

Der schöne Schein: Symbolik und Ästhetik von Banknoten; Band zur gleichnamigen Tagung an der Universität Augsburg vom 17. bis 19. Oktober 2014

Stefan Hartmann, Christian Thiel

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Hartmann, Stefan, and Christian Thiel, eds. 2016. *Der schöne Schein: Symbolik und Ästhetik von Banknoten; Band zur gleichnamigen Tagung an der Universität Augsburg vom 17. bis 19. Oktober 2014*. Regensburg: Edition Münzen & Sammeln.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



STEFAN HARTMANN / CHRISTIAN THIEL
(HERAUSGEBER)



DER SCHÖNE SCHEIN

SYMBOLIK UND ÄSTHETIK VON BANKNOTEN

BAND ZUR GLEICHNAMIGEN
TAGUNG AN DER UNIVERSITÄT AUGSBURG
VOM 17. BIS 19. OKTOBER 2014

STEFAN HARTMANN / CHRISTIAN THIEL
(HRSG.)

DER SCHÖNE SCHEIN
SYMBOLIK UND ÄSTHETIK VON BANKNOTEN

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

ISBN 978-3-86646-850-4



Förderer:

Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung

Kurt-Bösch-Stiftung zugunsten der Universität Augsburg

Gesellschaft der Freunde der Universität Augsburg, e.V.

1. Auflage 2016

© 2016 Battenberg Gietl Verlag GmbH

(www.gietl-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten!

ISBN 978-3-86646-850-4

STEFAN HARTMANN / CHRISTIAN THIEL
(HERAUSGEBER)

DER SCHÖNE SCHEIN

SYMBOLIK UND ÄSTHETIK VON BANKNOTEN

BAND ZUR GLEICHNAMIGEN

TAGUNG AN DER UNIVERSITÄT AUGSBURG

VOM 17. BIS 19. OKTOBER 2014



Inhaltsverzeichnis

Geleitwort	7
<i>Birger P. Priddat</i>	
Einleitung	9
<i>Stefan Hartmann und Christian Thiel</i>	
Ästhetik und Rhetorik des Geldes	19
<i>Gottfried Gabriel</i>	
Banknoten im Blickpunkt der Wissenschaft: Fragen – Perspektiven – Desiderata	45
<i>Christian Thiel</i>	
„O Washington – O Father“: Das Gesicht der Nation, vaterlose Gesellschaft und der schöne Schein der Papierdollar	77
<i>Heinz Tschachler</i>	
Altes und Neues in der numismatischen Ikonografie von Nachfolgestaaten nach dem Ersten Weltkrieg	103
<i>Reinhold Zilch</i>	
DDR-Banknoten als Spiegel der gesellschaftlichen Situation	127
<i>Peter Leisering</i>	

Die Bedeutung der Adler-Arabeske in der syrischen Geldtradition: Eine Bildanalyse	149
<i>Esam Aljaber Abou-Fakher</i>	
Die Ikonografie des Nation-Building am Beispiel von Banknoten afrikanischer Länder	175
<i>Katharina Depner</i>	
EU-ropa Regina: Die Bildpolitik der neuen Euro-Banknoten	193
<i>Stefan Hampl</i>	
Materialillusion auf Wertpapieren	225
<i>Mila Moschik</i>	
Faites vos jeux: subversive Banknoten-Fakes	245
<i>Stefan Hartmann</i>	
Von der visuellen Symbolik zum Vertrauen schaffenden System der virtuellen Währung Bitcoin	277
<i>Meropi Tzanetakis</i>	
Schlusswort und Danksagung	301
<i>Stefan Hartmann und Christian Thiel</i>	
AutorInnenverzeichnis	304

Geleitwort

Birger P. Priddat

Ein Buch mit dem Titel „Der schöne Schein. Symbolik und Ästhetik von Banknoten“ herauszugeben, das klingt fast nach einer Totenmesse. Der Bitcoin-Artikel von Meropi Tzanetakis am Ende des Buches weist streng auf die kulturgeschichtliche Wende des Geldgebrauchs; aber bereits die Tatsache, dass Geld heute wesentlich Buchgeld ist und wir zunehmend mit Kreditkarten zahlen bzw. demnächst elektronisch über die Apps auf unseren Smartphones, ist ein Indikator für das allmähliche Verschwinden der Banknoten.

Nicht zufällig fokussieren die Artikel vielfältig auf die Ästhetik und Rhetorik der Banknoten, nicht nur im Anfangsartikel von Gottfried Gabriel. Die Ikonografie der Noten – der amerikanischen, der DDR-Noten, der syrischen, der afrikanischen, derjenigen Europas – öffnet einen Erzählraum, in dem das Notengeld nicht nur seine monetäre Valenz offenbart, sondern vor allem legitimatorische Symbolwelten, oft einhergehend mit „nation-building“-Narrativen (z.T. Thiel, Tschachler, Zilch, Depner, Hampf). Historisch betrachtet war das Papiergeld von Anfang an legitimationschwach, spätestens seit John Laws Banknotendesaster. Den meist privaten frühen Bankgeldern traute man nach vielen Entwertungserfahrungen nicht mehr. Erst die Staatsgelder des 19. Jahrhunderts schufen eine neue Legitimationsbasis, die das Papiergeld als „trust money“ konventionalisierte. Die Ideogrammatik der Banknoten des 19. Jahrhunderts schwelgte in Symbolräumen, die von Figuren einer Zivilreligion besetzt waren: wesentlich antike Götterfiguren (dem Geld haftete sowieso etwas Heidnisches an), deren Füllhörner neue Glücksdimensionen in die Gesellschaft

eintrugen. Die Papiergeldbilder wurden Altäre einer Wohlfahrtsreligion (nur dass die Scheine den ärmeren Schichten, die mit Münzgeld abgespeist wurden, fremd blieben).

Christian Thiels und Gottfried Gabriels Artikel entfalten den ganzen Symbolraum, der – in verschiedensten Varianten – das Vertrauen herstellen bzw. bestätigen soll, ‚ungedecktes‘ Papiergeld dennoch zu verwenden. Es wurde versucht, den ‚fehlenden Wert‘ der Scheine ästhetisch zu kompensieren, gleichsam durch ‚schönen Schein‘ und bedeutsame Symbolwelten. Die Bildrhetorik diente einer Überredung, als Geld dennoch glaubhaft zu sein. Die amerikanischen Gold- und Silvercertificates waren, wie auch das englische Pfund, bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts als Substitute gekennzeichnet, letztlich nur eine Anweisung, auf ‚richtiges‘ Geld zu fungieren. Dafür genühten Staatssiegel und Unterschriften. Unterhalb der reichen Bilderwelten waren die Scheine Formulare, Ausdrücke von (Zentralbank-)Konten mit ambivalenten Einlösegarantien. Die Symbolwerte überzeichneten das latent bleibende Risiko von Entwertungen – wie letztlich die inflationären Kaufkraftminderungen, deren Abschlüsse auf den Noten nicht verzeichnet sind. Die nominelle Stringenz verdeckte die realen Wertigkeiten – wir haben es mit einer durchgehenden Ästhetik der Intransparenz zu tun.

Das Buch ist ein verdienstvoller Beitrag zur Banknotenforschung, die die kulturelle Bedeutung des Papiergeldes herausarbeitet: als kulturelle Zeichen des aufblühenden Kapitalismus in einer eigenwilligen ästhetischen Spiegelung. Die Hypermoderne hingegen wird zeichenlos bleiben, in nüchternen Codes der virtuellen Buchungssysteme.

Einleitung

Stefan Hartmann und Christian Thiel

Scheinbar geht das Zeitalter des Papiergeldes zu Ende. Geld tritt immer seltener als Banknote (oder Münze) in Erscheinung. Es existiert als Giralgeld auf unseren Bankkonten, es wird mit Debit-Kredit- oder Geldkarten, per Handypayment oder über Online-Bezahlungssysteme transferiert. Schon längst liegt der Großteil des Geldes in unbarer Form vor – so ist mittlerweile das Gesamt-volumen der Sichteinlagen im Euroraum mehr als fünfmal so groß wie der Bargeldumlauf. Das Bargeld, das – vor allem in seiner Gestalt als Banknote – das zentrale Geldmedium der Moderne war, verschwindet.

Eine lebhafte Debatte begleitet diese Entwicklung. Immer wieder fordern Ökonomen, das Bargeld abzuschaffen. Es sei umständlich, schmutzig und teuer. Es sei sogar gefährlich, denn nur mit Bargeld funktioniere Steuerhinterziehung, Korruption und Schwarzarbeit, nur mit Bargeld könnten Mafiosi, Drogenkartelle und andere kriminelle Gruppierungen ihre Finanzen abwickeln. Mit Giralgeld und bargeldloser Zahlung sei alles einfacher, transparenter, kontrollierbarer.¹ Und so sieht man etwa in Schweden – dem ersten europäischen Land, das Papiergeld einführte – mittlerweile kaum mehr Bargeld. Es wird dort in Werbespots als anachronistisches Zahlungsmittel für „Verbrecher und Omas“ diskreditiert und ab 2016 müssen Geschäfte es nicht mehr akzeptieren.² Andere Länder

¹ <http://www.faz.net/aktuell/finanzen/meine-finanzen/geld-ausgeben/nachrichten/ekonom-rogoff-will-bargeld-abschaffen-13274912.html> [Zugriff am 11.09.2015].

² <http://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/skandinavien-zahlt-unbar-fuer-verbrecher-und-omas-1.2483451> [Zugriff am 11.09.2015].

gehen ebenfalls diesen Weg und führen zunächst Obergrenzen für Bargeschäfte ein. In Italien etwa sind mittlerweile Barzahlungen von mehr als 1.000 Euro illegal.³

Die Befürworter des Bargeldes sehen diese Entwicklungen mit Skepsis und halten dagegen: Bargeld sei keinesfalls umständlicher in der täglichen Handhabung. Nur anders, greifbarer, realer. Bargeldlose Zahlungsvorgänge hingegen distanzieren vom eigenen Vermögen, sie bedingen ein anderes, nicht selten leichtsinnigeres Ausgabeverhalten. Sicherer werde das Geld durch Abschaffung seiner Gestalt als Münze bzw. Papierschein ebenfalls kaum – im Gegenteil: im Zeitalter des elektronischen Geldes ist Raub und Betrug so einfach und lohnend wie nie. Mit diversen Tricks werden systematisch Kreditkarten und Konten geplündert, die Gewinne dabei sind hoch, das Risiko gering. Die eigentlichen Gründe für die Abschaffung des Bargeldes sehen dessen Befürworter woanders: Es gehe letztlich um die verstärkte Kontrolle über das Geld bzw. über die Geldnutzer.⁴ So wurde schon mehrfach vorgeschlagen, in Krisen die Konjunktur durch eine Negativverzinsung der Bankguthaben anzukurbeln. Bislang können die Bürger einer solchen ‚Zwangsenteignung‘ entgehen, indem sie auf Bargeld ausweichen. Denn Bargeld ist – obwohl vom Staat geschaffen – ein Wertsymbol, das sich in gewissem Maße verselbstständigt hat. Damit ermöglicht es, ihn zu umgehen – in Form von Schwarzarbeit, Steuerhinterziehung, kriminellen Aktivitäten. Gleichzeitig bietet die Anonymität der Barzahlung auch dem normalen Bürger die Möglichkeit zur informationellen Selbstbestimmung. Mit elektronischen Geldern und Zahlungsverfahren hingegen lassen sich Geldflüsse sichtbar machen und nachvollziehen. Nicht umsonst

³ <http://www.faz.net/aktuell/finanzen/meine-finanzen/geld-ausgeben/nachrichten/warum-banken-und-staaten-krieg-gegen-das-bargeld-fuehren-12944410.html> [Zugriff am 11.09.2015].

⁴ <http://www.heise.de/tp/artikel/45/45089/1.html> [Zugriff am 11.09.2015].

nehmen (seit es 2003 rechtlich möglich gemacht wurde⁵) Behörden immer häufiger Einblick in Konten. Geldwäsche, Steuerhinterziehung und Kapitalflucht haben sich damit allerdings nicht beseitigen lassen, auch ‚dank‘ der Entwicklung ausgefeilter Tricks: Beispielsweise werden Gelder mit der Hilfe der offiziellen Banken in Offshore-Finanzzentren verschoben oder mittels Derivate (Optionen, Futures, Swaps) gewaschen.⁶ Kriminelle nutzen zudem neue Formen anonymen Geldes (etwa Bitcoins) und Zahlungsverfahren (wie Ukash, Paysafecard, Western Union).

Diese Debatte um das Für und Wider des Bargeldes verdeutlicht eines: Unser Geld befindet sich im Wandel. Es ändert seine Gestalt, seine institutionelle Struktur und gesellschaftliche Einbettung – und dies hat weitreichende ökonomische, politische und soziale Folgen. Geld ist immer weniger jenes vom Nationalstaat geschaffene, legitimierte und kontrollierte Medium, das als Münz- und Scheingeld den Alltag der letzten 150 Jahre geprägt hat. Immer mehr (Buch-)Geld wird von privaten Geschäftsbanken eigenständig geschöpft, und je größer sein Anteil wird, desto geringer wird der geldpolitische Einfluss der Zentralbank. Hinzu kommt, dass zunehmend private Organisationen eigene Gelder herausgeben oder als Zahlungsdienstleister agieren. Das Geld wird damit nicht nur virtueller und vielfältiger, sondern auch grenzüberschreitender. Es beginnt den nationalstaatlichen Rahmen zu verlassen, in den es die letzten 150 Jahre eingebunden war. Sichtbarstes Zeichen dafür sind die bereits existierenden bzw. geplanten Währungsunionen (in Europa, Afrika, der Karibik) oder die längst globale Finanzindustrie.

Nun ist ein Wandel des Geldes nichts Neues. Geld verändert sich seit jeher, vom Warengeld der archaischen Gesellschaften oder dem (als geprägte Münze normierten) Edelmetall der Vormoderne

⁵ <https://de.wikipedia.org/wiki/Kontenabruf> [Zugriff am 11.09.2015].

⁶ http://www.zeit.de/2004/48/G-Geldw_8asche/komplettansicht [Zugriff am 11.09.2015].

über das materialiter wertlose Papiergeld der Moderne, das als staatliches Hoheitszeichen Wert erlangte, bis hin zu unserem heutigen virtuellen Geld. Dabei war es nicht nur unterschiedlich institutionell verortet und sozial eingebettet, es trat auch in jeweils charakteristischer Gestalt in Erscheinung. Geld ist stets an eine solche Gestalt gebunden – selbst elektronische Währungen existieren als Bits und Bytes auf Festplatten und werden auf Monitoren, Kontoauszügen oder Handydisplays sichtbar gemacht. Die jeweiligen Gestalten des Geldes bestimmen so subtil wie wirkmächtig unseren Umgang mit und unsere Vorstellung von Geld. Ein hierfür wichtiger Aspekt ist die jeweilige Materialität und Visualität des Geldes, also seine ästhetisch-symbolische Seite.

Diesem Aspekt des Geldes wurde bislang in der Forschung wie auch im Alltag nur wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Das gilt vor allem für jene Gestalt des Geldes, die das Geldhandeln der letzten 150 Jahre dominiert hat – die Banknote. Banknoten gehen einher mit der Entstehung und Etablierung der Nationalstaaten. Sie wurden dabei eines der wichtigsten und meistverbreiteten Bildmedien, auf denen staatliche Identität dargestellt werden kann. Banknoten sind aber nicht nur politische Bilder, sie sind zudem Wertsymbole. Als Gebrauchsgrafiken auf höchstem technischem Niveau sind sie in gewisser Hinsicht auch Kunst. Und nicht zuletzt sind Banknoten aufgrund ihrer langen Geschichte und regelmäßigen Neugestaltung Zeitzeugnisse, die gesellschaftlichen Wandel auf ganz eigene Art und Weise aufgreifen und sichtbar machen.

Um diesen interessanten Aspekten nachspüren zu können, organisierten die Herausgeber dieses Bandes im Herbst 2014 die interdisziplinäre Tagung „Der schöne Schein. Symbolik und Ästhetik von Banknoten“ an der Universität Augsburg. Drei Tage lang widmeten sich hier Forscherinnen und Forscher aus unterschiedlichsten Fachprovenienzen dem (Papier-)Geld und diskutierten mit ebenfalls anwesenden Sammlern und Interessierten. Der vorliegende Band ist das Ergebnis dieser wohl ersten wissenschaftlichen

Konferenz zum Papiergeld. In elf unterschiedlichen Beiträgen beleuchtet er verschiedene Aspekte der Visualität, Symbolik und Materialität von Banknoten.

Den Beginn macht **Gottfried Gabriel**, der aufzeigt, dass in der Geldforschung bislang die kulturwissenschaftliche Perspektive sträflich vernachlässigt wurde. Schon vor Jahren forderte er als erster in Deutschland, dass man sich auch und gerade der Ästhetik und Rhetorik des Geldes widmen sollte. Er zeigt, dass der Glaube der Bürger an ihr Geld unabdingbar ist, damit Geld seine ökonomischen Funktionen wahrnehmen kann. Am Beispiel von Schrift, Bildsymbolik und Materialität – also ästhetisch-symbolischen Aspekten – von Münzen und Scheinen beleuchtet Gabriel, wie diese in den Dienst des Geldglaubens gestellt werden. Ebenfalls von diesem Forschungsdesiderat ausgehend konturiert **Christian Thiel** in seinem Beitrag das Forschungsfeld zu Banknoten. In einem systematischen Überblick zum Stand der internationalen Forschung arbeitet er grundsätzliche Perspektiven heraus. Die Visualität und Materialität von Banknoten lässt sich ihm zufolge hinsichtlich nationaler Identität, politischer Botschaften, und Ausdruck des Zeitgeists sowie als Wert- und Vertrauenssymbol analysieren, wobei auch die Bedeutung praktischer Aspekte – des Produktionskontextes –, etwa der Drucktechnik, in einem Abschnitt beleuchtet wird.

Der Großteil der folgenden Beiträge widmet sich dem Aspekt der staatlichen Identität – nicht verwunderlich, schließlich gelten Banknoten seit jeher als ‚Visitenkarten des Staates‘. Heinz Tschachler, Esam Abou-Fakher, Peter Leisering, Reinhold Zilch und Katharina Depner gehen deswegen alle (in verschiedener Art und Weise) der Frage nach: Auf welche Weise repräsentiert sich der Staat auf Banknoten selbst – durch welche Symbole, durch welche Personen(gruppen), durch welche Monumente – und was lässt sich daraus schließen? **Heinz Tschachler** nimmt dafür die Abbildung von George Washington auf der Dollar-Banknote in

den Blick. Er zeigt, wie George Washington zur Vaterfigur stilisiert wurde, zu einem kollektiven Symbol, das vielleicht auch die Leerstelle besetzte, die durch die Unabhängigkeit von England entstanden war: Ein König als gemeinsame Identifikationsfigur der Kolonien fehlte nun. Die ‚Marke‘ Washington half dem neuen Staat, sich zu legitimieren – auch in Bezug auf das (damals noch sehr ungewohnte) Papiergeld. Tschachler folgt dem monetären Symbol „Washington“ durch die amerikanische Geschichte und endet mit einer Skizze der aktuellen Herausforderungen bei der Gestaltung der Dollarnoten, die zwischen Wahrung patriotisch-patriarchalischer Tradition und den Anforderungen der Gleichberechtigung liegen. Auch **Esam Aljaber Abou-Fakher** widmet sich typischen Symbolen auf Geldscheinen. Er betrachtet den Adler und die Arabeske, die eine zentrale Bedeutung für das syrische Geld haben. Seit der Unabhängigkeit Syriens 1946 finden sich diese zwei Motive auf dem syrischen Geld. Interessanterweise steht die Verwendung der Arabeske bereits in einer etablierten Tradition, die auf die französische Mandatszeit zurückgeht. Seit den 1930er Jahren sei es allerdings zu einer regelrechten Politisierung der Arabeske gekommen. Der Adler hingegen wurde als neu erfundene Tradition aus der ursprünglich bildlosen Uqab (Fahne) entwickelt. Beide Motive prägten in der Folgezeit die politische Ikonografie Syriens, erfuhren aber auch im Zuge des politischen Wandels (etwa hin zum Sozialismus) Bedeutungszuwächse, -marginalisierungen und -umdeutungen. Die Gestaltung von Banknoten ist demnach immer auch ein „Spiegel der gesellschaftlichen Situation“. Unter dieser Prämisse untersucht **Peter Leisering** die Banknoten der DDR von ihrer Erstausgabe 1948 bis zur (nicht mehr realisierten) Emission der 1980er Jahre. Er greift dazu auf archivarische Quellen (u.a. der Staatsbank der DDR) zurück und kann so die Überlegungen der Entscheidungsträger und Gestalter, also der politischen Hinterbühne sichtbar machen. So wird nachvollzieh-

bar, wie der Staat auf den Banknoten der 1960er Jahre einen Ausgleich suchte zwischen Industrie, Landwirtschaft und Künsten, zwischen Tradition und Innovation. Banknoten können also Auskunft über gesellschafts-politische Wandlungen geben, sie vermögen aber auch über unterschiedliche staatliche Identitäten zu informieren. **Reinhold Zilch** zeigt dies in seiner vergleichenden Analyse der numismatischen Ikonografie der Nachfolgestaaten der drei Kaiserreiche (Deutsches Reich, Österreich-Ungarn, Russland). Vor dem ersten Weltkrieg war das numismatische Erscheinungsbild ihrer Währungen relativ ähnlich. Mit dem Zerfall der Kaiserreiche standen die Nachfolgestaaten vor der Aufgabe, eine Symbolik und Formsprache für den staatlichen Neuanfang zu finden. Im Zuge entstanden verschiedene monetäre Gestaltungsweisen: Die großen Nachfolgestaaten Deutschland, Österreich und Sowjetrussland verharrten in ihrer bisherigen Tradition. Polen, Ungarn und die Tschechoslowakei verwiesen auf ihre Helden der Unabhängigkeitskämpfe des 19. Jahrhunderts, während kleine Staaten wie Estland und Lettland Gründungsmythen und nationalen Erinnerungsorten abbildeten. So entstanden spezifische Formen der numismatischen Ikonografie, die teilweise bis heute fortgeführt werden. Auch der nächste Beitrag vergleicht mehrere Länder. **Katharina Depner** analysiert die Ikonografie von elf afrikanischen Ländern nach deren Unabhängigkeit. Sie klassifiziert dazu die abgebildeten Motive in verschiedene Kategorien (Staat, Unabhängigkeit, Kultur, Wirtschaft/Technik, Natur, Bildung/ Wissenschaft) und widmet sich ausführlich den beiden erstgenannten. Sie beschreibt entsprechende Motivtypen (beim Staat etwa Staatswappen, politische Führer, Regierungsgebäude) und illustriert diese mit Beispielen aus verschiedenen afrikanischen Ländern. Obschon ihre Darstellung aus Platzgründen eher deskriptiv bleibt, lässt sie erahnen, wie reichhaltig eine solch vergleichende Analyse von Banknoten sein kann.

