek, in: Das Bild als Autorität: die normierende Kraft des Bildes. Münster 2004, S. 363–400.
- Kiyo HOSONO, Il „Ratto di Europa“ di Tiziano: il significato politico e le fonti figurative, in: Venezia Cinquecento 13 (2003), S. 153–181.
- Barbara MUNDT (Hrsg.), Die Verführung der Europa. Katalog zur Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Berlin. Berlin 1988.
- Sabine POESCHEL, Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.–18. Jahrhunderts. München 1985.
- Sabine POESCHEL, Europa – Herrscherin der Welt? Die Erdteil-Allegorie im 17. Jahrhundert, in: Klaus BUSSMANN/Elke Anna WERNER (Hrsg.), Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder. Wiesbaden 2004, S. 269–288.
- Almut-Barbara RENGER (Hrsg.), Mythos Europa. Texte von Ovid bis Heiner Müller. Leipzig 2003.
- Sigfried SALZMANN (Hrsg.), Mythos Europa. Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Revolution, Katalog der Ausstellung. Bremen/Bonn 1988.
- Wolfgang SCHMALE, Europäische Identität und Europaikonografie im 17. Jahrhundert, in: DERS. u. a. (Hrsg.), Studien zur europäischen Identität. Bochum 2004, S. 73–116.
- Wolfgang SCHMALE, 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. Wiesbaden 2004, S. 241 – 169.