Banknoten sind jedoch mehr als reine Staatssymbole. So zeigt die Geschichte des Papiergeldes immer wieder, dass staatliche Instanzen die Landeswährung keineswegs ‚frei‘ gestalten können. Da der Glaube an Geld die unabdingbare Voraussetzung für dessen Wert darstellt, ist es erforderlich, Geld so gestalten, dass es wertvoll wirkt. Im Lauf der Zeit ist so eine charakteristische Bildsprache des Geldes entstanden, eine Ikonografie von Wert und Vertrauen. **Mila Moschik** befasst sich in ihrem Beitrag mit solchen „kultur- und zeitübergreifenden Gestaltungsprinzipien“. Auf originelle Weise vollzieht sie die Herkunft verbreiteter Muster und Ornamente in Hinblick auf Techniken, etwa Guilloche und Naturselbstabdruck, und Medien, etwa Visitenkarten, nach, wobei sie auch deren symbolische Konnotationen aufzeigt. Der Text wird dabei gleichsam selbst zum Gewebe. Der Zeitraum ihrer Betrachtung umfasst circa 100 Jahre, vom Ende des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

So wichtig die ‚Bildsprache des Geldes‘, all diese Ikonografien von Wert und Vertrauen sowie die symbolischen Darstellungen von staatlicher Identität auch sein mögen, offen bleibt, ob und wenn ja wie diese tatsächlich verstanden werden. Banknoten sind alltägliche Selbstverständlichkeiten, die oft gar nicht (bewusst) beachtet werden. Und selbst wenn, so sind sie – wie alle künstlerischen Darstellungen – interpretationsoffen. So wird nicht selten über ‚verborgene‘ Botschaften auf Geldscheinen gerätselt und eine Vielzahl möglicher Deutungen angestellt. **Stefan Hampl** erarbeitet in seinem Beitrag mittels einer rekonstruktiven Bildinterpretation eine Deutung der zweiten Serie der Euro-Banknoten. Mit seinen intensiven Analysen unter anderem von Perspektivität, Planimetrie und Entstehungsbedingungen entdeckt er subtile religiöse Anspielungen in den Banknoten: Der Kopf der im Wasserzeichen abgebildeten Europa erinnert ihn in ihrer desexualisierten und dekontextualisierten Darstellungsart frappierend an historische Madonnenabbildungen, die Torbögen an Kirchenportale. Seine These:

Dadurch erhöht sich die göttliche Legitimation, mittels der die EU ihren universellen Herrschaftsanspruch in Europa durchsetzen will. Ebenfalls mit Deutungen – speziell mit Umdeutungen – befasst sich **Stefan Hartmann** in seinem Beitrag zu „Fakes“. Seit es Papiergeld gibt, wird es auch satirisch verfremdet, wobei es verschiedene Möglichkeiten gibt: „Fakes“ sind selbstgestaltete Banknoten, die sich in ihrer Gestaltung auf real existierende beziehen, aber tatsächlich Träger subversiver Botschaften sind. Ähnlich funktionieren „propaganda notes“, mit denen staatliche Organe arbeiten. Davon zu unterscheiden sind „okkupierte Noten“, echte Geldscheine, die mit kritischen Aufdrucken oder Bildern versehen werden. In allen Fällen werden den üblicherweise vorhandenen ‚Botschaften‘ des Geldes – Tauschkraftinformation, staatliche Identität usw. – weitere Botschaften hinzugefügt: Kritik an Staat, politischen Führern oder dem kapitalistischen System, Protest gegen Korruption, Wucherpreise oder Steuern, Aufruf für mehr Toleranz gegenüber Homosexualität. Hartmann ordnet diese subversiven Zweckverfremdungen ein in die situationistische Tradition bzw. in deren Strategie des „détournement“, bei der alle Arten von Objekten und Aussagen gegen sich selbst gewendet werden sollen.

Wie Hartmann zeigt, kann die Ästhetik und Symbolik des (Papier-)Geldes auch über dieses hinausgehen. Die Art und Weise, wie wir visuell das Abstraktum „Wert“ bei Geld darstellen, ist stark von der konkreten Form als Münze oder Schein beeinflusst. Es ist zu vermuten, dass dies auch noch lange so bleibt. So sind geldgeschichtlich längst obsoleete Geldformen oft immer noch als ikonografische Versatzstücke lebendig – man denke nur an alte Münzsiegel oder Unterschriften auf modernen Banknoten. Dies zeigt auch **Meropi Tzanetakis** in ihrem Beitrag über die Zukunft des Geldes. Sie beschäftigt sich darin mit Bitcoins, einer 2008 entstandenen rein virtuellen und dezentralen Kryptowährung. Dieses

Einleitung

Geld braucht keinen Staat und keine Bank mehr, hat sich aber aufgrund seiner Anonymität zu einem zentralen Zahlungsmittel im Internet entwickelt. Obwohl Bitcoins nichts anderes als eine digitale Signatur darstellen, wuchs in der ‚Community‘ recht schnell das Bedürfnis, diese Währung zu visualisieren. So wurden zunächst Logos und Währungssymbole entworfen, dann bekamen Bitcoins eine physische Gestalt: Firmen begannen reale Münzen und Scheine zu produzieren, auf denen der jeweilige Schlüsselcode abgedruckt war. Man gab also der virtuellen Währung eine physische Gestalt, u.a. zwecks sichererer Aufbewahrung.

Dies lässt folgenden Schluss zu: Auch wenn das Bargeld in absehbarer Zeit verschwinden wird – die Ästhetik und Symbolik von Münze und Banknote wird uns noch lange Zeit erhalten bleiben.

Ästhetik und Rhetorik des Geldes

Gottfried Gabriel

Symbolik und Ästhetik des Geldes haben bislang nicht die Aufmerksamkeit gefunden, die ihnen gebührt. Besonders erstaunen muss, dass ausgerechnet der Postmoderne, die doch gewohnt ist, auf alles einen ästhetischen Blick zu werfen, ein so zentraler Bereich des Alltags wie das Geld entgangen ist. Inzwischen hat sich die Situation etwas verbessert, wie ein neuerer Überblick über die Forschungssituation von Thiel (2013) dokumentiert. Die bisherigen Publikationen zum Thema sind aber noch sehr verstreut und haben noch keine institutionelle Heimat gefunden. Dabei hätte man erwarten können, dass sich gerade die Kunstgeschichte nach ihrer bildwissenschaftlichen Öffnung, dem ausgerufenen „Iconic Turn“, als zuständige Disziplin verstehen würde. Die Fehlanzeige überrascht umso mehr, als einer der Heroen der Kunstwissenschaft, Aby Warburg, mit seinen Forschungen und Sammlungen schon früh in die Richtung einer umfassenden Ikonografie gewiesen hat. Die Disparatheit der Veröffentlichungen beinhaltet allerdings auch einen positiven Aspekt. Die Bildersprache des Geldes bietet den unterschiedlichsten Forschungsinteressen Stoff, so dass man sich einen Forschungsverbund „Politische Ikonografie des Geldes“ im Rahmen einer fächer- und nationenübergreifenden Kulturwissenschaft wünschen würde. Die mögliche Bandbreite der Forschungen deutet sich in der Vielfalt der Herkunftsfächer und Herkunftsländer der Beiträger und Beiträgerinnen des vorliegenden Bandes an.

Nun könnte man meinen, dass mit der Numismatik doch bereits eine etablierte Disziplin existiert, deren Gegenstand das Geld in allen seinen Dimensionen ist. Dies wäre der Fall, wenn die Numis-

matik sich aus der subalternen Rolle einer sogenannten Historischen Hilfswissenschaft in Richtung einer ausgreifenden Kulturwissenschaft entwickelt hätte. Ein solches Verständnis hat bereits Gebhart (1949, S. 42) gefordert: „Geld ist ein Teilgebiet der menschlichen, und zwar nicht nur der materiellen Kultur. Seine geschichtliche Betrachtung wird in der Vielfältigkeit seiner Beziehungen im gesamten Lebensbereich zur Kulturschau.“ Gebhart hat sich mit seinen Bemühungen nicht durchsetzen können, obwohl der Gedanke einer kultur- und kunstgeschichtlichen Würdigung des Geldes auf der Hand liegt. So hat etwa die Altertumswissenschaft insbesondere die griechischen und römischen Münzen als Kunstwerke und politische Dokumente behandelt (Howgego 2011, S. 71-100), und die Kunstgeschichte hat im Rahmen ihrer Arbeiten zur Porträtkunst, wenn auch viel zu selten, die Herrscherköpfe auf Münzen zu berücksichtigen gewusst. Die Beachtung kultur- und kunstgeschichtlicher Aspekte bleibt allerdings – wenn sie überhaupt vorkommt – vor allem auf die Antike, das Mittelalter und die frühe Neuzeit beschränkt. In dieser Beschränkung wirkt die hilfswissenschaftliche Vergangenheit der Numismatik noch nach. Demgegenüber kommt es darauf an, historisch bis in die Zeitgeschichte fortzuschreiten und die Analysen auf die politische Gegenwart auszudehnen. Wie wenig eine solche Erweiterung bislang im Blick ist, belegt der Umstand, dass die Banknoten-Kataloge (im Unterschied zu den Münz-Katalogen) meist nur die Vorderseiten der Nomine abbilden und zu den Symbolen und Darstellungen auf den Rückseiten allenfalls spärliche Angaben machen. Solche Kataloge erlauben es dem Sammler, seine Stücke zu identifizieren, liefern dem Kulturwissenschaftler aber nicht die vollständigen Informationen, die er benötigt.

Wie fruchtbar die kulturgeschichtliche Perspektive für die Geldgeschichte ist, zeigt bereits das zweite Kapitel des Buches von Gebhart (1949, S. 43-97) mit der Überschrift „Umriß einer Geldgeschichte“. Hier wird anhand der Entwicklung der Geld- und

Wirtschaftsformen von den ersten historisch belegten Anfängen bis in die Neuzeit, also ebenfalls noch mit zeitlicher Begrenzung, eine Geschichte der Kulturformen entworfen. Dabei erweist sich, pointiert formuliert, dass das Geld als Mittler zwischen ökonomischer ‚Basis‘ und kulturellem ‚Überbau‘ fungiert. In den verschiedenen Geldformen manifestieren sich geradezu unterschiedliche Weltauffassungen, wie Gebhart (1949, S. 72) in der Gegenüberstellung von griechischem und römischem Denken dokumentiert. Verfolgt man diesen Gedanken weiter, so kommt man dahin, Geld als eine „symbolische Form“ im Sinne des Philosophen Ernst Cassirer zu verstehen und dementsprechend als zentrales Thema der Kulturwissenschaft anzuerkennen. Diesen Schritt hat in der Sache bereits Cassirers Lehrer Georg Simmel in seiner im Jahre 1900 erschienenen „Philosophie des Geldes“ (Simmel 1989) vollzogen. Gebharts treffliche Skizze stellt sich als erfahrungswissenschaftliches Pendant zu Georg Simmels kulturphilosophischer Untersuchung dar. Erstaunlicherweise bezieht sich Gebhart nirgends auf Simmel, obwohl er mit dessen Unterscheidung zwischen Substanz- und Funktionsvorstellungen im Geldwesen operiert.

Die Frage nach der Geldform bezieht sich einerseits auf die Unterscheidung zwischen Substanz- und Zeichengeld, also insbesondere auf den Gegensatz zwischen Edelmetall und Papier. Andererseits kann sie aber auch die konkrete Gestaltung des geprägten oder gedruckten Geldes in den Blick nehmen. Simmel (aus philosophischer Sicht) und Gebhart (aus numismatischer Sicht) beschränken sich auf ersteren Aspekt, der eher allgemeiner kulturwissenschaftlicher Art ist, und berücksichtigen nicht den zweiten Aspekt, der die ästhetischen Eigenschaften des Geldes betrifft. Simmel folgt dabei der an sich richtigen Auffassung – die von Philosophen und Ökonomen seit der Antike vertreten wird –, dass das Geld das rein quantitative Maß aller Dinge ist. So heißt es bereits bei Aristoteles (1985, S. 114 [1133b]): „Das Geld macht [...] wie ein Maß alle

Dinge kommensurabel.“ Hierauf basieren in der Tat die ökonomischen Funktionen des Geldes als Tausch- und Zahlungsmittel sowie als Wertaufbewahrungsmittel und als Recheneinheit. Simmel, der ansonsten ein feines Gespür für die ästhetischen Dimensionen aller Lebensbereiche besitzt, belässt es dabei. Mehr noch: Für ihn ist das Geld der „fürchterlichste Formzerstörer“ der Dinge, weil es deren individuelle Qualitäten auf einen bloß quantitativen Wertnenner bringt (Simmel 1989, S. 360). Trotz seines soziologischen und kulturwissenschaftlichen Ansatzes entgeht Simmel daher, dass dieser quantitative Formzerstörer in seinen sinnlichen Realisaten als Münze und Schein seinerseits qualitative, nämlich ästhetische Gestalt annimmt.

Während auf Banknoten „ein wesentlich komplexeres ikonographisches Programm“ realisiert werden kann als auf Münzen (Thiel 2013, S. 192), weil sich wegen der größeren Flächen sozusagen mehr ‚unterbringen‘ lässt, zwingt bei Münzen die Beschränkung des Raumes zu sparsamer Gestaltung, dadurch aber auch zu prägnanter und besonders signifikanter Symbolik. Außerdem kommt bei Münzen zur Symbolästhetik ein Aspekt hinzu, der bei Banknoten weniger ins Gewicht fällt, nämlich die Materialästhetik.

Die ästhetische Einstellung, die einen Gegenstand als schön beurteilt, ist – so die klassische Formulierung des Philosophen Immanuel Kant – durch ein „interesseloses Wohlgefallen“ an diesem Gegenstand bestimmt. Ein interesseloses Wohlgefallen ist ein Wohlgefallen ohne das Begehren, diesen Gegenstand auch zu besitzen. Das interesselose Wohlgefallen ist rein betrachtend (kontemplativ), und der schöne Gegenstand selbst ist ausgezeichnet durch eine „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ – so eine weitere Formulierung Kants. Die Rede von einer Ästhetik des Geldes kann so nicht gemeint sein; denn Geld hat bestimmte Zwecke, nämlich die zuvor genannten ökonomischen Funktionen. Das Wort „Ästhetik“ ist hier daher in seiner weiten Bedeutung zu verstehen, wie sie

ursprünglich von dem Philosophen Alexander Gottlieb Baumgarten im 18. Jahrhundert in Rückgriff auf den griechischen Ausdruck „aisthesis“ bestimmt worden ist. Dieser Ausdruck bezeichnet die sinnliche Wahrnehmung. Die Ästhetik oder Aisthetik des Geldes beschreibt und bewertet dementsprechend die sinnliche Erscheinung des Geldes als Münze oder Banknote. Betroffen sind in erster Linie der Gesichtssinn (Farbe, Form, Symbolik) und der Tastsinn (Gewicht, Härte, Festigkeit, Glätte), aber auch der Gehörsinn (der Klang der Münze, das Rascheln des Papiergeldes).

Da Münzen und Geldscheine keine zweckfreien Kunstwerke sind, steht deren ästhetische Gestaltung nicht für sich, sondern im Dienste ihres ökonomischen Zwecks. Die Ästhetik des Geldes, das materialästhetische und das symbolästhetische Design, ist Mittel einer Rhetorik des Geldes, die darauf hinzuwirken versucht, dass die entsprechende Währung Anerkennung findet, nämlich von der Währungsgemeinschaft angenommen wird. Die Rhetorik des Geldes ist allerdings nicht auf eine solche rhetorische Funktionalisierung des Ästhetischen beschränkt. In den Aufschriften auf den Geldnominalen kommt sie auch unmittelbar zum Einsatz. Insgesamt gilt es zu untersuchen, wie die Gestaltung des Geldes flankierende Maßnahmen zur psychologischen Stützung von Währung zu bilden versucht. Im Folgenden geht es um die Entfaltung dieses Zusammenhangs mit besonderem Blick auf das deutsche Geld vom 19. Jahrhundert bis zur Einführung des Euros (vgl. dazu ausführlich Gabriel 2002). Vorauszuschicken sind einige Erklärungen zur Psychologie und Ontologie des Geldes.

Geldpsychologische Untersuchungen haben gezeigt, dass es mit einem rein rationalen Verständnis des Geldwesens nicht getan ist. Psychologische Aspekte, die auch irrationale Momente einschließen, kommen gerade dort zum Tragen, wo es darum geht, eine Währung zu etablieren bzw. zu erhalten. Die Grundlage jeder Geldform, ob es sich um Münz-, Papier- oder Buchgeld handelt, ist ein institutionell abgesichertes „Wertversprechen“ (Schmölders

1966, S. 35). Auch wenn Währungen nicht ewig währen, beanspruchen sie doch, eine Gewähr zu bieten. Der Ausdruck „Währung“ geht zurück auf mhd. „Werunge“, was „Gewährleistung“ bedeutet.

Wenn es auf einer 100-Mark-Reichsbanknote (Abbildung 1 und 2) aus den Zeiten der Goldwährung heißt: „Ein Hundert Mark zahlt die Reichsbankhauptkasse in Berlin ohne Legitimationsprüfung dem Einlieferer dieser Banknote“, so ist dies sprechakttheoretisch gesehen keine Aussage, sondern eine Zusage, eben ein Versprechen, das Papiergeld, den Geld-Schein, auf Verlangen gegen Goldgeld entgegenzunehmen. Eine solche Zusage findet sich auch noch auf den Banknoten der Inflationszeit, obwohl sie nun längst ins Leere läuft und lediglich Papier gegen Papier ausgehändigt wird (Abbildung 3 und 4): „HUNDERT BILLIONEN MARK ZAHLT DIE REICHSBANKHAUPTKASSE IN BERLIN GEGEN DIESE BANKNOTE DEM EINLIEFERER“. Hier haben wir es mit einem ‚schönen Schein‘ im doppelten Sinn des Wortes zu tun. Realistischer fällt das künstlerisch gestaltete lokale Notgeld der Inflationsjahre aus, das die Lage häufig selbstironisch und geradezu sarkastisch in Wort und Bild kommentiert. Die Motive und Sprüche des in jeder Hinsicht ‚bunten‘ Papiergeldes aus dieser Zeit verdienen eine eigene ikonografische und rhetorische Untersuchung (vgl. Eglau 1997).

Der Status von Banknoten wird sprachlich daran deutlich, dass sie – wie Versprechen – eingelöst werden können. Die Bank of England gibt auf ihren Pfundnoten (noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts) sogar ausdrücklich ein Versprechen ab. So steht auf der 5-Pfund-Banknote (Abbildung 5 und 6): „Promise to pay the Bearer on Demand the Sum of Five Pounds“. Auch die Wertbezeichnung auf einer Edelmetallmünze (Kurantmünze) ist eigentlich mehr als die Angabe eines Wertes, nämlich das Versprechen, dass materialiter auch das ‚drin‘ ist, was ‚drauf‘ steht. Garantiert wird ein bestimmtes Gewicht (Schrot) und ein bestimmter

Gehalt an Edelmetall (Feingehalt, Korn) – auch wenn dementsprechende Angaben auf deutschen Münzen (seit der Vereinheitlichung des Münzwesens mit der Reichsgründung) nicht mehr explizit aufgeführt sind. Scheidemünzen als Münzen, deren Materialwert geringer als ihr Nominalwert ist, nehmen eine Mittelstellung zwischen Papiergeld und Kurantgeld ein. Sie versprechen sozusagen mehr, als sie materialiter halten können.

Da Geld nicht von Natur aus Geld ist, kann die Funktion eines Papier- oder Metallstücks, Geld zu sein, keine natürliche Tatsache sein. Sie muss vielmehr als „institutionelle Tatsache“ begriffen werden (Searle 1997, S. 41-68). Ein Gegenstand ist dann (und nur dann) Geld, wenn er als Geld (innerhalb einer Gemeinschaft) gilt. Demgemäß sind Geldscheine und Münzen ontologisch gesehen institutionelle Gegenstände. Grundsätzlich kann man zwar (nahezu) beliebige Gegenstände zu Geld ‚machen‘, dies aber nicht nach Belieben. Zum institutionellen Status des Geldes gehört, dass bestimmte Gegenstände performativ durch einen Akt zu Geld erklärt werden. Herrscherporträts oder Wappen und Hoheitszeichen auf Münzen dienen nicht nur der Festigung politischer Macht von Regenten oder der Dokumentation von Souveränität und Autorität eines Staates, sie geben auch eine Wertgarantie ab (Schmölders 1966, S. 150 f.). Die Unterschrift des jeweiligen Präsidenten der Europäischen Zentralbank auf den Euroscheinen bezeugt noch einen Rest dieser Tradition. Die Wertgarantie reicht allerdings nicht aus, um Geld einzuführen. Dem Wertversprechen muss vonseiten der Mitglieder der Währungsgemeinschaft Vertrauen entgegengebracht werden, ein Vertrauen, das auch als „Geldillusion“ bezeichnet wurde.

Die Rede von einer Illusion hat freilich eine negative Färbung, weil sie von vornherein das Bestehen einer Selbsttäuschung, eines unbegründeten Vertrauens nahelegt, ja, suggeriert. Dagegen ist mit dem Geldpsychologen Günter Schmölders (1966, S. 145) zu betonen, dass dieser Ausdruck „nicht darüber hinwegtäuschen sollte,

daß wir es hier mit einer sehr bedeutsamen Kategorie der öffentlichen Meinung, ja letztlich schlechthin mit dem Geldwert als solchem zu tun haben; die ‚Geldillusion‘ ist nichts anderes als der Glaube der Bürger der Währungsgemeinschaft an ihr Geld.“ Ein solcher Glaube ist allerdings mehr als ein defizienter Modus des Wissens im Sinne eines bloßen Meinens, den wir mit Sätzen wie „Glauben heißt nicht wissen“ skeptisch zum Ausdruck bringen. Indem der Geldglaube das Moment des Vertrauens einschließt (so auch Simmel 1989, S. 215 f.), rückt er in die Nähe des religiösen Glaubens. Es fehlt ihm allerdings die Glaubensgewissheit, weil das Vertrauen durch Geldentwertung enttäuscht werden kann. Verallgemeinernd lässt sich mit Schmölders (1966, S. 216) festhalten: „Wenn ‚Kredit‘ Vertrauen bedeutet, ‚Währung‘ Dauer und Sicherheit, ‚Risiko‘ Furcht und Spekulation, Wagnis und Hoffnung, so deuten schon diese Begriffe auf den psychologischen Gehalt des modernen Geldwesens hin.“ Welche große Rolle psychologische Faktoren spielen, hat auch die Einführung des Euro gezeigt, die in ihren publikumsorientierten rhetorischen Maßnahmen eine Inszenierung von Beschwörungen und Beteuerungen darstellte. Bestätigungen liefern die Erklärungen zur noch nicht überwundenen Euro-Krise.

Bei der Ausbildung des Geldvertrauens kommt die Rhetorik zum Einsatz, und dies nicht nur in politisch-ökonomischen Reden über das Geld, sondern auch in schriftlichen Botschaften auf dem Geld selbst sowie in seiner material- und symbolästhetischen Gestaltung. Die fortschreitende Entmaterialisierung des Geldes in Form von Buch- und Kartengeld hat hier natürlich negative Konsequenzen. Mit dem sinnlichen Geld würde auch die Möglichkeit verschwinden, die Ästhetik rhetorisch wirksam einzusetzen. Rudimentär findet die Ästhetik aber auch noch bei der Gestaltung des Kartengeldes Berücksichtigung, indem z. B. die goldene und die silberne Kreditkarte ein goldenes bzw. silbernes Aussehen erhalten

und damit die positive Assoziation früherer Gold- und Silberwährung erzeugen.

Noch sind Münzen und Geldscheine im Umlauf. So heißt es denn auch auf der Website der Deutschen Bundesbank unter dem Stichwort „Bargeld“ vollkommen zutreffend, dass das „Vertrauen in eine Währung“ beim Bargeld beginne. Dem ist nun hinzuzufügen, dass die Bildung dieses Vertrauens durch die Aufschriften auf den Nominalen sowie die Auswahl vertrauten Materials und vertrauter Symbolik eine flankierende rhetorische Unterstützung erfährt, indem versucht wird, durch eine positive Wahrnehmung eine positive Einstellung zur Währung zu erzeugen. Im Folgenden möchte ich die genannten drei Aspekte – also Schrift, Bildsymbolik und Materialität des Bargeldes – aus einer psychologischen Perspektive betrachten. Zunächst zur Rhetorik der Aufschriften.

„IN GOD WE TRUST“ steht auf den Rückseiten der amerikanischen Dollar-Noten (Abbildung 7 und 8) und auf den Dollar-Münzen. Wenn ausgerechnet das moderne Goldene Kalb mit der Beteuerung versehen wird, dass man auf Gott vertraue, so verdient dieser Umstand die Aufmerksamkeit einer kritischen Rhetorik (vgl. Tschachler 2010, S. 153). Ironisch gewendet könnte man den Satz auf den Dollarnominalen als Bestätigung dafür ansehen, dass das Geld der moderne Gott oder besser Götze ist. In diesem Sinne heißt es bereits bei Schiller in dem Gedicht „An die Freunde“: „Und es herrscht der Erde Gott, das Geld.“

Wie ist die Botschaft auf dem amerikanischen Dollar gemeint? Wohl im Sinne des nahegelegten Schlusses: Wir vertrauen auf Gott. Also ist uns und unserer Währung zu vertrauen. Rhetorisch soll hier das Vertrauen in die Währung transitiv über das Gottvertrauen stabilisiert werden. Der amerikanische Dollar ist nicht das einzige Beispiel, wie Geld mit Gott rhetorisch in Verbindung gebracht wird. So findet sich auf der brasilianischen 100-Reais-

Banknote das Lob Gottes „DEUS SEJA LOUVADO“ (Gott sei gepriesen). Im 19. Jahrhundert wurde die Randschrift des sogenannten Vereinsthalers für Sprüche wie „GOTT SEGNE BAYERN“ und „GOTT SEGNE SACHSEN“ genutzt. Den Segen Gottes hat Preußen anscheinend mit den Worten „GOTT MIT UNS“ für sich reservieren wollen. Diese Randschrift wurde dann im Deutschen Kaiserreich für die meisten 3- bis 20-Mark-Stücke der Einzelstaaten übernommen.

Eine besonders ‚sinnige‘ Botschaft findet sich auf der ersten von der Weimarer Republik ausgegebenen Münze aus dem Jahr 1919 (Jaeger, Nr. 301): Die Wappenseite dieser 50-Pfennig-Münze füllt eine Ährengarbe, die in der Mitte mit der zweizeiligen Inschrift „Sich regen/bringt Segen“ überschrieben ist. Hier wird zwar nicht mehr namentlich auf Gott, aber doch noch auf den Segen einer höheren Instanz als Lohn für Fleiß gesetzt. Man kann sich gut vorstellen, welche negative rhetorische Wirkung diese Sentenz in der Inflationszeit nach dem Ersten Weltkrieg auf die Bevölkerung ausgeübt hat. Dieser musste eine solche Aufforderung geradezu zynisch erscheinen.

Die Schrift kann auch zu direkter politischer Propaganda genutzt werden. Als Beispiel aus jüngerer Zeit sind DDR-Münzen zu nennen, auf denen die Abbildung des Brandenburger Tors mit der Umschrift „BERLIN HAUPTSTADT DER DDR“ versehen ist. So auf der Vorderseite der 5-Mark-Gedenkmünze 1971 (Jaeger, Nr. 1536). Auf diese Weise wurde versucht, das Brandenburger Tor, das zu Ost-Berlin gehörte, aber auf westlicher Seite als Symbol der Einheit Deutschlands galt, als Wahrzeichen der DDR zu besetzen. Dies ist nur eines der zahlreichen Beispiele für den politisch-rhetorischen Streit zwischen den beiden deutschen Staaten um die Deutungshoheit im Fall des Brandenburger Tors, der besonders gut auf Briefmarken zu verfolgen ist (Gabriel 2002, S. 83 f.; Gabriel 2009). Auffällig ist, dass die DDR das Siegeszeichen der Quadriga stets ‚realistisch‘ in der reduzierten Form als Eichenkranz ohne

preußischen Adler und Eisernes Kreuz abbildete, während die Bundesrepublik in ihren Darstellungen kontrafaktisch durchgehend an der ursprünglichen Form festhielt, die nach der Wiedervereinigung auch restauriert worden ist. Man vergleiche hierzu die Rückseite der 100-Mark-Banknote der DDR von 1964 (Rosenberg, Nr. 358) sowie die 20-Mark-Gedenkbanknote (anlässlich der Öffnung des Brandenburger Tors) von 1989 (Rosenberg, Nr. 366) mit der Rückseite der 5-DM-Banknote der Bundesrepublik von 1991 (Rosenberg, Nr. 296). Vorwegnehmend findet sich hier das Siegeszeichen bereits in der ursprünglichen Form, obwohl die Restaurierung erst 2002 abgeschlossen wurde.

Bei der Schrift ist mitunter nicht nur die semantische Botschaft, sondern auch die typographische Gestaltung, also das Schriftbild von Bedeutung. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf den signifikanten Unterschied zwischen der Verwendung lateinischer und gotischer Lettern auf deutschen Münzen und Geldscheinen. Der Streit um die Verwendung der Frakturschrift nahm teilweise die Dimension einer politisch-nationalen Frage an. In der Weimarer Republik herrschte auf Banknoten Fraktur, auf Münzen Antiqua vor. Die erwähnte Inschrift auf der 50-Pfennig-Münze der Weimarer Republik ist allerdings in Fraktur ausgeführt. Im Dritten Reich galt die Frakturschrift zunächst als ‚die deutsche Schrift‘. Demgemäß wurde auf sämtlichen neu ausgegebenen Münzen ab 1933 Antiqua durch Fraktur abgelöst. Später wurde die Frakturschrift aber als ‚jüdisch‘ angesehen und sollte auf Anordnung Hitlers vollständig durch Antiqua ersetzt werden. Auf Münzen und Banknoten blieb sie gleichwohl bis zum Kriegsende erhalten, vermutlich weil Neuprägungen und Neudrucke zu kostspielig gewesen wären. Die an sich schöne Schrift wird in der heutigen Zeit insbesondere für nationalistische Parolen verwendet und fungiert daher auch als Erkennungszeichen einer entsprechenden Gesinnung. Bereits die Ausschreibung der Bank deutscher Länder, der Vorläuferin der Deutschen Bundesbank vor der Gründung der

Bundesrepublik, für die 1-, 5- und 10-Pfennig-Münzen sah in ausdrücklicher Absetzung von der nationalsozialistischen Tradition vor, dass die Beschriftung in Antiqua ausgeführt werden muss.

Kommen wir nun von der Schrift zu den Symbolen. Ein Beispiel dafür, wie die Symbolästhetik die Stärkung des Vertrauens in eine Währung flankierend zu unterstützen versucht, liefert die Tradition der Ähren- und der Eichensymbolik auf deutschen Münzen und Geldscheinen. Beide Symbole finden sich auf Nominalen des Kaiserreichs, der Weimarer Republik, des Dritten Reichs, der Bundesrepublik und der DDR. Dabei lassen sich aber politisch signifikante Unterschiede in der Häufigkeit, Wertigkeit und Kombinatorik beider Symbole feststellen (Gabriel 2002, S. 61-78). Als Attribut der griechischen Göttin Demeter ist die Ähre ein allgemeines Symbol der Fruchtbarkeit. In dieser Bedeutung findet sie sich bereits auf antiken Münzen. Die Eiche hingegen gilt – zumindest im deutschen Bewusstsein – als Baum der Deutschen und steht dementsprechend in der nationalen politischen Ikonografie als Symbol für Deutschland selbst. Dieses Verständnis kommt unter anderem in der Darstellung auf der Rückseite der bundesrepublikanischen 50-Pfennig-Münze zum Ausdruck (Jaeger, Nr. 379, 384). Abgebildet ist eine kniende junge Frau, welche auch als Trümmerfrau gedeutet wurde, beim Pflanzen eines Eichensetzlings. Symbolisiert wird somit ein beginnendes deutsches Wirtschaftswachstum, in der rhetorischen Absicht, das Vertrauen in die neue Währung zu stärken. Die Eichensymbolik hat sich auf den Wappenseiten der deutschen 1-, 2- und 5-Cent-Münzen gehalten. Diese Kontinuität, die Vertrauen gewissermaßen durch Vertrautheit (mit einer Symbolik) erzeugen will, verdient einen Blick in die Geschichte.

Die Eichensymbolik kam in Deutschland in den Freiheitskriegen gegen Napoleon zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf. Sie stellt eine Verbindung von nationalen und liberalen Elementen dar. Dabei geht die liberale Tradition auf die Französische Revolution zurück,

die auf ihren Münzen den monarchischen Lorbeerkranz durch den republikanischen Eichenkranz ersetzte, der seinerseits von der römischen Republik übernommen wurde. In der konkreten historischen Auseinandersetzung mit dem napoleonischen Frankreich wurde der republikanische Ursprung des Eichenkranzes in Deutschland teilweise durch seine nationale Symbolkraft überlagert. Hier liegen die Wurzeln der einseitigen Hochstilisierung der Eiche zum deutschen Nationalbaum. In diesem Sinne nutzte Preußen die Eichensymbolik und räumte ihr auf dem Eisernen Kreuz, dem eigens für den Krieg gegen Napoleon geschaffenen rang- und standesübergreifenden Orden, eine prominente Stellung ein: Das Eiserne Kreuz zierte in der Mitte ein dreiblättriger Eichenzweig. Als im Zuge der deutschen Einigungsbewegung nach dem Sieg über Napoleon das republikanische Erbe stärker zum Tragen kam, wurde die Eichensymbolik in Preußen zurückgedrängt. Dies lässt sich exemplarisch anhand der Verwendung der Symbolik auf Münzen verfolgen. So wird der Eichenkranz auf der preußischen 1-Taler-Münze ab 1823, also nach den Karlsbader Beschlüssen von 1819, die gegen die nationalliberale Bewegung und deren sogenannte ‚demagogische Umtriebe‘ gerichtet waren, durch den Lorbeerkranz ersetzt.

Das Schwanken zwischen nationaler und liberaler Bedeutung blieb für die Eichensymbolik bestimmend. Als die deutschen Liberalen anlässlich der Frankfurter Nationalversammlung 1848 die Paulskirche mit Eichenlaub ausschmückten, war ihnen nicht nur an einem Symbol nationaler Stärke gelegen. Die Einheit, die sie meinten, war eine Einigkeit in Recht und Freiheit. Anders als in Preußen hatte der Eichenkranz auf Münzen der süddeutschen Staaten Bestand. Das Bismarcksche Kaiserreich übernahm ihn schließlich insbesondere auf ihrer 1-Mark-Münze (Jaeger, Nr. 9) und vollzog damit symbolisch die Versöhnung zwischen Preußen und den Liberalen. Die Weimarer Republik behielt den Eichenkranz

auf höherwertigen Münzen bei. Im Dritten Reich wurde er schließlich als Bestandteil des nationalsozialistischen Hoheitssymbols, nämlich als Rahmen für das Hakenkreuz, einseitig völkisch vereinbart (so auf den Rückseiten der Pfennigmünzen des Dritten Reichs). Nach dem Zweiten Weltkrieg ist der Eichenkranz auf die deutschen Münzen nicht mehr zurückgekehrt. Es scheint der Missbrauch eines Symbols dessen Verwendung für immer zu verderben.

Die Symbolik des Geldes hat neben einer ästhetischen immer auch eine politische Dimension. Das politische Bemühen um die Akzeptanz einer Währung bedient sich der Bildrhetorik als flankierender vertrauensbildender Maßnahme. Werfen wir nun aus dieser Perspektive einen Blick auf unser gegenwärtiges Geld, das Euro-Bargeld. Bestimmend bei der ästhetischen Gestaltung der Euro-Scheine war das Bemühen um politische ‚Ausgewogenheit‘. So stellen die Euro-Scheine nationale Neutralität zur Schau, indem sie keine realen historischen Bauwerke abbilden, die einzelnen Ländern zuzuordnen wären, sondern kombinatorische Verschnitte aus Elementen solcher Bauwerke fingieren. Der offiziellen Deutung zufolge symbolisieren die Fenster und Tore auf den Vorderseiten „den Geist der Offenheit und Zusammenarbeit“ in Europa, während die Brücken auf den Rückseiten für „die Verbindung zwischen Menschen, Ländern, Völkern und Kulturen“ stehen. Geordnet sind die Werte der 5- bis 500-Euro-Scheine gemäß der chronologischen Abfolge europäischer Stilepochen von der Antike bis zur Moderne. Bedenken, dass die Suche nach einem gemeinsamen Nenner der nationalen Interessen gewachsene Traditionen verflüchtigen lässt, sind hier angebracht. Verdankt sich doch bereits die Entscheidung für die (vom deutschen Finanzminister Theo Waigel vorgeschlagene) neue Währungsbezeichnung „Euro“ letztlich dem Umstand, dass diese, anders als die bisherigen europäischen Währungen, gänzlich geschichtslos ist. Es bleibt

daran zu erinnern, dass die Nivellierung alter Unterschiede noch nicht zur Bildung neuer Identität führt.

Eine bessere Umsetzung des Ausgleichs zwischen den Nationen ist auf den Münzen der Euro-Währung gelungen. Während sich die Vorderseiten einheitlich dem europäischen Gedanken verpflichtet zeigen, bleiben die Rückseiten für nationale Motive reserviert. Währungsunionen waren stets begleitet von einem Bildprogramm, in dem die politische Dimension einer monetären und ökonomischen Entscheidung symbolisch zum Ausdruck kommt. Der Umstand, dass Münzen – wie jede Medaille – zwei Seiten haben, erleichtert Vereinheitlichungen im Währungsbereich. Die Zweiseitigkeit machte man sich bereits bei der Währungsunion des deutschen Kaiserreichs zunutze, um die Anerkennung politischer Eigenstaatlichkeit symbolisch zum Ausdruck zu bringen. Wurde diese Möglichkeit im Deutschen Reich lediglich auf den hohen Werten genutzt, so findet sie sich jetzt in der Eurozone auf sämtlichen Münzen ausgeführt. Berücksichtigung finden damit die widerstreitenden Bedürfnisse nach einerseits generalisierender und andererseits spezifizierender Identitätsstiftung: Alle gehören zusammen; aber jeder möchte etwas Besonderes sein und haben. Dem Ausgleich zwischen diesen Bedürfnissen dient die Aufteilung der politischen Symbolik der Euro-Münzen in eine einheitliche europäische und in unterschiedliche nationale Seiten.

Es versteht sich, dass aus ästhetisch-rhetorischer Perspektive nicht alle Geldfunktionen gleichermaßen interessieren. Im Blick ist hier in erster Linie das Bargeld in seinen sinnlich-materialen Realisaten, wobei die Ästhetik des Materials bei Münzen von noch größerer Bedeutung ist als bei Papiergeld. Als Beleg sei die unterschiedliche Wirkung der Buntmetallmünzen der Bundesrepublik und der Aluminiummünzen der DDR auf die Bewertung der Währung und die Erzeugung des Geldglaubens angeführt. Dieses Beispiel zeigt eindrucksvoll, dass die Akzeptanz einer Währung auch von ihren sinnlichen Qualitäten abhängt, dass es hier eine

Verbindung zwischen ästhetischer und ökonomischer Wertschätzung gibt. Die Münzen der DDR wurden als Blech- und Spielgeld verhöhnt, und schließlich kam für sie sogar die Bezeichnung „Alu-Chips“ auf. Dem sinnlichen Erscheinungsbild der Münzen wurde eine symbolische Bedeutung gegeben, die die Politik des Staates konterkarierte. Ihr zufolge brachte die ästhetische Wertlosigkeit des Aluminiumgeldes nicht nur die ökonomische Wertlosigkeit der Währung, sondern auch die Wertlosigkeit der DDR selbst symptomatisch zum Ausdruck.

Um Missverständnissen vorzubeugen, es ist nicht meine Absicht, die DDR-Münzen im Nachhinein lächerlich zu machen. Es geht vielmehr darum, die ästhetischen Eindrücke und die von ihnen ausgehenden Übertragungen zu verdeutlichen, wie sie von Teilen der Bevölkerung der DDR selbst vorgenommen worden sind: Übertragungen von der sinnlichen Qualität der Münzen auf die ökonomische Qualität der Währung und von dieser auf die politische Qualität des Staates. Und es steht außer Frage, dass in der Transitivität dieser Reihe die sinnlichen Qualitäten der Münzen faktisch zu Metaphern eines ganzen Staatsgebildes und seiner Organe geworden sind.

Im Gegensatz zur DDR stellte sich die Bundesrepublik – und bereits vor deren Gründung die Bank deutscher Länder – bewusst in eine materiale Wert-Tradition, die in Deutschland nur in Kriegs- und Inflationszeiten unterbrochen wurde, in denen Aluminium-, Eisen- und Zinkmünzen ausgegeben wurden. Nun wären allerdings im Fall der 1-Pfennig-Werte echte Kupfermünzen zu teuer gekommen, der Materialwert hätte den Nominalwert überstiegen. Deshalb stellte man sie aus kupferplattiertem Eisen her. Sie sahen so aus und fühlten sich so an, als ob sie aus Kupfer wären. Der schöne ästhetische Schein eines materialen ökonomischen Seins wurde dadurch vollkommen, dass die 1-Pfennig-Münzen genau dasselbe Gewicht wie ihre echten Vorgängerinnen seit der Kaiserzeit erhielten: Sie wiegen genau 2 g, genug, um gut in der Hand zu liegen.

Ergänzend anzumerken ist, dass die optische Kupfertradition mit den 1-, 2- und 5-Euro-Cent-Münzen fortgesetzt wurde. Auch hier haben wir es mit kupferplattierten Eisenkernen zu tun.

Vom Standpunkt der abstrakten Logik des Geldes aus gesehen stellt das Papiergeld gegenüber dem Münzgeld eine höher entwickelte Form dar. Als reines Zeichengeld ist es ganz und gar auf seine Funktionen reduziert und nicht durch seine Substanz bestimmt. Aus welchem Stoff die Scheine sind, ist, abgesehen von gewissen Stabilitätseigenschaften und Sicherungen gegen Fälschungen, weitestgehend gleichgültig. Ästhetische Gesichtspunkte finden gleichwohl auch hier Beachtung. So ist bei der zweiten Serie der Euro-Banknoten nicht nur die Verbesserung der Sicherheitsmerkmale, sondern auch die Verbesserung der sinnlichen Attraktivität leitend. Bislang liegen (seit dem 2. Mai 2013) der 5-Euro-Schein und (seit dem 23. September 2014) der 10-Euro-Schein vor. Der 20-Euro-Schein kommt ab dem 25. November 2015 in Umlauf. Bereits erkennbar ist, dass die neue Serie optisch in der Farbgebung ‚satter‘, haptisch ‚griffiger‘ und ‚seidiger‘ und (aufgrund größerer Festigkeit) akustisch ‚knisteriger‘ ist als ihre Vorgängerin. Symbolästhetisch wurde eine Ergänzung vorgenommen, die zusätzlich der Sicherung gegen Fälschung dient: Im Wasserzeichen und im Hologramm findet sich nun eine Abbildung des Gesichts der mythischen Figur Europa. Die neue Serie heißt deshalb auch „Europa-Serie“. Die Abbildung wurde einer über 2000 Jahre alten Vase aus Süditalien entnommen, die sich im Pariser Louvre befindet. Als Begründung ist auf der offiziellen Website der Europäischen Zentralbank zu lesen, „dass Gesichter einen hohen Wiedererkennungswert besitzen“. Zudem verleihe das „Porträt“ den Geldscheinen „eine menschliche Note“. Ob man dies von einer fiktiven mythischen Figur sagen kann, scheint mir allerdings mehr als fraglich zu sein. Schon die Rede von einem Porträt verbietet sich, weil ein solches nur bei realen Personen möglich ist.

Wir sehen hier, dass abermals vermieden wurde, sich auf nationale Realitäten festzulegen.

Unabhängig von den angesprochenen Bedenken ist der Hinweis der EZB richtig, dass Geldscheine in neuerer Zeit häufig mit Porträts, und zwar von realen Personen, versehen sind. Ein eindruckliches Beispiel dafür liefert die ikonografische Entwicklung auf deutschen Banknoten. Hier lösen Porträts allmählich die Darstellungen antiker Gottheiten ab, von denen vorrangig zu nennen sind: Hermes (gr.) / Merkur (röm.) als Gott des Handels (und der Diebe!) und Demeter (gr.) / Ceres (röm.) als Göttin des Ackerbaus. Deren Häupter und Symbole (Merkurstab und Ähre) waren bereits in der Kaiserzeit wiederkehrende Motive auf Banknoten. Die wohl bekannteste Darstellung findet sich auf der Vorderseite des sogenannten „Flottenhundertlers“ (Abbildung 9).

Dessen Rückseite gibt Anlass, noch einmal an die Tradition der Eichensymbolik zu erinnern. Sitzt hier doch die wehrhafte Germania unter einer knorrigen Eiche, zu ihren Füßen Symbole des Ackerbaus (Pflug), des Handwerks (Amboss), der Industrie (Zahnrad), des Handels (Merkurstab) und des Warenverkehrs (Paket) und im Hintergrund die kaiserliche Flotte, die Großbritannien die Vorherrschaft auf den Meeren streitig macht.

Anklänge an allegorische Antikisierungen finden sich noch auf den (von den Alliierten vorbereiteten) ersten Banknoten der Bank deutscher Länder (Rosenberg, Nr. 234 ff.), die den amerikanischen Dollarnoten verdächtig ähnlich sehen. In der antikisierenden Tradition steht auch noch der 5-Mark-Schein mit der Darstellung von Europa auf dem Stier (Rosenberg, Nr. 252, Ausgabe 9. Dezember 1948). Für die Deutsche Bundesbank kam eine solche Symbolik schon bei ihrer ersten eigenen Banknoten-Serie (ab 1960) nicht mehr in Frage. Der Mythos wurde durch die Kunst abgelöst: Man ersetzte die mythischen Figuren durch berühmte Porträts, wobei

die Eigenschaft der Berühmtheit den Porträts selbst, nämlich Gemälden unter anderem von Albrecht Dürer, und weniger den Porträtierten zukommt. Hierin folgte man der ikonografischen Linie der frühen Weimarer Republik. Erst die zweite Banknotenserie der Deutschen Bundesbank (ab 1989) ging von berühmten Porträts zu Porträts von Berühmten über. Als Maxime der Auswahl galt in erster Linie eine politisch korrekte Ausgewogenheit bis hin zum Proporz der Geschlechter und einer ausgeglichenen Gewichtung von Kunst und Wissenschaft: 5 Mark – die Schriftstellerin Bettina von Arnim, 10 Mark – der Mathematiker Carl Friedrich Gauß, 20 Mark – die Dichterin Annette von Droste-Hülshoff, 50 Mark – der Baumeister Balthasar Neumann, 100 Mark – die Pianistin Clara Schumann, 200 Mark – der Mediziner Paul Ehrlich, 500 Mark – die Malerin und Kupferstecherin Maria Merian und 1000 Mark – die Brüder Wilhelm und Jacob Grimm. Die Brüder Grimm, die den meisten Deutschen weniger durch ihr „Deutsches Wörterbuch“, das auf der Rückseite abgebildet ist, als vielmehr durch ihre Märchensammlung bekannt sind, ausgerechnet auf dem höchsten Nominal zu platzieren, entbehrt dabei nicht einer gewissen Pointe.

Als Ergebnis ist festzuhalten: Damit Geld seine ökonomischen Funktionen wahrnehmen kann, ist der Geldglaube unabdingbar. Die Geltung des Geldes hängt von der Anerkennung, dem Glauben der Leute an das Geld ab. Der Geldglaube ist zwar keine hinreichende, aber sehr wohl eine notwendige Bedingung für das Funktionieren einer Währung. Hinreichend ist der Glaube deshalb nicht, weil er sich als ökonomisch trügerisch erweisen kann. Um den Geldglauben zu erzeugen oder zu stärken, kommen neben den Aufschriften auch die Materialästhetik und die Symbolästhetik rhetorisch wirksam zum Einsatz. Ästhetik und Rhetorik widersprechen einer rein ökonomischen Logik des Geldes, die ihre Vollendung gerade in der höchsten Abstraktion von aller sinnlichen Konkretion sucht. Sie widersprechen der Tendenz des Geldes, die individuellen Qualitäten auf einen generellen, bloß quantitativen Wertnenner

zu bringen und so alle Qualitäten in Quantitäten umschlagen zu lassen, indem sie zur Stützung abstrakter Währungen die sinnliche Gestalt konkreter Münzen und Scheine zur Geltung bringen. Dokumentiert wird so, dass die ökonomische Logik des Geldes zu ihrer funktionalen Umsetzung des rhetorischen Beistandes durch eine Psycho-Logik bedarf. Geld fungiert nicht nur als Medium des Warentausches – als Tauschmittel – nach Maßgabe seines Wertes als Währung, sondern ist in Form von Bargeld auch Medium direkter und indirekter politischer Botschaften, die das Vertrauen in die jeweilige Währung stärken sollen. Für eine funktionierende Wirtschaft genügt es eben nicht, auf Gott allein zu vertrauen, sondern es geht vor allem darum, der Währung zu vertrauen – freilich ohne diese zum Götzen werden zu lassen.

Literatur

- Aristoteles (1985): *Nikomachische Ethik*, übers. von E. Rolfes, hrsg. von G. Bien, 4. Aufl. Hamburg.
- Eglau, H. O. (1997): *Mehr Schein als Sein. Als die Mark Kapriolen schlug. Deutsches Notgeld 1914-1923*, Düsseldorf.
- Gabriel, G. (2002): *Ästhetik und Rhetorik des Geldes*, Stuttgart-Bad Cannstatt.
- Gabriel, G. (2009): Ästhetik und politische Ikonographie der Briefmarke, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 54, S. 183-201.
- Gebhart, H. (1949): *Numismatik und Geldgeschichte*, Heidelberg.
- Howgego, C. (2011): *Geld in der Antiken Welt. Eine Einführung*, 2. Aufl. Darmstadt.
- Jaeger, K. (2001): *Die deutschen Münzen seit 1871*, 17. Aufl., bearbeitet von H. Kahnt, Regenstauf.
- Rosenberg, H. (2001): *Die deutschen Banknoten ab 1871*. 12. Aufl., bearbeitet von M. Mehl / H.-L. Grabowski, Regenstauf.
- Schmölders, G. (1966): *Psychologie des Geldes*, Reinbek bei Hamburg.
- Searle, J. R. (1997): *Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie sozialer Tatsachen*, Reinbek bei Hamburg.
- Simmel, G. (1989): *Philosophie des Geldes* (Gesamtausgabe, Bd. 6), hrsg. von D. P. Frisby und K. C. Köhnke, Frankfurt am Main.
- Thiel, C. (2013): Der schöne Schein. Banknoten als Untersuchungsgegenstand einer visuellen Soziologie, in: *Soziale Welt* 64, S. 191-216.
- Tschachler, H. (2010): *The Greenback. Paper Money and American Culture*, Jefferson, North Carolina.

Abbildungen

Abbildungsnachweis: Deutsche Bundesbank Frankfurt a. M. Ich danke Herrn Dr. Reinhold Walburg für die Bereitstellung der Abbildungen.



Abbildung 1: Vorderseite 100-Mark-Reichsbanknote 1883.



Abbildung 2: Ausschnitt Vorderseite 100-Mark-Reichsbanknote 1883.



Abbildung 3: Vorderseite 100-Billionen-Mark-Reichsbanknote 1924.



Abbildung 4: Ausschnitt Vorderseite 100-Billionen-Mark-Reichsbanknote 1924.



Abbildung 5: 5-Pfund-Banknote England 1949.



Abbildung 6: Ausschnitt 5-Pfund-Banknote England 1949.



Abbildung 7: Rückseite 1-Dollar-Banknote USA.

IN GOD WE TRUST

Abbildung 8: Ausschnitt Rückseite 1-Dollar-Banknote USA.



Abbildung 9: Rück- und Vorderseite 100-Mark-Reichsbanknote 1909.

Banknoten im Blickpunkt der Wissenschaft: Fragen – Perspektiven – Desiderata¹

Christian Thiel

Die moderne Gesellschaft wurde mit Papier errichtet, genauer gesagt mit Banknoten. Erst deren weite Verbreitung versorgte im 19. Jahrhundert den aufblühenden Kapitalismus mit jenem, was er unbedingt brauchte und aufgrund der begrenzten Edelmetallmenge bislang nicht genug hatte: mit Geld für Zahlungen, für Investitionen. Doch nicht nur in wirtschaftlicher, auch in politischer Hinsicht beförderte das Papiergeld die Moderne: Banknoten spielten eine wichtige Rolle bei der Entstehung von Nationalstaaten. Diese sicherten sich im 19. Jahrhundert die Kontrolle über das Geld. Sie verstaatlichten das zuvor meist von privaten Institutionen herausgegebene Papiergeld und machten es zu einem Gegenstand des öffentlichen Rechts, zu einem einheitlichen, universell verbreiteten, gesetzlich anerkannten Zahlungsmittel, das ausschließlich von einer nationalen Zentralbank herausgegeben werden darf. Die Banknote spielte somit eine entscheidende Rolle bei der Entstehung der modernen Gesellschaft und wurde dabei nicht umsonst zu dem am häufigsten verbreiteten visuellen Produkt der Moderne – zu „Kunst in Milliardenauflage“ (Gabriel 2002, S. 15).

Angesichts dessen überrascht es, dass es nur wenige Arbeiten gibt, die sich dezidiert dem Geld in seiner konkreten Materialisation als Banknote widmen. Darunter fallen Nachschlagewerke für Sammler, die entweder einen allgemeinen Überblick geben (etwa Pick 1992 oder der in drei Bänden erscheinende „Standard Catalog of

¹ Dieser Artikel basiert teilweise auf einem (umfangreicheren) früheren Beitrag des Autors in der Zeitschrift „Soziale Welt“ (Thiel 2013).

World Paper Money“) oder sich als Spezialkataloge mit bestimmten Themen bzw. Epochen auseinandersetzen (etwa DDR-Geld: Leisering 2012; Banknoten der Deutsch-Ostafrikanischen Bank: Engelhardt 2010; Geld in Konzentrationslagern: Grabowski 2008). Publikationen zur Währungsgeschichte zeichnen die Entstehung und Verbreitung des Papiergeldes als einen Schritt der monetären Entwicklung nach (etwa Klose 1999; Sedillot 1992; Weimer 1994; explizit zu Papiergeld Angus 1975; Brion/Moreau 2001; Deutsche Bundesbank 1970; Nathorst-Böös 1970). Aus der Ökonomie, konkret dem Bankwesen, stammen ebenfalls etliche Arbeiten, die meist deskriptiv-statistisch (Bargeldmenge, -verwendung, -zirkulation etc.) bzw. praktisch ausgerichtet sind (Sicherheitsmerkmale, Banknotenkreislauf & -recycling etc.) (vgl. zu letzterem etwa Deutsche Bundesbank 2011). Das offenkundige Manko all dieser Arbeiten ist, dass sie sich so gut wie gar nicht der konkreten Symbolik und Materialität des Papiergeldes widmen. Ab und an werden zwar die Abbildungen auf den Banknoten besprochen, doch erschöpft sich dies meist in einer lapidaren Beschreibung des Hauptmotivs. Was genau auf den Banknoten ist, welche Botschaften sie verbreiten (bzw. verbreiten sollen), warum also dieses wichtigste visuelle Medium eines Staates so gestaltet ist wie es ist – das ist nur selten Thema der Forschung.

Doch warum sollte sich die wissenschaftliche Forschung überhaupt mit Banknoten beschäftigen? Ganz einfach: Banknoten sind eine Erscheinungsform von Geld und Geld ist unentbehrlich für unsere moderne Gesellschaft. Entsprechend gibt es auch viel finanzwissenschaftliche und makroökonomische Forschung zu Geld. Allerdings ist es aus deren Perspektive egal, wie das Geld aussieht – wichtig ist, wie es sich verhält (im Sinne von Wechselkursen, Geldmengenaggregaten oder geldpolitischen Instrumenten wie Leitzinsen und Offenmarktgeschäften). Schließlich ist Geld – so die Behauptung der Ökonomie, aber auch der soziologischen Medientheorie – ein neutrales Tauschmedium, ein Symbol für

Kaufkraft und ein abstraktes Wertmaß. Es hat sich „aus der normalen Sprache als ein auf Standardsituationen (des Tausches) zugeschnittener Spezialcode abgezweigt“ (Habermas 1985, S. 406), bei dem es nur noch darum geht, ob Zahlungen in Gang gesetzt werden oder ausbleiben (Luhmann 1998, S. 92 ff.).² Diesen Kommunikationsprozess materialisieren die Banknoten, wobei laut vieler Geldtheorien Geld ein Gegenstand von „höchster Künstlichkeit“ und „Unanschaulichkeit“ ist, der „Substanz repräsentiert, ohne sie sein oder auch nur abbilden zu müssen“ (Blumenberg 1976, S. 121 ff.). Aber wie erklärt sich dann die bunte Motiv-Vielfalt auf den Banknoten? Für ein neutrales Tauschmedium würden doch eine Zahl als Wertangabe und ein paar Muster zur Fälschungssicherheit reichen. Und wenn schon Darstellungen, wieso nicht einfach Darstellungen von Kaufkraft – ein Korb Äpfel auf dem 5er, ein Kasten Bier auf dem 10er? Stattdessen finden sich Bezüge zu Geschichte, Politik, Kunst und Religion – eine Art symbolische Refinanzierung aus anderen, aus nicht-ökonomischen Sphären (Hörisch 1996, S. 84).

Dieser Motivreichtum des Papiergeldes wirft weitere Fragen auf: Was genau ist wie auf Geldscheinen abgebildet, und was sagt uns das über das Geld und die jeweilige Gesellschaft? Banknoten sind dabei aus mehreren Gründen ein besonders lohnender Untersuchungsgegenstand: Zum einen sind sie universell; es gibt sie seit

² Allerdings kann Geld nicht problemlos mit Sprache gleichgesetzt werden. Dies gilt auch für ‚Bilder‘ – sie funktionieren nicht einfach analog zur Sprache, sie haben einen ‚Eigensinn‘.

etlichen hundert Jahren (die ersten ‚offiziellen‘³ Banknoten emittierte 1661 die Bank of Stockholm), sie sind weltweit⁴ verbreitet und ein stets präsenter Bestandteil des alltäglichen Lebens. Zum anderen ist ihre Gestaltung sehr selektiv, d. h. aufgrund des durch Stückelung und Format begrenzten Platzes sowie der dahinterstehenden Symbolik muss man sich gut überlegen, was abgebildet wird und was nicht. Und nicht zuletzt werden Banknoten aus Gründen der Fälschungssicherheit und Inflation im Schnitt alle zehn bis zwanzig Jahre neu gestaltet, was interessante Zeitvergleiche möglich macht.

Der vorliegende Beitrag versucht nun, den bisherigen Stand der Forschung systematisch darzustellen. Er folgt dabei den unterschiedlichen Thesen, die in den bislang durchgeführten Studien aufgestellt wurden, und gibt so einen Überblick, was wir aktuell über die Ästhetik und Symbolik von Banknoten wissen.

³ ‚Offizielle‘ bzw. ‚richtige‘ Banknoten aus mehreren Gründen: Erstens, weil hier auf Zinszahlungen seitens der Bank verzichtet wurde, es sich also um ein Zahlungsmittel und nicht um eine Geldanlage handelte. Zweitens, weil die Bank of Stockholm zwar rechtlich eine private Firma, de facto aber staatlich war (sie wurde durch das Finanzministerium überwacht, durfte Zollbescheinigungen ausstellen und musste die Hälfte des Gewinns an den Staat abführen). Drittens, weil die Bank mehr Banknoten emittierte als an Edelmetalleinlagen hinterlegt war, das Geld also zumindest teilweise durch ein staatliches Wertversprechen gedeckt war (Brion/Moreau 2001, S. 3 ff.). Obwohl dies etwas genuin Neues darstellte, wurden die Banknoten bereitwillig angenommen. Dies mag auch daran liegen, dass sie die damals als Zahlungsmittel dienenden platmynt (Plattenmünzen) ersetzten, die mit einer Größe von jeweils 33 x 68 cm und einem Gewicht von knapp 20 kg doch recht sperrig waren.

⁴ Fast jedes Land der Welt hat eigene Banknoten. Ausnahmen sind Währungsunionen: Der Euro gilt in 23 europäischen Staaten, der East Caribbean Dollar in sechs karibischen Staaten und zwei britischen Überseegebieten, der CFA-Franc BCEAO in acht westafrikanischen Staaten und der CFA-Franc BEAC in sechs zentralafrikanischen Staaten.

Banknoten und nationale Identität

Auf Banknoten findet sich ein ungeheurer Motivreichtum: Dieser beinhaltet Herrscher-Porträts, Naturdenkmäler, Tiere und Pflanzen, wichtige Ereignisse und berühmte Persönlichkeiten der Landesgeschichte, bekannte Bauwerke, Volksgruppen und Ethnien, Szenen des alltäglichen Lebens, Kunstwerke, literarische Figuren oder technische Errungenschaften.

Da Banknoten als die „Visitenkarte eines Staates“ (Deutsche Bundesbank 24.11.2010) gelten, sagt ihre Gestaltung viel darüber aus, wie Staaten sich selbst sehen. Und nicht nur das: Banknoten helfen dabei – so die These – eine nationale Identität aufzubauen und aufrechtzuerhalten. Der Großteil der einschlägigen Publikationen befasst sich mit dieser These (etwa First/Sheffi 2015; Fuller 2008; Hawkins 2010; Gilbert 1998; Helleiner 2003; Pointon 1998; Wallach 2011). Die Schwerpunkte sind jeweils leicht unterschiedlich gesetzt: Manche Autoren konzentrieren sich auf bestimmte Zeitperioden, etwa die Entstehung der Nationalstaaten im 19. Jahrhundert (Gilbert/Helleiner 1999b) oder den Zeitraum nach der Befreiung von Fremdherrschaft (Tschoegl 2004; Veselkova/Horvath 2011). Andere fragen nach konkreten Wirkungen – etwa räumlich-symbolische Abgrenzungen durch das Medium Geld (First/Sheffi 2015; Raento et al. 2004; Unwin/Hewitt 2001) – oder versuchen herauszufinden, auf welchen ideengeschichtlichen Wurzeln die Darstellung der nationalen Identität auf den Geldscheinen basiert (etwa Blanke 1979; Tschachler 2008; Tschachler 2010). Mal wird der Fokus auf eine spezielle Währung (bspw. den Euro, siehe Hymans 2006; Kaelberer 2004; Kaelberer 2005; Risse 2003; Winter 2007), mal auf ein bestimmtes Land bzw. einen Kulturraum gelegt (Bulgarien: Tschoegl 2004; Dänemark: Sørensen 2014; DDR: Klüßendorf 2007; Ghana: Fuller 2008; Israel: First/Sheffi 2015; Kanada: Gilbert 1998; Kenia: Mwangi 2002; Laos: Tappe 2007;

Palästina: Wallach 2011; Schottland: Penrose 2011; Tschechoslowakei: Veselkova/Horvath 2011; Tunesien: Hawkins 2010; UK: Blaazer 2002 etc.).

Viele Studien befassen sich folglich mit der wichtigen Rolle des Papiergeldes im Prozess der Entstehung von Nationalstaaten während des 19. Jahrhunderts. Damals konnte durch die Vereinheitlichung und Verstaatlichung der Währung ein nationaler Markt aufgebaut werden, was den wirtschaftlichen Austausch deutlich erleichterte. Die gemeinsame, einheitliche Währung wirkte dabei wie eine universelle Sprache, die alle verstehen und alle sprechen wollen; sie machte „aus Bauern Bürger“ (Helleiner 2003, S. 112). Sie verstärkte zugleich die Bindung an den Staat: Da Papiergeld – im Gegensatz zum ‚kosmopolitischen‘ Edelmetall – keinen intrinsischen Wert hat, müssen die Bürger auf das staatliche Wertversprechen vertrauen. Gleichzeitig beseitigte man die vielen privaten Münzanstalten, die aufgrund ihres Reichtums immer schon potentielle politische Unruheherde waren (Helleiner 2003, S. 116). Kurzum: Das einheitliche und staatliche Papiergeld förderte nicht nur die wirtschaftliche Entwicklung, sondern stärkte auch den Nationalstaat, weswegen dieses Modell einer nationalstaatlichen Währung weltweit adaptiert wurde (Gilbert/Helleiner 1999a, S. 4). Neben diesem funktionalen war der symbolische Aspekt des Papiergeldes mindestens genauso wichtig. Man verwendete die bildliche Gestaltung des Papiergeldes ganz bewusst, um nationale Ideen zu transportieren. Banknoten hatten damals eine viel größere Reichweite als alle anderen Medien; zudem konnten sie symbolische Inhalte auch an Analphabeten vermitteln. Durch ihre Allgegenwart und starke Verflechtung in das alltägliche Handeln können sie eine „imagined community“ (Anderson 1993) aufbauen

und diese im Sinne eines „banal nationalism“ (Billig 1995) bestärken.⁵ Dementsprechend begannen viele Regierungen im späten 19. Jahrhundert, systematisch nationalistische Motive auf ihrem Geld abzubilden (Helleiner 2003, S. 101). In den USA etwa versuchte man im Rahmen der Geldreform von 1863 ein Gefühl von Nationalität zu vermitteln, indem man wichtige Persönlichkeiten (Columbus, Franklin, Washington), historische Schlüsselereignisse (Unabhängigkeitserklärung, Taufe der Pocahontas, Kapitulation von General Burgoyne, Landung der Pilgerväter) und nationale Symbole (Flagge, Adler, Kapitol) abbildete.

Ob der „Staat als Pädagoge“ (Hymans 2004, S. 5) erfolgreich war und die Gestaltung des Papiergeldes tatsächlich zum Aufbau des Nationalbewusstseins beigetragen hat, lässt sich nicht mehr feststellen. Es gibt allerdings ein aktuelles Beispiel, bei dem versucht wurde, eine (supra-)nationale Identität symbolisch zu konstruieren – den Euro.⁶ Wie schafft man eine kollektive Identität für (derzeit 28) unterschiedliche Nationen? Gestalterisch wurde dies umgesetzt mittels des Bezugs auf gemeinsame Werthaltungen und (unverfängliche) historische Bezüge. Die Fenster und Tore auf der Vorderseite der Banknoten symbolisieren den europäischen Geist der Offenheit und Zusammenarbeit. Die Brücken auf der Rückseite betonen die Kooperation und Kommunikation zwischen Europa und dem Rest der Welt. Die keinem Land zuordenbaren Architekturstile wiederum stellen eine Verbindung zu einer gemeinsamen

⁵ Dies meint: Banknoten werden aufgrund ihrer Omnipräsenz (wie auch Briefmarken oder Straßennamen) im Alltag kaum beachtet bzw. bewusst wahrgenommen. Dennoch ‚infiltrieren‘ sie den Alltag still und leise mit bestimmten (nationalistischen) Ideen, die dann als ganz ‚normal‘ und ‚selbstverständlich‘ betrachtet werden (Raento et al. 2004, S. 930). Wenn Bürger Papiergeld benutzen, bestätigen sie fortwährend die nationale Gemeinschaft, da sie dem Wert ‚ihres‘ Geldes bzw. dem dahinterstehenden Nationalstaat vertrauen (Cohen 1998; Gilbert 1998, S. 76).

⁶ Exemplarische Studien über die Konstruktion, Einführung und Auswirkungen des Euros: Hymans 2004, 2006; Kaelberer 2004, 2005; Raento et al. 2004; Risse 2003; Winter 2007 etc.

europäischen Tradition her (Kaelberer 2004, S. 13). Wie der Euro letztlich angenommen wurde – in Italien beispielsweise sehr enthusiastisch, in Deutschland eher reserviert und in England gar nicht (Risse 2003, S. 495) – war sehr stark von den „jeweiligen nationalen Währungskulturen“ (Löffler 2010, S. 3) abhängig.⁷ Mit der Zeit hat er jedoch – so zumindest die Behauptung einiger Studien – die Identifikation der Bürger mit der EU und Europa gesteigert. „The Euro makes Europa real“ (Risse 2003, S. 485); er stellt eine sichtbare Verbindung zwischen Brüssel und dem alltäglichen Leben her. Solange es keinen europäischen Fernsehsender gibt, bleiben die Euro-Banknoten wohl das einzige Medium, durch das Europa konkret und greifbar in den Alltag der Menschen tritt – und so ein zumindest diffuses Gefühl der „Europeanness“ (Kaelberer 2004, S. 17) vermittelt.

Dennoch sind hier bzw. generell bei dieser These einige Punkte kritisch anzumerken: Zunächst einmal ist die Verbindung von Nation und Geld historisch gesehen relativ neu – vor weniger als 150 Jahren waren Geld und Nation keineswegs immer deckungsgleich. Weiterhin sind und waren Nationalwährungen nicht immer stabil genug, um als anhaltende Symbole der nationalen Identität zu funktionieren (Kaelberer 2004, S. 8). Und: Kann man überhaupt von einer fixen nationalen Identität sprechen? Sind Identitäten nicht vielmehr im ständigen Wandel, vielfältig und teilweise diffus? Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob Geld überhaupt ein

⁷ Diese bestehen vor allem aus sich über die Jahre hinweg im kollektiven Bewusstsein festgesetzten Erfahrungen mit der jeweiligen Währung. In etlichen Ländern schwächelte die Währung (aufgrund von Haushaltsschwierigkeiten und Inflationsproblemen) dauerhaft. Entsprechend war das jeweilige nationale Geld schon lange kein Symbol des nationalen Stolzes mehr, mit der Folge, dass diese Länder (Frankreich, Spanien, Portugal, Italien, Griechenland) den Euro freudiger erwarteten (Kaelberer 2005, S. 286). In Deutschland hingegen wurde die DM positiv mit dem Wirtschaftswunder der Nachkriegszeit, mit Stabilität und Stärke assoziiert.

angemessenes Werkzeug ist, um Territorien bzw. Identitäten symbolisch abzugrenzen und zu definieren. Geld ist möglicherweise zu abstrakt, zu wenig greifbar und konkret, um eine klare Abgrenzung zwischen ‚Wir‘ und ‚Ihr‘ zu schaffen (Kaelberer 2005, S. 294). Damit stellt sich auch die Frage, ob die von den Gestaltern intendierte Rezeption im Alltag tatsächlich so erfolgt. Eine Studie zur Wahrnehmung der Euro-Banknoten ergab beispielsweise, dass eine überwiegende Mehrheit denkt, es ginge um historische Gebäude. Die eigentliche Intention ihrer Darstellung (verschiedene Zeitalter, Symbolik der Offenheit und Verbundenheit) wird kaum erkannt (Heij 2012). Somit stellt sich für künftige Forschungen die interessante Frage: Können – auch in etablierten Nationalstaaten und angesichts der heute allgegenwärtigen Bilderflut – Geldscheine tatsächlich eine nationale (oder auch supranationale) Identität transportieren, und wenn ja, auf welche Weise und mit welchem Effekt?

Banknoten und politische Botschaften

Jenseits der nationalen Identität – so die nächste These – vermitteln Geldscheine als Instrument der politischen Symbolik auch andere Botschaften. Geld hat immer eine Macht- und Herrschaftsrelevanz, die sich auch auf den Banknoten zeigen kann. Kolonialmächte etwa sicherten sich oftmals die Kontrolle über ihre Kolonien, indem sie die dortigen lokalen Währungen zwangsweise entfernten und für sämtliche offiziellen Vorgänge (Verwaltungsangelegenheiten, Steuern und Abgaben) nur noch die neu eingeführte Kolonialwährung akzeptierten (Ofonagoro 1979). Die Gestaltung der Banknoten diente dabei der Verbreitung kolonialer Ideologien und der Untermauerung des Herrschaftsanspruchs. Zugleich wurden viele Gestaltungsaspekte der ursprünglichen Währungen aufgegriffen (vgl. etwa Mwangi 2002). Besatzungsmächte gingen ähnlich vor. Während der nationalsozialistischen Besetzung wurden

beispielsweise die tschechoslowakischen Banknoten durch Protektoratsbanknoten ersetzt. Diese ähnelten der alten Währung, symbolisierten aber gleichzeitig ganz subtil die Unterordnung unter die Nazi Herrschaft – so durfte der böhmische Löwe weiterhin auf einigen Scheinen prangen, allerdings ohne das Nationalembem auf seiner Brust (Veselkova/Horvath 2011). Andere symbolisierte Herrschaftsverhältnisse auf Banknoten zeigen, welche Gruppen innerhalb einer Gesellschaft welche Positionen innehaben bzw. wie einzelne Teile einer Nation zueinander stehen. Ein Beispiel hierfür sind die frühen englischen Banknoten, auf denen die Beziehung der Teile des United Kingdom mittels der Anordnung allegorischer Figuren verdeutlicht wurde: Britannia ruht in der Mitte, an ihrer Seite sitzt eine (jüngere und kleinere) Scotia und zu ihren Füßen kniet demütig die Hibernia (Blaazer 2002, S. 15).

Die Botschaften auf Banknoten richten sich dabei nicht nur nach innen, sondern teils auch explizit nach außen – und zwar nicht nur an ausländische Besucher, denen sie oft einen ersten Eindruck von der nationalen Identität eines Landes vermitteln (Unwin/ Hewitt 2001, S. 1009), sondern auch an andere Staaten. So haben sich etwa viele der ab den 1990er Jahren neu entstandenen Nationalstaaten Zentral- und Osteuropas mit ihrem Geld symbolisch-ikonografisch von der einstigen Sowjetherrschaft emanzipiert – meist, indem die kommunistische Bildsprache durch Bezüge auf die lange unterdrückte christliche Identität (mittels der Darstellung von Kirchen und Klöstern) ersetzt wurde (Unwin/ Hewitt 2001). Banknoten können also Unterschiede und Grenzen zwischen Nationalstaaten markieren und bestärken (Penrose 2011, S. 429). Dieser Aspekt der Abgrenzung war beispielsweise maßgeblich, als während des britischen Mandats in Palästina das palästinensische Pfund eingeführt wurde. Man gestaltete dieses bewusst als Symbol gegen die arabischen Ansprüche (Wallach 2011). Die finnische Staatsbank wiederum wählte 1897 als Motiv für ihre 20-Finnmark-

Note ein Denkmal, das die Finnen dem russischen Zaren Alexander II. im Zentrum von Helsinki errichtet hatten. Dies war eine mehr oder weniger versteckte Botschaft an den damals herrschenden Zaren Nikolaus II., die dem (russischen) Großherzogtum Finnland im Jahre 1809 durch Alexander eingeräumte Autonomie nicht anzutasten (Bender 2004, S. 20 ff.). Kaiser Wilhelm II. richtete seine Botschaft gleich an die ganze Welt: Seine 1908 herausgegebene 100-Mark-Note schmückt eine misstrauisch blickende Germania, die Hand drohend am Schwertgriff, während im Hintergrund eine Formation Schlachtschiffe kreuzt. Das deutsche Kaiserreich machte damit unmissverständlich klar, dass es zur zweitgrößten Seemacht der Welt aufgestiegen war (Bender 2004, S. 21).

Auch bezüglich dieser These existieren noch einige Forschungsdesiderata: Wie spiegeln sich Zielsetzungen verschiedener Regimes bzw. unterschiedliche Herrschaftssysteme auf Banknoten wider? Welche politischen und ideologischen Botschaften sollen nach innen (gegenüber den Bürgern) oder nach außen (gegenüber anderen Staaten) kommuniziert werden?

Banknoten und der ‚Zeitgeist‘

Einige Studien bezweifeln die These des „Staat[es] als Pädagoge“ (Hymans 2004, S. 5) und gehen eher vom Gegenteil aus: Angenommen die staatliche Legitimität ist fragil, so ist es unwahrscheinlich, dass der Staat versucht, seinen Bürgern mittels Banknoten bestimmte Werte und nationales Bewusstsein ‚einzupflegen‘. Stattdessen – so die These – möchten Staaten ihre Legitimität steigern, indem sie via Gestaltung der Währung signalisieren, dass sie im Einklang mit dem ‚Zeitgeist‘ sind (vgl. etwa Brion/Moreau 2001; Heij 2012; Hewitt 1994; Hymans 2004; Hymans 2005; Hymans 2010; Priddat 2003; Sørensen 2014; Unwin/Hewitt 2001).

Banknoten verändern sich im Laufe der Geschichte, und tatsächlich scheint dieser ikonografische Wandel weltweit sehr ähnlich abzulaufen.

Die ersten Banknoten (17./18. Jahrhundert) wirken wie Urkunden oder Verträge – auf ihnen findet sich nur Text, gelegentlich ein Rahmen und wenige Ornamente (Wertvignetten oder Schmuckbuchstaben). Man war bestrebt, den Noten einen Dokumentenstil zu geben und hielt jeden Schmuck für unseriös. Erst mit der Entwicklung der Drucktechnik im 18. und 19. Jahrhundert begann die Hinzunahme von Bildschmuck (oft wurden die auf Münzen verwendeten Adelswappen auf die Scheine übertragen) (Pick 1992, S. 39 ff.). Durch die Assignaten (das während der Französischen Revolution verwendete Papiergeld) kam die Darstellung antiker Figuren in Mode. Meist handelte es sich dabei um Fruchtbarkeits- und Glücksgöttinnen wie Ceres oder Fortuna. Vielleicht sollte durch diese Anleihen an altbekannte und damit legitimationsstiftende Symbole (antike Götter, Tempel und mythologische Tiere, ganz dem damaligen Klassizismus entsprechend) die Geltung des Geldes auch nach der Umstellung von Substanz- auf Funktionswert sichergestellt werden (Miklautz 2005, S. 52). „So ist die ‚Ornamentik‘ der Banknoten nicht nur eine Legitimationszeichnung des jungen Kapitalismus, sondern das Geld in Form von ‚Schein‘ muß selbst mit Geistern aufgeladen werden, die das Glück sind, die Fruchtbarkeit, der Wohlstand, junge Frauen allemal, Mütter- und Segensgöttinnen etc.“ (Priddat 2003, S. 19). Man darf annehmen, dass dieser Bezug auf vertraute klassisch-mythologische Aspekte die Akzeptanz des Papiergeldes durchaus förderte. Ende des 19. Jahrhunderts tauchen erstmals Symbole der Industrialisierung (Zahnräder, Werkzeuge etc.) auf und verbinden sich in manchmal skurriler Art mit der antiken Sagenwelt – beispielsweise wenn ein halbnackter Hermes auf einem Elektromotor sitzt (abgebildet auf dem 1-Boliviano-Schein, der ab Mai 1911 herausgegeben wurde). Parallel vollzieht sich ein Wandel weg von den antiken Göttern hin

zu staatlichen Hoheitszeichen. Die Länder selbst werden als mythische weibliche Staatssymbole in wogenden Roben (Britannia, Svea, Germania, Austria, Italia, Roma, Lusitania etc.) personifiziert. Diese Personifikationen werden ab etwa 1920 sukzessive gegen Menschen ausgetauscht – „an die Stelle der allegorischen Religion tritt das kollektive Gedächtnis der Gesellschaften“ (Pridat 2003, S. 29). In den nächsten dreißig Jahren finden sich dementsprechend immer mehr materialistische Beschreibungen des Staates (echte historische Staatsmänner) oder der Gesellschaft (Symbole für Klassen etc.) (Brion/Moreau 2001, S. 34 ff.).⁸ Ab ca. 1950 wechselt die Darstellung erneut. Nun dominieren nicht-staatliche Vertreter der hohen Künste (Verdi, Strauss, Swift etc.). Diesen treten ab ca. 1980 weitere, teils weniger gewichtige Akteure zur Seite, beispielsweise Autoren für Kinderbücher (Saint-Exupéry) oder Sportler. Auch Frauen, die nach dem Verschwinden der antiken Göttinnen eher selten abgebildet wurden, finden sich nun wieder häufiger (Hymans 2005, S. 320).

Es wird vermutet, dass sich in diesem Wandel von Banknoten der Einfluss bestimmter „cultural shifts“ niederschlägt: Zum einen der Wandel der Legitimation vom Staat (mythisch-allegorische Figuren) über die Gesellschaft (Repräsentanten sozialer Gruppen/ Klassen) hin zu Individuen (bspw. Künstler); zum anderen eine Änderung der Lebensziele von der Ergebenheit gegenüber Staat und Vaterland über materiellen Erfolg hin zu einem postmateriellen Fokus auf Lebensqualität und künstlerisch-wissenschaftliches Streben (Hymans 2004, S. 8 ff.). Zumindest für die europäischen Banknoten gilt: Sie verändern sich zwar stark im Zeitverlauf, sind

⁸ Ein Beispiel ist die „Holbein-Serie“ der deutschen Reichsbank von 1928. Auf den neuen Banknoten erscheinen etwa Albrecht Daniel Thaer (Begründer der rationellen Landwirtschaft), Werner von Siemens (Industrieller) und David Hansemann (Finanzpolitiker). Wegen der unpolitischen und wirtschaftsfreundlichen Motivwahl – die in scharfem Kontrast zur Kunstszene der Weimarer Republik stand – nannte man die neue Notenreihe bald die „Wirtschaftsserie“ (Weimer 1994, S. 208).

aber zu gleichen Zeitpunkten jeweils recht ähnlich. Natürlich muss man dies differenziert betrachten – in einigen Ländern haben sich sehr charakteristische Notentypen entwickelt (bspw. der Blaudruck der Banque de France). Dennoch scheint es grundsätzliche Muster hinsichtlich Inhalt und Darstellung zu geben, die Staaten auch voneinander übernehmen, sogar weltweit. Der Yen beispielsweise bildet entsprechend dem europäischen Muster ab 1980 ebenfalls nichtstaatliche Individuen (Philosoph, Schriftsteller, Bakteriologen) sowie postmaterialistische Ziele ab (Hymans 2005, S. 323 ff.).

Die Studien, die dieser These folgend mit breiten Vergleichen (im Zeitverlauf und/oder zwischen Staaten) arbeiten, sind teilweise recht oberflächlich und methodisch fraglich. Dennoch lassen sie erahnen, wie aufschlussreich eine derart vergleichend angelegte Forschung sein kann, ermöglicht sie doch die geschichtliche, kulturelle und wirtschaftliche Entwicklung verschiedener Länder nachzuzeichnen.

Banknoten als Wert- und Vertrauenssymbol

Auf Papiergeld können die vielfältigsten Motive – Natur, Kunst, Berühmtheiten, Bauwerke, Tiere, Technik, Fabelwesen oder Götter – abgebildet werden. Die Gestaltung ist deswegen noch lange nicht arbiträr, denn egal was abgebildet ist – die Banknote soll ‚wertvoll‘ wirken. Weiterhin muss sie Vertrauen erwecken. Zu diesem Aspekt der Ikonografie von Wert und Vertrauen gibt es m.W. noch keine Forschung, nur vereinzelte Überlegungen aus dem Bereich Banknotendesign (etwa Heij 2012). Dabei bietet sich hier ein sehr spannendes Feld, wie die folgenden skizzenhaften Gedanken zeigen sollen:

Banknoten versuchen das Abstraktum „Wert“ zu visualisieren. Dies geschieht durch Verwendung einer charakteristischen Bildsprache. Diese hat sich historisch ausgeformt und ist stark vom

Produktionskontext (siehe unten) beeinflusst. Sie benutzt kein singuläres Motiv, sondern eine bestimmte Art der Darstellung. Hierbei werden die ursprünglichen Motive (etwa Gemälde oder Fotografien) dekontextualisiert, sie werden als Ausschnitt collageartig mit typischen Elementen wie formelhaften Währungssymbolen, Wertrahmen, Schmuckvignetten und Ornamenten kombiniert. Gleichzeitig werden sie – wie in einem Zerrspiegel – durch eine charakteristische drucktechnisch bedingte Darstellungsweise (Guillochen u.ä.) verändert. Da Banknoten keinen Materialwert haben, ist ihre Akzeptanz abhängig von der allgemeinen Anerkennung. Durch ihre Gestaltung wird versucht, diese Akzeptanz zu befördern, etwa indem altbekannte Farbgebungen verwendet, vertraute Referenzen hergestellt und drucktechnisch obsolete Darstellungsweisen beibehalten werden. So entstand im Laufe der Zeit ein typischer Kanon⁹ an visuellen Gestaltungsmustern, die in unserer Wahrnehmung einen Papierstreifen zu einem Wertzeichen machen – egal, welche konkreten Motive darauf abgebildet sind. Diese charakteristischen Darstellungsweisen und ikonologischen Versatzstücke finden sich auf Banknoten weltweit. Einige dieser Gestaltungselemente verschwinden im Zeitverlauf, andere bleiben bestehen. Warum dies so ist, wurde noch nicht untersucht, genauso wenig wie die Frage, welche gestalterischen Elemente einen bunten Papierstreifen zu einem Wertzeichen machen, so dass selbst noch nie gesehene Fremdwährungen auf Anhieb als Geld erkannt werden.

⁹ Darunter fallen beispielsweise bestimmte planimetrische Kompositionen wie die collageähnliche Anordnung der verschiedenen Elemente, bei der etwa die Porträts leicht seitlich versetzt sind, oder eine spezifische szenische Choreographie, bei der die unterschiedlichen abgebildeten Teile in einen farblich und stilistisch angeglichenen Gesamtzusammenhang eingebunden werden. Natürlich verändern sich solche Formalstrukturen auch. So hat etwa die Größe der Porträts in den letzten Jahrzehnten deutlich zugenommen (Heij 2012, S. 46).

Die Akzeptanz von Papiergeld hängt – so eine häufig gehörte These – vom Vertrauen in selbiges ab. Bei der Gestaltung von Banknoten geht man oft davon aus, dass dieses Vertrauen sich durch Beibehalten bereits anerkannter historischer Bezüge und ikonografischer Versatzstücke erzielen lässt. Historische Bezüge werden schon in der Benennung vieler Währungen offensichtlich: Der Franc wurde 1795 eingeführt, um das Geldvertrauen nach dem Scheitern der Assignaten wiederherzustellen; sein Name stammt von einer legendären und sehr stabilen Goldmünze des 14. Jahrhunderts. Auch der im Zuge der englischen Münzreform 1817 geprägte Sovereign benutzte den Namen einer mittelalterlichen Münze (Helleiner 2003, S. 108). Viele südamerikanische Länder wiederum benannten ihre Währungen nach berühmten Persönlichkeiten: Vasco Núñez de Balboa (panamaischer Balboa), Christoph Kolumbus (Costa-Rica-Colón, El-Salvador-Colón), Simón Bolívar (venezolanischer Bolívar, bolivischer Boliviano) und Antonio José de Sucre (ecuadorianischer Sucre). Hinzu kommt, dass bei der Gestaltung von Geld „Kontinuität als Ausdruck von Stabilität“ (Gabriel 2002, S. 41) gilt. Oftmals entsteht bei Währungen ein charakteristischer ikonografischer Kanon, der sich – unabhängig von historischen Ereignissen wie Kriegen, Währungsreformen, Regimewechseln oder ideologischen Richtungen – hartnäckig hält. So hatten in Deutschland die 100er-Noten von der Ausgabe der ersten Reichsbanknoten 1876 bis zur Einführung des Euros immer eine blaue Farbe – selbst in der DDR (Pick 1992, S. 42). Die 1000er waren immer braun (Pick 1992, S. 46).¹⁰ In England wiederum wurde die Vignette der Britannia seit Gründung der Bank of England 1694 auf allen englischen Banknoten abgebildet (Hutter 2007). Solche Gestaltungselemente gelten als Teil der beim

¹⁰ Trotz der Trennung nach dem 2. Weltkrieg blieb das Geld (sowohl Banknoten als auch Münzen) von BRD und DDR relativ ähnlich – die gemeinsame nationale Tradition war anscheinend bei der Ästhetik des Geldes wirkmächtiger als unterschiedliche politische Systeme (Klüßendorf 2007, S. 41).

Geld eminent wichtigen „vertrauensbildenden Maßnahmen“ (Gabriel 2002, S. 36). Diese für die Wirtschaftstheorien ‚weichen‘ Faktoren wie historisch gewachsene Währungs-‚Bilder‘ und tradierte Gewissheiten gelten inzwischen als ebenso realitäts- und handlungsprägend wie etwa institutionell-normative Strukturen (Löffler 2010, S. 7). Nicht ohne Grund ist die Kategorie des kulturell bedingten Währungsgefühls mittlerweile eine feste Größe in ökonomischen Statistiken. Mit den Worten des ehemaligen Bundesbankpräsidenten Hans Tietmeyer: „credibility is the name of the game“ (zit. nach Löffler 2010, S. 23).

Der Verweis auf Vertrauen greift allerdings in meinen Augen zu kurz, denn für Vertrauen sind zwei Dinge wichtig: Erstens, dass man Alternativen hat, dass man sich also auch anders entscheiden könnte (Luhmann 1988, S. 97). Zweitens, dass das Vertrauen-Geben eine bewusste Entscheidung ist. Beides ist m.E. nach beim Geldgebrauch nicht gegeben. Wir haben hier keine andere Wahl und wir entscheiden uns auch nicht bewusst dafür, sondern handeln aus Gewohnheit heraus. Das ist kein Vertrauen, sondern nur diffuse Vertrautheit, die sich daraus speist, dass man wiederholt die Erfahrung macht, es funktioniert. Selbst wenn es einmal nicht funktioniert – und die Geschichte des Papiergeldes ist voll von Fälschungen und verantwortungslosen Überemissionen – scheint diese Geldvertrautheit schnell wiederhergestellt. Dabei muss nicht einmal der Staat als Wertgarant eintreten, wie die Frühzeit des Papiergeldes oder heutzutage die vielen privaten Gelder wie Notgelder, Regionalwährungen oder Gutscheine zeigen. Interessant ist nun, dass gerade in Zeiten der Krisen wenig Mühen in eine vertrauenserweckende Gestaltung des Geldes gesteckt wird. Nach Hyperinflationen¹¹ beispielsweise ändert sich das Geld oft nur wenig

¹¹ Hierfür muss die monatliche Inflationsrate 50 % übersteigen, oftmals ist sie allerdings sehr viel höher. Beispielsweise erreichte der Wert während der deutschen Hyperinflation 29.500 %. Insgesamt gab es in der Geschichte des Papiergeldes bereits 56 solcher Hyperinflationen, von Frankreich 1795 über

– mal werden schlampig gestaltete neue Banknoten emittiert, oft werden nur die alten Noten überstempelt bzw. einige Nullen darauf gestrichen. Das soll nun nicht bedeuten, dass die Gestaltung von Geld irrelevant wäre, es bedeutet nur, dass kein simpler Zusammenhang zwischen der Gestaltung eines Geldmediums und dessen Akzeptanz besteht. Diesem Zusammenhang nachzuspüren, wäre eine lohnende Aufgabe sowohl für Forscher als auch für (Geld-) Designer.

Banknoten und ihr Produktionskontext

Banknoten sind keine singulären Kunstwerke, sie sind Erzeugnisse einer hochspezialisierten Massenfabrication, sie sind Gebrauchsgrafiken auf höchstem technischen Niveau. Will man ihre Gestaltung analysieren, so muss man berücksichtigen, welche Anforderungen überhaupt erfüllt werden müssen, wer dies wie festlegt (Gestaltung) und wie dies alles umgesetzt wird (Produktionsprozess).

Die Gestaltung von Banknoten ist ein komplexer und aufwändiger Prozess (siehe dazu Deutsche Bundesbank 1995; Heij 2009; Heij 2010b; Heij 2012; Hewitt/Keyworth 1987; Hymans 2006; Nathorst-Böös 1970; Winter 2007). In der Regel werden Banknoten aus einer Reihe von Gründen alle zehn bis 15 Jahre neu gestaltet. Solche sind: Eine Währungsreform wird durchgeführt; aufgrund von Inflation sind neue Denominationen erforderlich; die Öffentlichkeit akzeptiert die Banknoten nicht; die Haltbarkeit ist zu gering; es wurden Fehler (in der Beschriftung) festgestellt; die Handhabung soll verbessert werden (etwa für Sehbehinderte); die logistischen Anforderungen haben sich verändert; die Leitung der Zentralbank hat gewechselt (was eine neue Unterschrift nötig macht); man verfolgt bestimmte propagandistische Ziele (Heij

Sowjetrussland 1922 bis hin zu Israel (1985), Peru (1988) und Angola (1989) (Hanke/Krus 2012).

2010a, S. 9). Der wohl wichtigste Grund ist sicherlich die Fälschungssicherheit (Walz 1999). Aufgrund des niedrigen Materialwerts wurde Papiergeld schon immer gefälscht. Übrigens nicht nur von ‚privaten‘ Kriminellen, sondern auch von Staaten, getreu dem Motto von Lenin: „Wer eine Gesellschaft zerstören will, muss ihre Währung ruinieren“. Dies hat schon Napoleon mit der Fälschung der österreichischen und russischen Währungen versucht (Pick 1992, S. 19), ebenso die Nazis beim britischen Pfund (Walburg 2011).¹² Die Fälschungsproblematik verschärfte sich ab den 1980er Jahren mit dem Aufkommen der digitalen Repro-Technologie. Moderne Banknoten sind deswegen mit einer ganzen Reihe an Sicherheitsmerkmalen versehen. Diese müssen so gestaltet sein, dass auch der Laie eine Fälschung erkennt – etwa durch sogenannte „trigger features“, die es ermöglichen, eine Banknote aufgrund bestimmter haptischer, akustischer und optischer Merkmale zu ‚erfühlen‘ (Heij 2010a, S. 11). Ein ganz pragmatischer, weil kostenrelevanter Aspekt ist die Haltbarkeit: Viele moderne Banknoten verwenden deswegen neuentwickelte Materialien (Polymer statt Papier) und drucktechnische Feinheiten (etwa das von De La Rue patentierte Cornerstone-Verfahren, das ein Umknicken und Abreißen von Ecken erschwert). Natürlich muss auch die symbolisch-ästhetische Gestaltung der Banknoten festgelegt und all dies der Öffentlichkeit auch kommuniziert werden.

Dabei sind die Entscheidungsträger keineswegs immer klar umrissene staatliche Akteure. Dies ist in der Regel nur zur Zeit einer Staatsbildung der Fall. Ist ein Staat erst etabliert, schwindet sein Einfluss und andere Akteure (Zentralbanken, Designer etc.) übernehmen die Definition von gestalterischen Leitlinien (Penrose

¹² Aus Angst vor politisch motivierten Fälschungen produzierte die Deutsche Bundesbank Anfang der 1960er Jahre eine nach ihrem Gestalter benannte Ersatzwährung, die „Bittrof-Serie“ – „für alle Fälle“ (Walburg 2011, S. 69), wie es hieß. Insgesamt wurden davon zwischen 1963 und 1974 25 Milliarden DM gedruckt. Mit der Einführung der letzten DM-Serie wurde die Idee einer Ersatzwährung gestrichen und sämtliche Scheine 1988/89 geschreddert.

2011). Bei den meisten modernen Währungen ist das Banknotendesign inzwischen ein komplexer und teils undurchsichtiger Prozess. Es werden zwar Gestaltungswettbewerbe durchgeführt, die Entscheidungen der Juries sind jedoch nicht selten nebulös und die dafür verantwortlichen Komitees häufig intransparent zusammengesetzt. Manchmal werden Währungen von Politikern quasi im Alleingang konzipiert (Wallach 2011); anderswo geben Währungsbehörden den Ton an (Mwangi 2002). Fast immer redet eine Vielzahl an Leuten mit (Unwin/Hewitt 2001). Manchmal haben auch die Gelddesigner großen Einfluss, so etwa der Designer Oxenaar, der auf die niederländischen Gulden-Noten seinen Fingerabdruck (verborgen in Spinozas Haaren) oder den Hasen seiner Freundin (in einem Wasserzeichen) schmuggelte. Banknotendesign kann also im Extremfall auch sehr willkürlich, ad hoc, inkonsistent und personalisiert sein (Penrose 2011, S. 432). Natürlich beeinflussen auch universelle Sicherheitsbedenken, internationale Stilkonventionen (Hymans 2005) oder ideologische Haltungen (Gilbert 1998; Gilbert/Helleiner 1999a) die Banknoten in Form und Inhalt. Oft gibt es dabei (nicht immer rationale) Debatten, v.a. wenn es um die Frage geht, welche Persönlichkeiten auf Geldscheinen abgebildet werden sollen und welche nicht (Maack 2011; Dilley 2000).

Die Umsetzung dieser Gestaltungsaspekte erfolgt im Produktionsprozess. Die Banknotendrucker sind allerdings weit mehr als ein rein ausführendes Organ. Seit Beginn ist die Gestaltung von Banknoten stark beeinflusst von der Drucktechnik und der dahinterstehenden Branche des Hochsicherheitsdrucks. Diese bringt nicht nur zentrale Gestaltungselemente hervor und verbreitet sie global, sondern hat unser modernes Papiergeld überhaupt erst ermöglicht (siehe dazu Bender 2004; Deutsche Bundesbank 1995; Galán/Sarmiento 2008; Jungmann-Stadler 2009; Robertson 2005; Uemura 2007; Walz 1999). Im England des Jahres 1800 herrschte ein tiefes Misstrauen gegenüber dem Papiergeld (Robertson 2005). Es wurde

als subversiv wahrgenommen, da sowohl der Amerikanische Bürgerkrieg als auch die Französische Revolution mittels der Herausgabe von Banknoten finanziert wurden; wegen der häufigen Fälschungen und den diversen staatlichen (Über-)Emissionen galt es zudem als wenig vertrauenswürdig und nicht wertbeständig. Bereits 50 Jahre später wurde es vor allem dank rapider Fortschritte in der Drucktechnik¹³ allgemein akzeptiert. Denn diese ermöglichten erstmals eine exakte mechanische Reproduktion, die – durch komplexe mechanisch-technische Linienführung (feinste Details durch Stahlstich) und Einsatz von Guillochen (komplizierten wellenförmigen Linienmustern) – nicht mehr handwerklich, sondern nur noch mit hohem Aufwand maschinell zu leisten war (Robertson 2005, S. 39). Hinzu kam, dass die (damals weit verbreitete) visuelle Rhetorik des mittels Stahlstich umgesetzten technischen Zeichnens aufgegriffen wurde, wodurch die Banknote symbolisch als Produkt des industriellen Prozesses erkennbar wurde (Robertson 2005, S. 35). Mit der Verwendung dieser maschinellen Ästhetik stieg das Vertrauen in das Papiergeld und es entstand eine charakteristische Ornamentik, die auch heute noch maßgeblich für den Wertpapierdruck ist. Das Problem der Fälschung blieb freilich bestehen, denn auch das beste Verfahren kann irgendwann kopiert werden. Die Druckereien waren und sind deswegen gezwungen, durch ständige Druckverfahrensinnovationen und den Einbau von Sicherheitsmerkmalen der Drucktechnik ihrer Zeit immer einige Schritte voraus zu sein. Im 19. und beginnenden

¹³ Zu jener Zeit wurden eine Vielzahl drucktechnischer Innovationen geschaffen: Jacob Perkins erfand 1819 das Molettierv Verfahren der Siderographie, wodurch sich die Stahlstichplatten unbegrenzt und vor allem identisch vervielfältigen ließen. Jakob Degen entwickelte um 1816 das Guillochiergerät und damit ein fälschungssicheres Verfahren zum beidseitigen und mehrfachen Drucken von Banknoten. Weitere Erfindungen ermöglichten die Verwendung mehrerer Druckplatten beim Druck einer Note, was ebenfalls die Fälschungssicherheit erhöhte (Robertson 2005, S. 36).

20. Jahrhundert führte das zur Entstehung einiger hochqualifizierter Spezialfirmen (teils privat, teils staatlich). Diese setzten letztlich die Standards, was zu einer gewissen Uniformität der Banknoten weltweit führte. Als die Japaner beispielsweise zu Beginn der Meiji-Ära 1868 neue Banknoten emittierten, orderten sie ein Hochsicherheits-Notendruck-System aus Deutschland; die Gravierung der Druckplatten wurde von einem Italiener ausgeführt. Die Folge dieses intensiven Technologietransfers waren ‚westlich‘ gestaltete Banknoten (Uemura 2007, S. 129 ff.). Die Schweden wiederum orientierten sich maßgeblich an der englischen Drucktechnik (Nathorst-Böös 1970). Andere Staaten ließen gar die komplette Währung von ausländischen Notendruckereien anfertigen (Helleiner 2003, S. 103). Heute verfügen die meisten Länder über eigene Staatsdruckereien; bekannte sind etwa die deutsche Bundesdruckerei, das amerikanische Bureau of Engraving and Printing, die Druckerei der Banque de France oder die Österreichische Staatsdruckerei. Etliche von diesen produzieren auch Banknoten anderer Länder (so drucken etwa die Österreicher den kroatischen Kuna). Daneben gibt es noch einige Privatfirmen, beispielsweise in Deutschland Giesecke & Devrient, in England De La Rue, in den USA die American Banknote Company, in den Niederlanden Joh. Enschedé und in der Schweiz Orell Füssli (Pick 1992, S. 85 ff.). Diese drucken ebenfalls – zumindest in Teilen – verschiedene Nationalwährungen sowie diverse Hochsicherheitsdokumente (Schecks, Wertpapiere, Pässe, Ausweise, Eintrittskarten, Flugtickets, Bankkarten etc.).¹⁴ Momentan ist der Druck von

¹⁴ Zu beachten ist außerdem, dass hinter den verschiedenen Druckereien eine entsprechende Zulieferindustrie steht, konkret die Hersteller von Druckmaschinen, Farben und Papier. Diese Branche ist so exklusiv wie verschwiegen. Es ist ein Markt ohne Marktpreise, da aus Gründen der Fälschungssicherheit Exklusivität zwingend, Kostensenkung durch Erhöhung der Produktion kaum möglich und die Zahl der Anbieter so eng begrenzt ist, dass schon fast von einem Monopol gesprochen werden kann. Im Bereich der Druckmaschinen war Gualtiero Giori prägend. Der Italiener entwickelte zusammen mit der deutschen Firma Koenig&Bauer eine hochpräzise druckende Maschine für

Banknoten zwar weitestgehend staatlich, aber es ist eine Tendenz festzustellen, die Banknotenproduktion zu delegieren (an den privaten Sektor, etwa im United Kingdom oder Schweden), zu privatisieren (Gründung von Tochtergesellschaften, etwa in Australien oder Bulgarien) oder zu rationalisieren (Zusammenlegen von Druck und Distribution, etwa in Kolumbien) (Galán/Sarmiento 2008, S. 218 ff.). Es bleibt abzuwarten, welche Auswirkungen auf die Gestaltung sich daraus ergeben.

Zusammenfassend betrachtet hat der Produktionskontext große Auswirkungen auf die Gestaltung von Banknoten. Eine Vielzahl an Gestaltungselementen muss berücksichtigt und im Rahmen eines hochkomplexen technischen Prozesses umgesetzt werden. Dabei gilt es eine Vielzahl an Beteiligten (Zentralbank, Projektgruppen, Grafikdesigner, Drucker, Graveure, Zulieferer von Papier, Sicherheitsfäden, Metallfolien, Tinten, Fasern, Hologrammen etc.) zu koordinieren und diverse nationale und internationale, gesellschaftliche und institutionelle Rahmenbedingungen zu berücksichtigen. Für die Forschung eröffnen sich auch hier interessante Fragestellungen: Welche Gestaltungsvorgaben werden von welchen Akteuren mit welchen Intentionen gemacht? Was lässt sich von Banknoten in technikwissenschaftlicher Hinsicht lernen? Wel-

vielfarbigem Intaglio-Stichtiefdruck. Er revolutionierte damit nach dem zweiten Weltkrieg den Wertpapierdruckmarkt – inzwischen werden mehr als 90 % aller auf der Welt gedruckten Banknoten auf seinen Maschinen gefertigt (Bender 2004, S. 47). Im Bereich der Sicherheitsfarben für Banknoten kontrollieren Albert Amon und seine Farbenfabrik SICPA den Weltmarkt. Sie meistern die hohen technischen Herausforderungen an die chemische Echtheit und physikalische Beschaffenheit, die exakt standardisiert und reproduzierbar sein muss (damit Banknoten mittels Spektralanalyse auf Echtheit überprüfbar sind). Einige Zahlen verdeutlichen die Größe dieses Marktes: Weltweit ist eine Stückzahl von insgesamt 180 bis 190 Milliarden Banknoten im Umlauf; das jährliche Druckvolumen beläuft sich auf 85 bis 95 Milliarden Stück (auf private Druckereien entfallen ca. 8 Milliarden) (Bender 2004, S. 36 ff.).

che Rolle spielen subjektive künstlerische Entscheidungen der zuständigen Designer, oder anders gefragt, wie sehr sind Banknoten ‚Kunst‘?

Fazit

Banknoten sind ein einmaliger Datenschatz für die wissenschaftliche Forschung und können uns viel darüber verraten, wie Staaten sich sehen und wie sie Herrschaft ausüben. Banknoten spiegeln den gesellschaftlichen Wandel wider. Gleichzeitig ist mit der bei ihnen verwendeten Bildsprache eine charakteristische Visualität von Wert entstanden, die stark beeinflusst ist von einer ganz eigenen Branche: dem Hochsicherheitsdruck, der durch die Banknote entstanden ist.

Eines gilt es jedoch zu beachten: Auch wenn das Papiergeld teils bewusst mit mannigfaltigen Botschaften ‚aufgeladen‘ wird, so muss das nicht heißen, dass die Menschen diese im Alltag auch rezipieren. Banknoten sind ein so selbstverständlicher Bestandteil des alltäglichen Lebens, dass sie kaum beachtet, geschweige denn intensiv ‚betrachtet‘ werden. Eine Studie der niederländischen Nationalbank zeigte etwa auf, dass nach 27 (!) Jahren nur 14 % der Befragten die Person auf der 10-Gulden-Note benennen konnten (richtige Antwort: der Maler Frans Hals) (Heij 2008, S. 28). Beim Euro wissen viele nicht einmal die korrekten Denominationen – nur 53 % kennen den 200-Euro-Schein; 14 % sind gar überzeugt, es gäbe eine 250-Euro-Note, und 19 % glauben an die 1000-Euro-Note. Angesichts dessen wundert es nicht, wenn ein Geldfälscher problemlos seine mit barbusigen Frauen geschmückten 1000-Eros(sic!)-Scheine an den Mann bringt (Spiegel 12.7.2012). Wie man sich denken kann, hat das gravierende Auswirkungen auf die Sicherheit. Die besten Sicherheitsmerkmale nutzen wenig, wenn durchschnittlich nur 1,7 bekannt sind (am bekanntesten sind Wasserzeichen, Sicherheitsfaden und das ‚Gefühl‘ von Papier und

Druck) (Heij 2002). Allerdings scheint es eine positive Korrelation zwischen der Wahrnehmung einer Banknote (als ‚schön‘ oder ‚hässlich‘) und der Kenntnis ihrer Sicherheitsmerkmale, Bilder und Textelemente zu geben (Heij 2002).¹⁵ Bislang gibt es nur Vermutungen, welche Gestaltungsmerkmale dazu führen, dass Geldscheine bewusster wahrgenommen werden. Im 19. Jahrhundert war etwa die Österreichische Nationalbank überzeugt, dass die Darstellung von Nackten auf Geldscheinen dazu führt, dass diese genauer betrachtet werden (Brion/Moreau 2001, S. 112). Heutzutage spekuliert man über die Farbgebung. So wird vermutet, dass die etwas dumpfen Farben der ersten Serie der Euronoten dazu führten, dass gefälschte Scheine ‚echter‘ wirkten, weil sie einen helleren Farbton hatten (Heij 2010b).

Banknoten werden also häufig kaum bewusst wahrgenommen. Sie können allerdings auch überinterpretiert werden. Es gibt dutzende Theorien über geheime Botschaften auf Geldscheinen – der neue Schweizer Franken etwa soll auf einen mysteriösen Planet X verweisen, der Dollar auf die Illuminati oder den Ku-Klux-Clan. So bleiben als Forschungsdesiderata nicht nur die Fragen, wie Banknoten bzw. ihre gestalterischen Elemente wahrgenommen werden, sondern auch welche abweichenden Lesarten die Menschen den Scheinen gegenüber entwickeln und welche ‚eigensinnigen‘ Nutzungen daraus resultieren.¹⁶ Dahingehende Untersuchungen wären

¹⁵ Auch wird von einigen Autoren behauptet, die Darstellung menschlicher Gesichter auf Banknoten mache diese fälschungssicherer. Da Menschen sehr gute Fähigkeiten zur Gesichtserkennung haben, würden schon minimalste Abweichungen bei Fälschungen auffallen (Unwin/Hewitt 2001, S. 1013; kritisch dazu Pointon 1998, S. 237). Vielleicht findet sich deswegen das Porträt der Europa im Wasserzeichen der neuen Euronoten. Dazu passend wurde in einer Studie ermittelt, dass ein Austausch der Hauptbilder auf dem Euro (Brücken, Tore und Fenster) 80 % der Befragten nicht auffiel. Zumindest für die Werterkennung der einzelnen Denominationen waren die Bilder der Euroscheine anscheinend eine schlechte Wahl (Heij 2010a, S. 10).

¹⁶ So wurde beispielsweise die 10.000-Mark-Reichsbanknote vom 19.1.1922 als „Vampirschein“ bezeichnet. Denn drehte man das dort abgebildete Dürer-

wichtig, nicht nur hinsichtlich des Erkennens von Fälschungen, sondern vor allem um Klarheit über einen zentralen Punkt zu bekommen: Warum Menschen überhaupt bereit sind, ein wertloses Stück Papier im Austausch für ihre Güter und Dienste zu akzeptieren.

Porträt eines jungen Mannes um 90 Grad nach links, konnte man die Zeichnung eines vampirartigen Kopfes feststellen. In der schweren Zeit nach dem Ersten Weltkrieg interpretierte man den jungen Mann als Deutschland, das durch den Versailler Vertrag (Vampir) entkräftet wird (Pick 1992, S. 309). Ein anderes Beispiel sind Verschwörungstheorien, die sich um den Dollar ranken. In Spanien wird der 500-Euro-Schein als „Bin Laden“ bezeichnet, denn jeder hat schon von ihm gehört, aber niemand hat ihn je zu Gesicht bekommen.

Literatur

- Anderson, Benedict (1993): *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt am Main, New York / NY.
- Angus, Ian (1975): *Paper money*, New York.
- Bender, Klaus W. (2004): *Geldmacher. Das geheimste Gewerbe der Welt*, Weinheim.
- Billig, M. (1995): *Banal Nationalism*, London.
- Blaazer, David (2002): *Sterling Identities*, in: *History Today* 52, S. 12.
- Blanke, Gustav H. (1979): *Amerika als Erlösernation: Die rhetorischen Ausformungen des amerikanischen Sendungsglaubens*, in: *Sociologia internationalis* 17, S. 235-254.
- Blumenberg, H. (1976): *Geld oder Leben. Eine metaphorologische Studie zur Konsistenz der Philosophie Georg Simmels*, in: H. Böhringer / K. Gründer (Hrsg.): *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, Frankfurt am Main.
- Brion, René / Moreau, Jean-Louis (2001): *A flutter of banknotes. From the first European paper money to the euro*, Antwerpen.
- Cohen, Benjamin J. (1998): *The geography of money*, Ithaca.
- Deutsche Bundesbank (1970): *Frühzeit des Papiergeldes. Beispiele aus der Geldscheinsammlung der Deutschen Bundesbank*, Frankfurt am Main.
- Deutsche Bundesbank (1995): *Von der Baumwolle zum Geldschein. Eine neue Banknotenserie entsteht*, Frankfurt am Main.
- Deutsche Bundesbank (2006): *Das besondere Objekt. Geld der anderen Art*, Frankfurt am Main.
- Deutsche Bundesbank (2010): *Das besondere Objekt. Ästhetik und Sicherheit – Weltbanknoten der Jahre 2005 bis 2009*, http://www.bundesbank.de/download/bibliothek/publikationen/sonder_weltbanknoten.pdf [Zugriff am 21.03.2012].
- Deutsche Bundesbank (2011): *Der Banknotenkreislauf und das Banknoten-Recycling in Deutschland. Monatsbericht Januar 2011*, Frankfurt am Main.
- Dilley, Ryan (2000): *How to join the noteworthy*, in: *BBC News*.
- Engelhardt, Claus (2010): *Die Friedensausgaben der Deutsch-Ostafrikanischen Bank. 1905-1918*, Regensburg.

First, Anat / Sheffi, Na'ama (2015): Borders and banknotes: the national perspective, in: *Nations and Nationalism* 21, S. 330-347.

Fuller, Harcourt (2008): *Civitas Ghanaensis Conditio*. Kwame Nkrumah, symbolic nationalism and the iconography of Ghanaian money 1957 – the Golden Jubilee, in: *Nations and Nationalism* 14, S. 520-541.

Gabriel, Gottfried (2002): *Ästhetik und Rhetorik des Geldes*, Stuttgart-Bad Cannstatt.

Galán, Jorge E. / Sarmiento, Miguel (2008): Banknote Printing at Modern Central Banking: Trends, Costs, and Efficiency, in: *Money Affairs* 21, S. 217-262.

Gilbert, Emily (1998): 'Ornamenting the facade of hell': iconographies of 19th-century Canadian paper money, in: *Environment and Planning D: Society and Space* 16, S. 57-80.

Gilbert, Emily / Helleiner, Eric (1999a): Introduction – nation-states and money. Historical contexts, interdisciplinary perspectives, in: Gilbert, Emily / Helleiner, Eric (Hrsg.): *Nation-states and money. The past present and future of national currencies*, London, S. 1-21.

Gilbert, Emily / Helleiner, Eric (Hrsg.) (1999b): *Nation-states and money. The past present and future of national currencies*, London.

Grabowski, Hans L. (2008): *Das Geld des Terrors. Geld und Geldersatz in deutschen Konzentrationslagern und Gettos 1933 bis 1945: Dokumentation und Katalog*, Regensburg.

Habermas, J. (1981): *Theorie des kommunikativen Handelns. Band I und II*, Frankfurt am Main.

Hanke, Steve H. / Krus, Nicholas (2012): *World Hyperinflation*, Baltimore.

Hawkins, Simon (2010): National Symbols and National Identity: Currency and Constructing Cosmopolitans in Tunisia, in: *Identities* 17, S. 228-254.

Heij, Hans de (2002): *A method for measuring the public's appreciation and knowledge of banknotes*, San Jose / California USA.

Heij, Hans de (2008): *Banknote opinion poll: a method for collecting customer feedback on banknote design*, Amsterdam.

Heij, Hans de (2009): *Banknote design for the visually impaired*. DNB Occasional Studies Vol 7, No. 2.

- Heij, Hans de (2010a): Key elements in banknote design. Part I: the product perspective, in: *Keesing Journal of Documents & Identity*, S. 6-13.
- Heij, Hans de (2010b): Key elements in banknote design. Part II: the process perspective, in: *Keesing Journal of Documents & Identity*, S. 14-18.
- Heij, Hans de (2012): *Designing Banknote Identity*. DNB Occasional Studies Vol. 10, No. 3.
- Helleiner, Eric (2003): *The making of national money. Territorial currencies in historical perspective*, Ithaca.
- Hewitt, V. H. / Keyworth, J. M. (1987): *As good as gold. 300 years of British bank note design*, London.
- Hewitt, Virginia (1994): *Beauty and the banknote. Images of women on paper money*, London.
- Hörisch, Jochen (1996): *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*, Frankfurt am Main.
- Hutter, Michael (2007): Visual Credit: The Britannia Vignette on the Notes of the Bank, in: Cox, Fiona / Schmidt-Hannisa, Hans-Walter (Hrsg.): *Money and culture*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, S. 15-36.
- Hymans, Jacques E. C. (2004): The Changing Color of Money: European Currency Iconography and Collective Identity, in: *European Journal of International Relations* 10, S. 5-31.
- Hymans, Jacques E. C. (2005): International Patterns in National Identity Content: The Case of Japanese Banknote Iconography, in: *Journal of East Asian Studies* 5, S. 315-346.
- Hymans, Jacques E. C. (2006): Money for Mars? The euro banknotes and European identity, <http://www-bcf.usc.edu/~hymans/Hymansfishmess.pdf> [Zugriff am 10.06.2015].
- Hymans, Jacques E. C. (2010): East is East, and West is West? Currency iconography as nation-branding in the wider Europe, in: *Political Geography* 29, S. 97-108.
- Jungmann-Stadler, Franziska / Devrient, Ludwig (2009): *Giesecke & Devrient. Banknotendruck 1854-1943*, München, Regenstein.
- Kaelberer, Matthias (2004): The euro and European identity: symbols, power and the politics of European monetary union, in: *Review of International Studies* 30.

Kaelberer, Matthias (2005): Deutschmark nationalism and Europeanized identity: Exploring identity aspects of Germany's adoption of the Euro, in: *German Politics* 14, S. 283-296.

Klose, Dietrich O. A. (1999): *Ade DM! Geschichte der Mark von 1945 bis zum Euro*, München.

Klüßendorf, Niklot (2007): Money and Identity in a divided country, in: Cunz, Reiner (Hrsg.): *Money and identity. Lectures about history, design, and museology of money*, Hannover, S. 29-54.

Leisering, Peter (2012): *Geldgeschichten aus der DDR*, Regenstein.

Löffler, Bernhard (2010): Währungsgeschichte als Kulturgeschichte? Konzeptionelle Leitlinien und analytische Probleme kulturhistorischer Ansätze auf wirtschafts- und währungsgeschichtlichem Feld, in: Löffler, Bernhard (Hrsg.): *Die kulturelle Seite der Währung. Europäische Währungskulturen, Geldwerterfahrungen und Notenbanksysteme im 20. Jahrhundert*, München, S. 3-35.

Luhmann, Niklas (1998): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main.

Luhmann, Niklas (1988): Familiarity, Confidence, Trust: Problems and Alternatives, in: Diego Gambetta (Hrsg.): *In Trust. Making and breaking cooperative relations*, New York, S. 94-107.

Maack, Benjamin (2011): D-Mark-Design. Der schönere Schein, in: <http://www.spiegel.de/einestages/d-mark-design-a-947437.html> [Zugriff am 13.09.2015].

Miklautz, Elfie (2005): Die Produktwelt als symbolische Form, in: König, Gudrun M. (Hrsg.): *Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur*, TVV, S. 43-61.

Mwangi, Wambui (2002): The Lion, the Native and the Coffee Plant: Political Imagery and the Ambiguous Art of Currency Design in Colonial Kenya, in: *Geopolitics* 7, S. 31-62.

Nathorst-Böös, Ernst (1970): About Swedish banknotes, in: *Revue internationale d'histoire de la banque* Vol. 3, S. 89-96.

Ofonagoro, Walter Ibekwe (1979): *Trade and imperialism in Southern Nigeria 1881-1929*, New York.

Penrose, Jan (2011): Designing the nation. Banknotes, banal nationalism and alternative conceptions of the state, in: *Political Geography* 30, S. 429-440.

- Pick, Albert (1992): *Papiergeldlexikon*, Regensburg.
- Pointon, Marcia (1998): Money and nationalism, in: Cubitt, Geoffrey (Hrsg.): *Imagining nations*, Manchester, S. 227-245.
- Priddat, Birger P. (2003): „Geist der Ornamentik“. Ideogrammatik des Geldes: Allegorien bürgerlicher Zivilreligion auf Banknoten des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Baecker, Dirk (Hrsg.): *Kapitalismus als Religion*, Berlin, S. 19-34.
- Raento, Pauliina / Hämäläinen, Anna / Ikonen, Hanna / Mikkonen, Nella (2004): Striking stories: a political geography of euro coinage, in: *Political Geography* 23, S. 929-956.
- Risse, Thomas (2003): The Euro between national and European identity, in: *Journal of European Public Policy* 10, S. 487-505.
- Robertson, Frances (2005): The Aesthetics of Authenticity: Printed Banknotes as Industrial Currency, in: *Technology and Culture* 46, S. 31-50.
- Sedillot, Rene (1992): *Muscheln, Münzen und Papier. Die Geschichte des Geldes*, Frankfurt am Main, New York.
- Sørensen, Anders Ravn (2014): „Too Weird for Banknotes“: Legitimacy and Identity in the Production of Danish Banknotes 1947-2007, in: *Journal of Historical Sociology*, S. n/a.
- Tappe, Oliver (2007): A New Banknote in the People's Republic – The Iconography of the Kip as a Representation of Ideological Transformations in Laos (1957-2006), in: *Internationales Asienforum* 38, S. 87-108.
- Thiel, Christian (2013): Der schöne Schein. Banknoten als Untersuchungsgegenstand einer visuellen Soziologie, in: *Soziale Welt*, Jahrgang 64 (2013), Heft 1-2, S. 191-216.
- Tschachler, Heinz (2008): *All others pay cash. Dollar bills and their cultural work*, Heidelberg.
- Tschachler, Heinz (2010): *The greenback. Paper money and American culture*, Jefferson, N.C.
- Tschoegl, Adrian E. (2004): Change the regime – Change the money: Bulgarian banknotes, 1885 to 2003, in: *Balkanologie* 8, S. 7-31.
- Uemura, Takashi (2007): Japanese paper notes and german printing technology at the beginning of the meiji era (1868-1883), in: Cunz, Reiner (Hrsg.): *Money and identity. Lectures about history, design, and museology of money*, Hannover, S. 129-139.

Unwin, Tim / Hewitt, Virginia (2001): Banknotes and national identity in central and eastern Europe, in: *Political Geography* 20, S. 1005-1028.

Veselkova, Marcela / Horvath, Julius (2011): National identity and money: Czech and Slovak Lands 1918-2008, in: *Nationalities Papers* 39, S. 237-255.

Walburg, Reinhard (2011): „...für alle Fälle...“ – Die geheimnisvollen Banknoten aus der Zeit der Deutschen Mark, in: Deutsche Bundesbank (Hrsg.): *Geldgeschichte im Geldmuseum 2010*, Frankfurt am Main, S. 61-106.

Wallach, Yair (2011): Creating a country through currency and stamps: state symbols and nation-building in British-ruled Palestine, in: *Nations and Nationalism* 17, S. 129-147.

Walz, Karlheinz (1999): Falschgeld. Spannendes und Kriminalistisches, Ernstes und Amüsantes aus der Welt der Geldfälscher, Regenstauf.

Weimer, Wolfram (1994): *Geschichte des Geldes. Eine Chronik mit Texten und Bildern*, Frankfurt am Main.

Winter, Heike (2007): The Design of the Euro Banknotes, in: Cunz, Reiner (Hrsg.): *Money and identity. Lectures about history, design, and museology of money*, Hannover, S. 81-101.

„O Washington – O Father“: Das Gesicht der Nation, vaterlose Gesellschaft und der schöne Schein der Papierdollar

Heinz Tschachler

In seiner Antrittsrede vom 20. Januar 2009 sprach der amerikanische Präsident Barack Obama eindringlich von einer „neuen Ära der Verantwortlichkeit“, und dass es daher allerhöchste Zeit sei, „abzutun, was kindisch war“.¹ Die Rede erregte einiges Aufsehen; einem amerikanischen Kommentator erschien sie gar als „Vaterrede“ – „a Dad speech“ (Achenbach 2009, n.p.). Die Klassifizierung mag für europäische Ohren sonderbar klingen, sie ist es aber nicht, denn Vaterfiguren sind für die öffentliche Rhetorik in den Vereinigten Staaten unabdingbar. Das war schon während der Kolonialzeit nicht anders. Damals galten die englischen Könige als ‚Väter‘. Unter Georg III. wurde das ganz anders: Der hatte sich als ‚Vater‘ selbst diskreditiert und wurde von amerikanischen ‚Patrioten‘ schlussendlich als Tyrann, der seine Kinder vernachlässigt, dargestellt. Diesen Gedanken nimmt die Unabhängigkeitserklärung auf, wenn es heißt: „Ein Monarch, dessen Charakter durch jede seiner Handlungen in dieser Weise gekennzeichnet wird, die einem Tyrannen zuzutrauen ist, kann nicht geeignet sein, über ein freies Volk zu herrschen“ (The Declaration of Independence in German 1950, n.p.).

Was patriotische Kolonisten über den Monarchen im fernen London dachten, finden wir nicht nur im ‚heiligen‘ Dokument der Unabhängigkeitserklärung. In bildlicher Darstellung begegnen wir dem Sentiment auch auf so ‚profanen‘ Dokumenten wie Geldscheinen. So brachte die Provinzversammlung Marylands unmittelbar nach der

¹ So nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen aus dem Amerikanischen von mir, Heinz Tschachler.

Schlacht von Lexington im Juli 1775 Noten unterschiedlicher Stückelungen in Umlauf, die auf der Vorderseite eine Art diplomatisches Tableau zeigten. Da ist einmal Georg III., der auf der Magna Charta herumtrampelt und drauf und dran ist, die Stadt Annapolis, die gerade von der britischen Flotte belagert wird, in Brand zu stecken.² Neben der Figur des Regenten sehen wir die allegorische Figur der Britannia; eine weitere allegorische Figur, Amerika darstellend, überreicht ihr eine Petition des kontinentalen Kongresses und präsentiert gleichzeitig den amerikanischen Truppen die phrygische Mütze als Symbol der Freiheit, während sie ihrerseits auf einer Schriftrulle mit der Aufschrift „SLAVERY“ herumtrampelt (Abbildung 1).

Der Ausgang des Konflikts zwischen dem englischen Mutterland und den Vereinigten Kolonien Nordamerikas ist hinlänglich bekannt. Ebenso bekannt ist, dass nach der erlangten Unabhängigkeit die Rolle des symbolischen Vaters an einen anderen Georg überging – George Washington (Albanese 1976, S. 19-45). Als „des Landes Vater“ wurde Washington erstmals 1779 bezeichnet, und zwar tatsächlich auf Deutsch in einem in deutscher Sprache erschienenen Kalender. Washington wurde darin auch visuell als ‚des Landes Vater‘ dargestellt. Weitere Bilder folgten und wurden bald allgegenwärtig. Sie wie Heiligenbilder im eigenen Haus aufzuhängen war, wie ein europäischer Besucher bemerkte, gleichsam patriotische Pflicht (Thistlethwaite 2012, S. 38). Ebenso zur patriotischen Pflicht zählte die Verwendung von Geldscheinen mit dem Porträt des ersten Präsidenten. Die Kontinuität dieser Übung reicht bis zum modernen 1-Dollar-Schein. Das Gesicht der Nation kann daher mit Fug und Recht als

² Die Scheine wurden in Stückelungen von $\$2/3$, $\$1$, $\$1\ 1/3$, $\$1\ 2/3$ (12s6d), $\$2\ 2/3$ (20s = £1), $\$4$ (30s), $\$8$ (£3) und $\$16$ (£6) im Gesamtwert von $\$266,000$ (£100,000) ausgegeben. Zweck der Ausgabe, die ohne die Zustimmung der britischen Kolonialbehörden, also illegal erfolgte, war die Finanzierung von Schießpulver. Einlösbar gegen spanische Silberdollar waren die Scheine bis zum 1. Januar 1786, zur großzügigen Tauschrate von 4s6d je Dollar.

Kern eines Bildprogramms amerikanischer Selbstverständigung gesehen werden – eben als „des Landes Vater“ (Miller/Schwartz 1985, S. 516-543).

Unabhängigkeitskrieg und die Anfänge der Republik

Meine Ausführungen begannen aus gutem Grund mit der Betrachtung eines Geldscheins, der noch der Kolonialzeit zuzurechnen ist. Dass es in den nordamerikanischen Kolonien überhaupt Papiergeld gab, resultierte aus dem seit Anbeginn der Besiedlung chronischen Mangel an Münzgeld. Papiergeld war allerdings wegen des prekären Verhältnisses zwischen Nominalwert und Materialwert immer höchst umstritten sowie – aufgrund diverser Verbote seitens der Regierung in London – bestenfalls halblegal. Mit der Verschärfung der Spannungen zwischen den Kolonien und dem Mutterland wurden die Geldscheine jedoch zum Medium der Subversion, ja sogar zum primären Vehikel politischer Propaganda. Die von der Provinzversammlung Marylands 1775 in Umlauf gebrachten Geldscheine trugen (wie andere Scheine auch) als ‚Visitenkarten‘ revolutionärer Bestrebungen wesentlich zur Festigung einer ‚amerikanischen‘ Identität bei. Nicht zufällig hieß es in einem Ausschussbericht an den kontinentalen Kongress, dass eine Papierwährung, zu deren Deckung alle Kolonien beitrügen, ein „neues Band des Zusammenhalts“ bilden würde (Kromkowski 2002, S. 157-158).³

Wenn sogar Geldscheine als „Band des Zusammenhalts“ gesehen werden, so macht dies deutlich, wie sehr komplexe Gesellschaften gemeinsame Werte und einen gemeinsamen Glauben brauchen und diese auch hervorbringen. Zweifellos war in der Zeit des Unabhängigkeitskriegs und der frühen Republik das Bedürfnis nach Einheit bei der Erfüllung der gemeinsamen Aufgabe besonders groß. Ebenso groß war die Notwendigkeit, diese Einheit in einem kollektiven Symbol zum Ausdruck zu bringen. Angesichts der Verfasstheit einer

³ Dazu und zum kolonialen Papiergeld Tschachler 2010, S. 31-33, 94-98.

durch und durch patriarchalen Gesellschaft musste dieses Symbol ein Mann sein – ein Landsmann, ein Krieger und, zumindest metaphorisch, ein Vater. Mit „des Landes Vater“ war freilich nicht die historische Person George Washington gemeint, dessen Unzulänglichkeiten sowohl als Oberbefehlshaber als auch als Präsident schon den Zeitgenossen bekannt waren. Gemeint war vielmehr George Washington als Stifterfigur, die per acclamationem mit einem Akt der mythischen Gründung und einer sakralen Geschichte der Herkunft verknüpft wurde (Albanese 1976, S. 147-153, 160-165).

George Washington starb im Dezember 1799. Nur wenige Monate nach seinem Tod brachte die Washington Bank in Westerly im Staat Rhode Island neue Dollarscheine in Umlauf (Abbildung 2). Bei diesen unverzinslichen Schuldscheinen (promissory notes) in Stückelungen von 1, 3, 5, 10 und 25 Dollar handelt es sich um das allererste Papiergeld mit einer bildlichen Darstellung Washingtons (Doty 2004, S. 24). Das Porträt des Generals stellt für diese Zeit ein echtes Kuriosum dar. Washington hatte sich zeitlebens der Idee widersetzt, seinen Namen und sein Abbild für Wertzeichen jedweder Art herzugeben. Als überzeugter Republikaner hielt er dies für eine durch und durch monarchische Praxis (Mudd 2006, S. 39). Auch der Kongress war in dieser Frage durchaus gespalten. Bei der Gestaltung der Münzen einigte man sich schließlich auf visuelle Symbole, die schon in der römischen Republik verwendet wurden. Eine allegorische Darstellung der Freiheit und ein aufsteigender Adler als Zeichen der Wiedergeburt sollten symbolisieren, was so teuer erlangt worden war (Abbildung 3a und 3b).⁴

Darüber hinaus sollten die neuen Gold- und Silbermünzen die Vereinigten Staaten als Hartwährungsland konstituieren. Zum einen galt

⁴ Der Text des Münzgesetzes – Coinage Act vom 2. April und 8. Mai 1792 – lässt sich nachlesen unter <http://www.constitution.org/uslaw/coinage1792.txt> [Zugriff am 5.7.2014].

es, die neue Nation auf Augenhöhe mit führenden Mächten wie England und Frankreich zu bringen; zum anderen, die Inflationszeit der Continental Dollars – der nur theoretisch gegen Münze einlösbaren Scheine – vergessen zu machen.⁵ So überrascht es nicht, dass die Verfassung weder der Bundesregierung noch den einzelnen Bundesstaaten erlaubte, ein für alle Zahlungen vollgültiges Papiergeld zu emittieren. In der Praxis jedoch wurden sowohl Papiergeldverbot als auch Bilderverbot immer wieder umgangen. Ich beginne mit dem Bilderverbot. Washingtons Ablehnung der englischen Münztradition, die sich selbstverständlich der Regentenporträts bediente, sowie seine erklärte Vorliebe für das Ethos der römischen Republik waren gewiss politisch korrekt. Angesichts seiner Beliebtheit, ja Vergöttlichung war seine visuelle Präsenz allerdings schon zu Lebzeiten unübersehbar. Daran hatte nicht allein die Porträtmalerei Anteil. Auch eine Vielzahl von Medaillen trug sein Bild, desgleichen etliche Münzen, von denen nicht wenige ausgerechnet in England geprägt wurden (Fuld 2002, S. 105-163; 2008, S. 48-55). In England war nicht nur die Nachfrage unter Sammlern besonders groß; die Produzenten erhofften sich auch Aufträge von der amerikanischen Regierung. Immerhin sah der ursprüngliche Entwurf des Münzgesetzes explizit „einen Abdruck oder ein Abbild des jeweiligen Präsidenten der Vereinigten Staaten“ vor (DeLeonardis 1988, S. 1741).

Im endgültigen Text des Münzgesetzes von 1792 kommt der Passus „Abdruck oder Abbild des jeweiligen Präsidenten“ nicht mehr vor. Dass jedoch die USA nicht einmal zu einem republikanischen

⁵ Als „Continental Dollars“ oder „Continentials“ wurde das vom Kongress emittierte Papiergeld bezeichnet. Die Scheine, die ursprünglich im Verhältnis von 1:1 gegen spanische Silberdollars (ocho reales) einlösbar waren, sollten wie das Papiergeld der einzelnen Kolonien helfen, den Unabhängigkeitskrieg zu finanzieren. Hinsichtlich der Bildgestaltung war die rhetorische Funktion eindeutig; es galt, Treue und Gefolgschaft gegenüber der Revolution zu befördern. Die Wirkmächtigkeit muss enorm gewesen sein, ansonsten hätte wohl kaum jemand die Hyperinflation in Kauf genommen, die bis zum Jahr 1782 ein Verhältnis von 75:1 erreichte. Dazu Garson 2001, S. 23-25; Tschachler 2010, S. 96-99.

Hartwährungsland wurden, lag zum einen am Mangel an Edelmetall und zum anderen an dem verfassungsmäßigen Verbot von Staatspapieren; wohl oder übel räumte die Bundesregierung bzw. einzelne Bundesstaaten privaten Bankhäusern das Recht ein, Papiergeld zu drucken und in Umlauf zu bringen. Die Ära der Privatbanken dauerte bis zum Bürgerkrieg. Bis dahin fanden sich bildliche Darstellungen George Washingtons auf hunderten der unterschiedlichsten Scheine (Doty 2004, S. 16-36; Bowers 2006; Haxby 2009).⁶ Zu Beginn der Ära der Privatbanken finden sich auf den schönen Scheinen zudem noch von der römischen Republik übernommene politische Symbole. Ein gutes Beispiel sind die 5-Dollar-Scheine der National Bank of New York aus den späten 1820er Jahren: Toga sowie das Rutenbündel mit Beil lassen Washington unschwer als römischen Konsul erkennen, wenn auch die gepuderte Perücke eher einen Stilbruch darstellt (Abbildung 4).⁷

Washingtons Porträt diente auch als Blickfang auf den 1-Dollar-Scheinen der Presidents Bank mit Standort in Washington, DC aus dem Jahr 1852. Das Porträt ist von der Zahl „1“ flankiert, was nicht nur der bloßen Wertangabe dient, sondern auch Washingtons Eigen-

⁶ Das von privaten Bankhäusern emittierte Papiergeld wird als obsolet bezeichnet, weil die Scheine während des Bürgerkriegs ihre Gültigkeit verloren – im Gegensatz zu den seit 1861 in Umlauf gebrachten Staatspapieren, die allesamt noch vollgültige Zahlungsmittel sind, wenn auch in vielen Fällen der Sammlerwert den Nominalwert um ein Vielfaches übersteigt (Tschachler 2010, S. 12, 50).

⁷ Richard Dotys recht respektloser Kommentar lässt Washington aus einem dörflichen Badehaus steigen (Doty 2004, S. 146). Für die Gestaltung des Scheins hatte die Bank übrigens Asher Durand gewonnen. Der berühmte Mann gestaltete auch alle anderen Stückelungen – mit ein und derselben Washington-Darstellung. Auch auf den in den 1830er Jahren in Umlauf gebrachten 20-Dollar-Scheinen einer Bank in Salinas, Michigan sehen wir Lady Liberty mit Stab und Piläusmütze und auf ein Porträt Washingtons gelehnt; der nationale Adler lugt von einer Mauer herunter, hinter der ein Schild mit der Inschrift „E Pluribus Unum“ zu sehen ist (Bowers 2006, S. 208).

schaft als erster Präsident und seine damit einhergehende Prädestination als Kronjuwel der Bank in den Vordergrund rückt. Überhaupt wurde die Versuchung, den Namen „Washington“ als ‚Marke‘ zu verwenden, immer größer. Immerhin war Washingtons Abbild für alle sofort erkennbar, und wer würde es wagen, einen Geldschein mit dem Gesicht der Nation nicht anzunehmen? Würde so jemand nicht sogleich als ‚unpatriotisch‘ entlarvt sein? Zudem signalisierte Washingtons Präsenz auf den Geldscheinen, dass diese genauso vertrauenswürdig waren wie der erste Präsident selbst – angesichts der Tatsache, dass in der ersten Jahrhunderthälfte bis zu 40 % der im Umlauf befindlichen Geldscheine gefälscht waren, ein gewichtiges Argument.⁸

Die Zeit vor und während des Bürgerkriegs

Vertrauenswürdigkeit ist auch der Tenor in Rembrandt Peales 1824 gemaltem Porträt Washingtons als ‚Vater seines Landes‘ (Abbildung 5). Der Titel „Patriae Pater“ betont in seiner Wiederaufnahme des römischen Ehrentitels (Alföldi 1971) Washingtons sittlich-moralische Vorbildhaftigkeit; zugleich stellt das Porträt ein patriotisch verklärtes Identitätsangebot für die Menschen der ‚vaterlosen‘ Generation der Nachgeborenen zur Verfügung. Anders als zur Zeit der Revolution ist die ‚Vaterlosigkeit‘ im 19. Jahrhundert jedoch eine Folge des entfesselten Kapitalismus, der die Individuen untereinander nur mehr in Konkurrenz stehen lässt. Wo das Familienverhältnis auf „ein reines

⁸ Eine Abbildung des 1-Dollar-Scheins der Presidents Bank findet sich in Doty 2004, S. 25. Die ‚Marke Washington‘ bestimmte auch die Gestaltung eines 1861 von der Bullion Bank in Washington, DC emittierten 5-Dollar-Scheins, der neben einer Vignette mit dem Porträt auch eine von Washingtons Grab in Mount Vernon zeigt (Bowers 2006, S. 408). Ebenfalls nützlich fürs Geschäft war die bewusste Verwendung des Ortsnamens Washington, D.C. (bzw. Washington City, wie die Bundeshauptstadt nach Washingtons Tod zunächst hieß). Daher gab es eine Bank of Washington (1811 gegründet), eine Central Bank of Georgetown and Washington und eine Patriotic Bank of Washington (Bowers 2006, S. 493-94). Zur Problematik der Banknotenfälschungen Tschachler 2010, S. 51, 185-87; Mihm 2007.

Geldverhältnis zurückgeführt“ wird, wird selbst der Respekt gegenüber den Vätern „in dem eiskalten Wasser egoistischer Berechnung ertränkt“ (Marx/Engels 1972, S. 465, 464).⁹ Mehr noch: Wo, wie Marx und Engels 1848 schrieben, „kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übriggelassen [ist] als das nackte Interesse“, droht auch der gesellschaftliche Zusammenhalt auseinanderzubrechen. Dazu kamen tiefe regionale Spannungen, insbesondere jene zwischen Nord- und Südstaaten, die durch die kontinentale Expansion der Vereinigten Staaten immer wieder neue Nahrung erhielten. In dieser historischen Situation trägt die in Bildern kristallisierte Erinnerung an den Gründervater wesentlich zur Legitimierung der Gesellschaft bei. Mit der Verschärfung der Spannungen in den Jahren vor dem Bürgerkrieg wird Washington dabei zu einer Autorität stilisiert, auf die sich – wie auch auf die Bibel – jede der Konfliktparteien berufen konnte (Bryan 1950, S. 63).

Die Art und Weise, in der dies geschah, zeigt allerdings zugleich die Unterschiede im Selbstverständnis der jeweiligen Parteien auf. Im Norden verkörpert Washington – wie schon in der Zeit der frühen Republik – in sichtbarer Form die Nation; dabei wurde alles, was in irgendeiner Weise an den ‚Süden‘ erinnerte, tunlichst vermieden, etwa Hinweise auf die Herkunft Washingtons aus der Sklavenhaltergesellschaft Virginias. Im Süden sind bildliche Darstellungen Washingtons in den Jahren vor dem Bürgerkrieg eher selten; es überwiegen Bezugnahmen im politischen Diskurs, etwa in öffentlichen Reden (Neely et al. 1987). Eine Ausnahme sind die 5-Dollar-Scheine der Central Bank of Tennessee, auf denen wir in der einen Ecke George Washington als General hoch zu Ross sehen, in der gegenüberliegenden einen aus dem Krieg gegen Mexiko heimkehrenden Soldaten (Abbildung 6). Washingtons ausgestreckter Arm scheint auf die Heimkehrerszene gerichtet, als würde er sie segnen wollen.

⁹ Zur ‚Vaterlosigkeit‘ als Folge des Modernisierungsprozesses vgl. Thomä 2008, S. 20-45; Kimmel 2011, S. 25.

Dabei scheint er auch das gerahmte Porträt rechts der Mitte einzubeziehen. Dieses zeigt einen gewissen Charles Carroll. Carroll war als Delegierter Marylands beim Kontinentalen Kongress einer der Unterzeichner der Unabhängigkeitserklärung; zudem war er Katholik und ein vehementer Kritiker des auf John Locke zurückgehenden Parlamentarismus und des Alleinstellungsanspruchs des Kongresses. Carrolls Porträt repräsentiert damit jenes vom reinen Mehrheitsprinzip abweichende politische Sentiment, das damals gerade in den Südstaaten zunehmend wichtiger wurde und deren Sezession ideologisch unterfütterte.¹⁰

Mit dem Bürgerkrieg ändert sich das Verhältnis von Region und Nation fundamental. Dies gilt auch für das Papiergeld. Nicht mehr private Banken geben die schönen Scheine aus, sondern ausschließlich die Bundesregierung. Die verfügte plötzlich über eine noch nie dagewesene Möglichkeit staatlich legitimer Propaganda. Bilder und andere Symbole kommunizieren jetzt politische und ideologische Botschaften gleichermaßen nach innen (gegenüber den Bürgerinnen und Bürgern) und nach außen (gegenüber anderen Staaten). Zunächst dominierte allerdings nicht Washington die Rhetorik der neuen Geldscheine, sondern Lincoln. Sein Porträt kommunizierte eine – vor allem an die Südstaaten gerichtete – eindeutige Botschaft: Der Herr im Haus ist Abraham Lincoln (Abbildung 7).¹¹

George Washington wurde erstmals 1869 auf nichteinlösbaren Staatspapieren abgebildet, genauer auf den 1-Dollar-Scheinen vom

¹⁰ Zur Identifikation des Porträts vgl. Haxby, Vol. 4, S. 2381. Charles Carroll wurde nach dem Unabhängigkeitskrieg Senator im Staatsparlament von Maryland und starb 1832 im Alter von 96 Jahren als letzter Unterzeichner der Unabhängigkeitserklärung (McDermot 2002).

¹¹ Die Südstaaten antworteten ihrerseits mit Abbildungen von Jefferson Davis auf ihren Staatspapieren. Im Norden erschien Lincolns Porträt erstmals auf den 10-Dollar-Scheinen der noch gegen Münze einlösbaren sogenannten „Demand Notes“; im Jahr darauf folgten dann die „United States Notes“ als Staatspapiergeld, das erstmals vollgültig in allen Zahlungen war und keinerlei Einlösung gegen Kurant vorsah. Dazu ausführlich und mit Abbildungen Tschachler 2010, S. 111; 2013, S. 13-15.

Typ der United States Notes. In der Mitte der Scheine sehen wir auf dem Avers das bekannte Fairman-Porträt, allerdings in einem ganz schlichten Rahmen und – wie in Gilbert Stuarts Original – mit Blick vom Betrachter aus nach links; auf der linken Seite sehen wir oben Christoph Columbus, das neue Land sichtend (Abbildung 8). Das besondere Arrangement auf dem Geldschein – George Washington in der Mitte, Columbus an der Seite – suggeriert sowohl eine chronologische als auch eine kausale Verknüpfung zwischen dem ‚Gesicht der Nation‘ und dem historischen Ereignis vom 12. Oktober 1492. Claudia Bushman hat die Verknüpfung als „Columbus-Washington-Achse“ bezeichnet und auf einen kulturellen Narrativ bezogen, in dem beide Persönlichkeiten von höchster Bedeutung sind: Washington wurde zu ‚des Landes Vater‘, weil Columbus die Neue Welt für die Amerikaner entdeckt hatte (Bushman 1992; Looock 2010, S. 85-90). Es fällt auf, dass Washington im Porträt erscheint, Columbus hingegen lediglich Teil einer historischen Darstellung ist. Der Grund hierfür ist einfach – es gab schlicht kein Columbus-Porträt, das als Ikon in Frage gekommen wäre. Weil nirgendwo eine Ähnlichkeit mit dem Original ‚beglaubigt‘ war, musste Columbus notgedrungen in einem Ensemble erscheinen.

Vom Ende des Bürgerkriegs bis zur Weltwirtschaftskrise

Das Arrangement – Porträt des Gründervaters und Entdecker im bedeutsamen historischen Ereignis – erinnert von seiner visuellen Aufmachung her an einen anderen Typ von Staatspapieren, die seit 1863 ausgegebenen National Bank Notes. Der damalige Finanzminister, Salmon P. Chase, verlangte für diese besonderen Papiere ganz explizit Entwürfe, die in ihrem Erscheinungsbild ‚national‘ wären. Auch John Sherman, ein Senator aus Ohio, forderte, dass die Abbildungen auf den Geldscheinen ein „Gefühl nationaler Zusammengehörigkeit“ vermitteln sollten (Tschachler 2010, S. 110, 112). Auf den National Bank Notes waren daher durchwegs geschichtsträchtige Szenen zu sehen, die in der Mehrzahl von monumentalen Historiengemälden

der Zeit kopiert waren. So findet sich auf den 50-Dollar-Scheinen der Serien 1863 und 1875 eine Vignette, die Washington vor einer Schlacht um den Sieg betend zeigt, sowie eine von Alfred Jones gestochene Vignette mit dem Titel „Washington Crossing the Delaware“ (Friedberg/Friedberg 2004, S. 83, 91; Bowers 2009, S. 558-559). Jones' Vignette greift die Tradition der Darstellungen Washingtons als Retter der Nation und „des Landes Vater“ auf; dabei erinnert sie an Emmanuel Gottlieb Leutzes monumentales Ölbild aus dem Jahr 1851 (Abbildung 9).

Bis zum Ende der 1920er Jahre waren Dollarscheine von beachtlicher Größe – 18,85 x 7,94 cm. Moderne Scheine bringen es dagegen nur auf 15,59 x 6,40 cm. Dass aber die Verkleinerung der Geldscheine ausgerechnet mit der Weltwirtschaftskrise zusammenfiel, ist ein Kuriosum der amerikanischen Geldgeschichte. So konnte eine Maßnahme, die als Angleichung an die internationale Praxis gedacht war, zum Krisensymptom umgedeutet und der damalige Präsident – Herbert Hoover – zum vorbildhaften Sparmeister der Nation stilisiert werden.¹² Mit dem Wandel von „horse blankets“ zum „pocket change“ ging eine Neugestaltung der visuellen Ordnung einher. Statt der althergebrachten Bilderflut und auch Beliebigkeit beschränkte sich das visuelle Angebot von nun an auf ‚Präsidentenporträts‘. Eine 1925 eingerichtete Sonderkommission war zu dem Schluss gekommen, dass den Präsidentenporträts in der Öffentlichkeit „eine dauerhaftere Vertrautheit zukomme als jedweden anderen Bildern“ (Tschachler 2010, S. 19).¹³

¹² Die Verkleinerung der Geldscheine (von 7,42 x 3,125 Zoll auf 6,14 x 2,61 Zoll, also von 18,85 x 7,94 cm auf 15,59 x 6,40 cm) wirkte sich tatsächlich auf die Produktionskosten (vor allem hinsichtlich Papier und Tinte) aus. Ausführlich in Tschachler 2010, S. 181-182. Zur Geldreform als Krisensymptom vgl. Standish 2000, S. 141.

¹³ Es waren keineswegs nur Präsidentenporträts, die auf die neuen Scheine gedruckt wurden. Alexander Hamilton (auf dem 10-Dollar-Schein) war der erste Finanzminister, Salmon P. Chase (10.000 Dollar) Finanzminister unter Lincoln. Benjamin Franklin (auf den 100-Dollar-Scheinen, den ‚Benjamins‘)

Was die Zuordnung der Präsidentenporträts betrifft, so wurde George Washington für die 1-Dollar-Scheine ausgewählt. Zum einen war sein Porträt das bekannteste von allen; zum anderen war der 1-Dollar-Schein der am weitesten verbreitete Geldschein (Abbildung 10a und 10b).¹⁴ Über den 1-Dollar-Schein ist viel geschrieben worden (Blanke 1979; Escherig 1991; Tschachler 2006). Und das mit Recht. Der 1-Dollar-Schein ist tatsächlich einzigartig. Kein anderer Geldschein kommuniziert eine solche Fülle an Informationen zu Geschichte und Struktur, Werten und Zielvorstellungen der Nation. Und kein anderer Schein übernimmt derart beispielhaft den von der klassischen Münze bekannten Dualismus von Kopf und Zahl. Auf der einen Seite sehen wir das idealisierte Bildnis des ‚Herrschers‘; auf der anderen Seite die mit Ornamenten – einschließlich der von Allen Ginsberg in einem Gedicht besungenen ‚Spinnweben‘ (‚spiderwebs designed by T-Men / to prevent foul counterfeit‘, Ginsberg 1988, S. 2114)¹⁵ – und staatlichen Emblemen und Sprüchen garnierte Zahl, die den Wert angibt. Die beiden Seiten ergänzen einander zum Inbegriff des Geltenden oder, wie der Germanist Jochen Hörisch es ausdrückte, „runden sich zum Inbegriff des Wertvollen“ (Hörisch 1996, S. 14): Die Zahl verschafft sich Geltung und Anerkennung durch die Autorität dessen, der sie emittiert (in diesem Fall die Vereinigten Staaten von Amerika), und reicht diese wiederum an den Kopf (hier das Gesicht der Nation) zurück.

war einer der Unterzeichner der Unabhängigkeitserklärung sowie, zusammen mit John Adams und John Jay, des Friedensvertrags von Paris.

¹⁴ Washingtons Porträt wurde für die 1-Dollar United States Notes und die Silver Certificates der Serie 1928 verwendet, deren Avers noch den großformatigen Scheinen der Serie 1923 ähnlich sah. Den heutigen 1-Dollar-Scheinen am ähnlichsten waren die Silver Certificates der Serien 1935 und 1957 – erstere erstmals mit dem Staatssiegel auf dem Revers, letztere erstmals mit dem nationalen Motto. Seit der Einstellung der Produktion der Silver Certificates werden 1-Dollar-Scheine ausschließlich als Federal Reserve Notes emittiert, beginnend mit der Serie 1963.

¹⁵ „T-Men“ sind Vollzugsorgane des amerikanischen Finanzministeriums (Treasury Department).

Kopf und Zahl sind auch für alle anderen modernen Dollarscheine bestimmend. Ihren Werten nach bilden die „Dead Presidents“, wie sie im Volksmund heißen, daher eine Reihe. Die Kontinuität der Präsidentenporträts auf den seit 1929 in Umlauf gebrachten Geldscheinen ist folglich auch als Versuch zu deuten, Stabilität zu kommunizieren. Numismatiker, Sammler und Künstler allerdings konnten sich mit den neugestalteten Geldscheinen nie wirklich anfreunden und beklagten die „monetäre Wasserköpfigkeit“ des „festgefahrenen, unveränderlichen Schemas“ (Tschachler 2010, S. 57, 122).

Der Bedeutungsverlust der Mittelschichten in der Gegenwart

Die vorgebliche und vielfach beklagte „monetäre Wasserköpfigkeit“ ist allerdings ein entscheidender Faktor für die Theatralik der Darstellung. Wo die Akteure derart in den Vordergrund rücken, bleibt zwangsläufig wenig Platz für Kulissen. Szenen aus der nationalen Geschichte wird man daher auf modernen Geldscheinen ebenso wenig finden wie allegorische Figuren, beide wesentliche Gestaltungselemente auf den Geldscheinen vor allem des 19. Jahrhunderts. Die Fokussierung auf Porträts stellt zum einen eine Vereinfachung dar – Geschichts- und allegorische Darstellungen sind im Vergleich viel komplexer. Üblicherweise werden in allegorischen Darstellungen menschliche Subjekte in einen mythischen Kontext gestellt und mit symbolischen Darstellungen immaterieller Dinge wie Freiheit oder Gerechtigkeit umgeben. Bei Geschichtsdarstellungen wiederum geht es um wichtige Ereignisse, etwa um eine Entscheidungsschlacht, die Gründung einer Nation oder die Entdeckung Amerikas. Zwar bilden auch Geschichts- und allegorische Darstellungen die Gesichter ihrer Subjekte ab, die Interpretation derselben ist jedoch eindeutig eine Funktion von Hintergrund und Situation (Miller/Schwartz 1985, S. 516-517).

Beim Porträt ist das anders. Hier geht es um Ähnlichkeit sowie um identitäts- und einheitsstiftendes Evidentmachen. Bekanntlich wollte

schon Alexander der Große, dass sein Bild in allen von ihm eroberten Gebieten bekannt war, und er suchte höchstpersönlich die Künstler aus, die das Projekt verwirklichen sollten. Auch die römischen Cäsaren verfuhr so. Allerdings legitimieren sich nicht nur Monarchien (oder autoritäre Regime) mit Hilfe von Porträts ihrer Oberhäupter; auch republikanische oder demokratische Staatswesen bedürfen augenscheinlich der Darstellung, um Herrschaft gegenüber den Bürgern und Bürgerinnen zu legitimieren und zu weihen (Miller/Schwartz 1985, S. 517). Dabei ist die Frage, welches Porträt am authentischsten ist, von eminenter Wichtigkeit. Es ist wohl kein Zufall, dass die United States George Washington Bicentennial Commission einen eigenen Porträtausschuss einrichtete, der die Aufgabe hatte, ein Porträt auszuwählen, das mit offizieller Billigung in hunderttausenden Kopien anlässlich von Washingtons 200. Geburtstag verteilt werden sollte. Ähnliche Überlegungen für ein Ausloten der öffentlichen Reaktion auf Porträts für Geldscheine gab es auch bei der 1925 eingerichteten Sonderkommission des Finanzministeriums sowie der amerikanischen Bankiersgesellschaft.¹⁶

Wer heutzutage in die USA reist, der wird feststellen, dass einzig die 1-Dollar-Scheine noch so aussehen, wie sie seit den 1930er Jahren aussahen. Alle anderen Scheine wurden seit den 1990er Jahren kontinuierlich umgestaltet; zum einen, um sie fälschungssicherer zu machen, zum anderen, um ihre Kommunikationsleistung im Hinblick auf politische und ideologische Botschaften zu steigern.¹⁷ Wenn allerdings ein Finanzminister wie John W. Snow die Neugestaltung der

¹⁶ Die Mitglieder der Bicentennial Commission, durchwegs Kunstkritiker und Historiker, konnten sich auf keines der ihnen vorliegenden Porträts einigen. Mehrheitsfähig war schließlich Houdons Büste von Mount Vernon (Miller/Schwartz 1985, S. 540n31). Zu den Porträts auf den Geldscheinen Tschachler 2010, S. 121-123; Looock 2010, S. 91-93; Du Puy 1927.

¹⁷ Zu den kommunizierten Botschaften zählen Patriotismus (die neuen Scheine zeigen eine Fülle eindeutiger Symbole, darunter die Freiheitsstatue, den Bundesadler, die Freiheitsglocke) ebenso wie Finanz- und Wirtschaftspolitik. Die neuen Scheine wurden dabei nicht einfach ausgegeben, sondern mittels einer beeindruckenden Öffentlichkeitsarbeit quasi ‚verkauft‘: Es gab

Scheine als Teil einer Finanz- und Wirtschaftspolitik gesehen haben will, die sicherstellt, dass mehr Dollars in den Taschen der Amerikaner bleiben, sollten wir innehalten. Die angesprochene Zielgruppe ist ja die Mittelschicht, also jenes vornehmlich weiße und männliche Bevölkerungssegment, das von den politischen Parteien am heftigsten umworben wird und das zugleich von der Finanz- und Wirtschaftspolitik vor allem der Ära Bush am härtesten getroffen wurde. Der Nobelpreisträger Paul Krugman hat diese Politik daher sehr treffend als „schlechte Wirtschaftspolitik, eingewickelt in die nationale Flagge“ bezeichnet (Krugman 2003, S. 1).

Die Dominanz der ‚dead presidents‘ auf den modernen Dollarscheinen und das eingeforderte obligatorische kulturelle Gedächtnis sind allerdings nicht nur Symptome einer gegenwärtigen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Katastrophe. Sie verweisen auch auf die Erosion kultureller Wurzeln, die Verwischung kultureller Identitäten sowie, damit verbunden, die tiefgreifende Krise des Patriarchats. Man bedenke: Frauen treten in immer größerer Zahl in den Arbeitsmarkt ein; sie verwenden Dollarscheine, auch wenn sie nicht auf ihnen repräsentiert werden. Wir sehen also, die ‚Väter‘ auf den Dollarscheinen sind nicht von Macht zu trennen (Heinsohn 1995; Furnham/Argyle 2007, S. 24-25, 46-48). Freilich kann Macht auf Dauer nur ausgeübt werden, wenn wenigstens ein gewisses Maß an Freiheit und, damit verbunden, Unsicherheit oder Unschärfe im Verhältnis zwischen Staat und Bürgern vorhanden ist. Wäre dem nicht so, wäre Allen Ginsbergs Gedicht „American Change“ – dem ich den Titel meines Beitrags verdanke – unverständlich; ebenso wenig hätte

Informationen auf offiziellen Webseiten und es wurde ein neues Besucherzentrum in Fort Worth, Texas errichtet. Besucher können dort bei der Banknotenproduktion zuschauen, die ausgestellten Objekte bewundern und an Führungen teilnehmen, die auch in anderen Sprachen als Englisch angeboten werden, vornehmlich in Spanisch, aber auch Chinesisch, Französisch, Deutsch, Japanisch und Portugiesisch (Tschachler 2010, S. 57; USBEP (n.d.)).

die aus der Fairman-Vignette austretende Sprechblase mit den Worten „I grew hemp“ einen unmittelbaren Sinn (Abbildung 11).¹⁸ George Washington, der mit Mount Vernon ein großes Landgut besaß, hat tatsächlich Hanf angebaut – allerdings nicht für die Produktion von Cannabis, sondern als Rohstoff für Seile und Taue, die in Landwirtschaft, Schifffahrt sowie auf Hinrichtungsstätten Verwendung fanden. Subversive Praktiken wie die Verfremdung der Fairman-Vignette machen die Distanz zwischen Sein und Schein erst sichtbar. Selbstverständlich war George Washington nie so ‚heilig‘, wie es die bildlichen Darstellungen suggerieren. Trotzdem gehörte es, wie ich eingangs erwähnte, bereits in den Anfängen der Republik zur patriotischen Pflicht, Bilder Washingtons im eigenen Haus aufzuhängen – so wie in Europa die Heiligenbilder. Tatsächlich ist die Rhetorik von Washingtonbildern mit religiösen Ikonen vergleichbar.¹⁹ Sie konstituiert etwas Religiöses in nichtreligiöser Gestalt. Dadurch erhalten die Bilder (wie auch das Original) eine Anziehungskraft, die stärker ist als die Vernunft und so in irrationale Tiefen reicht. Die Wirkung der Bilder ist zugleich die Grundlage für ihre

¹⁸ Zu weiteren ‚subversiven‘ Praktiken – umgangssprachliche Ausdrücke für Papiergeld wie „dead presidents“, „Benjamins“ oder „Georges“, Juxtscheine, personalisierte Scheine, Phantasiestückelungen, Überschreibungen u. a. m. – vgl. Tschachler 2010, S. 127-151 sowie den Beitrag von Stefan Hartmann in diesem Band.

¹⁹ Wie die religiösen Ikonen weisen Washingtonbilder eine Ähnlichkeit mit dem Original auf; ebenfalls offenbaren sie bestimmte Qualitäten der dargestellten Person, nicht zuletzt eine ungeheure Energie und Tatkraft, die auch mit dem Tod noch nicht verbraucht ist; sie sind Vorbild und Anstoß für sittliches Verhalten und es umgibt sie die Aura des Heiligen – kurzum: sie sind auch schon als Objekte verehrungswürdig. Miller und Schwartz sprechen in diesem Zusammenhang von „the qualities of likeness, manifestiveness, moral efficaciousness, and sacredness that traditionally were ascribed to religious icons“ (1985, S. 516; ausf. S. 521-523). Besonders offenkundig ist die Nähe des Staatsporträts zu religiösen Ikonen im England des späten 16. Jahrhunderts, wo Bilder der „Diva Elizabetha“ tatsächlich an die Stelle der Bilder Christi, der Jungfrau Maria und der christlichen Heiligen traten (Strong 1963, S. 36).

gesellschaftliche Funktion: Das Erzeugen von Loyalitäten und Bindungen, und zwar nicht allein zur dargestellten Person, sondern auch und vor allem zum größeren Kollektiv, für das die dargestellte Person – in unserem Fall als symbolische Vaterfigur – entsteht.

Literatur

Achenbach, Joel (2009): Achenblog: Obama's Inaugural Address, http://voices.washingtonpost.com/achenblog/2009/01/obamas_inaugural_address.html [Zugriff am 29.1. 2009].

Albanese, Catherine L. (1976): *Sons of the Fathers: The Civil Religion of the American Revolution*, Philadelphia.

Alföldi, Andreas (1971): *Der Vater des Vaterlandes in der römischen Tradition*, Darmstadt.

Blanke, Gustav H. (1979): Amerika als Erlösernation. Die rhetorischen Ausformungen des amerikanischen Sendungsglaubens, in: *Sociologia Internationalis* 17, S. 235-54.

Bowers, Q. David (2006): *Obsolete Paper Money Issued by Banks in the United States, 1782-1866*, Atlanta, GA.

Bryan, William A. (1950): George Washington. Symbolic Guardian of the Republic, 1850-1861, in: *William and Mary Quarterly* 3rd ser. 7 (January), S. 53-63.

Bushman, Claudia L. (1992): *America Discovers Columbus. How an Italian Explorer Became an American Hero*, Hanover, NH.

The Declaration of Independence in German: German Translation (circa 1950): The Roy Rosenzweig Center for History and New Media (CHNM) at George Mason University, <http://chnm.gmu.edu/declaration/german2.html> [Zugriff am 17.3.2014].

DeLeonardis, William Justin (1988): The Liberty Motif on Early American Coinage, in: *The Numismatist* 101 (October), S. 1741-1744.

Doty, Richard (2004): *Pictures from a Distant Country. Images on 19th-Century U.S. Currency*. Raleigh, NC.

Du Puy, William Atherton (1927): Whose Pictures Should Go On Our Paper Money?, in: *American Bankers Association Journal* 19 (March), S. 790-791.

Escherig, Manfred (1991): Bei der Betrachtung einer Dollarnote, in: *Diagonal. Zeitschrift der Universität-Gesamthochschule Siegen* 2, S. 125-30.

Fuld, George (2002): Early Washington Medals, in: *American Journal of Numismatics, Second Series*, 14, S. 105-63.

Fuld, George (2008): The Washington Manly Medal Revisited, in: *The Numismatist* 121 (October), S. 48-55.

- Furnham, Adrian / Argyle, Michael (2007): *The Psychology of Money*, London / New York.
- Garson, Robert (2001): *Counting Money. The United States Dollar and American Nationhood, 1781-1820*, in: *Journal of American Studies* 35, S. 21-46.
- Ginsberg, Allen (1988): *American Change*, in: George McMichael (Hrsg.), *Concise Anthology of American Literature, Fourth Edition*, Upper Saddle River, NJ, S. 2112-2114.
- Haxby, James A. (2009): *Standard Catalog of United States Obsolete Bank Notes, 1782-1866*, 4 CD-ROMS, Iola.
- Heinsohn, Gunnar (1995): *Muß die abendländische Zivilisation auf immer unerklärbar bleiben? Patriarchat und Geldwirtschaft*, in: Waltraud Schelkle (Hrsg.), *Rätsel Geld. Annäherungen aus ökonomischer, soziologischer und historischer Sicht*, Marburg, S. 209-270.
- Hörisch, Jochen (1996): *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*, Frankfurt am Main.
- Kimmel, Michael S. (2011): *Manhood in America. A Cultural History*, New York.
- Kromkowski, Charles A. (2002): *Recreating the American Republic: Rules of Apportionment, Constitutional Change, and American Political Development, 1700-1870*, New York.
- Krugman, Paul R. (2003): *The Great Unraveling. Losing Our Way in the New Century*, New York.
- Loock, Kathleen (2010): *Goodbye Columbus, Hello Abe! – Changing Imagery on U.S. Paper Money and the Negotiation of American National Identity*, in: Heinz Tschachler / Eugen Banauch / Simone Puff (Hrsg.), *Almighty Dollar. Paper and Lectures from the Velden Conference*, Wien /Münster, S. 81-101.
- Marx, Karl / Engels, Friedrich (1972): *Manifest der Kommunistischen Partei*, in: *Werke*, Bd. 4 / 6, Berlin, S. 459-493.
- Mihm, Stephen (2007): *A Nation of Counterfeiters. Capitalists, Con Men, and the Making of the United States*, Cambridge, MA.
- Miller, Eugene F. / Schwartz, Barry (1985): *The Icon of the American Republic. A Study in Political Symbolism*, in: *The Review of Politics* 47, S. 516-543.

Der schöne Schein der Papierdollar

Mudd, Douglas A. (2006): Image and Republican Sovereignty. Negotiating the Numismatic Iconography of the Early Republic, in: ANA (American Numismatic Association) Journal 1, S. 29-41.

Neely, Mark E. Jr. / Holzer, Harold / Boritt, Gabor (1987): The Confederate Image: Prints of the Lost Cause, Chapel Hill.

Obama, Barack (2009): Inaugural Address, <http://www.whitehouse.gov/blog/inaugural-address/> [Zugriff am 29.1.2009].

Standish, Miles (2000): The Art of Money. The History and Design of Paper Currency from Around the World, San Francisco.

Strong, Roy C. (1963): Portraits of Queen Elizabeth, Oxford.

Thistlethwaite, Mark E. (2012): The Face of the Nation: George Washington's Image and American Identity, in: Volker Depkat / Meike Zwingenberger (Hrsg.), Visual Cultures – Transatlantic Perspectives, Heidelberg, S. 35-52.

Thomä, Dieter (2008): Väter. Eine moderne Heldengeschichte, München.

Tschachler, Heinz (2006): Dollar Bill, in: Dennis R. Hall / Susan Grove Hall (Hrsg.), American Icons. An Encyclopedia of the People, Places, and Things that Have Shaped Our Culture, Westport, CT, V1. I, S. 205-212.

Tschachler, Heinz (2010): The Greenback: Paper Money and American Culture, Jefferson, NC.

Tschachler, Heinz (2013): The Monetary Imagination of Edgar Allan Poe. Banking, Currency and Politics in the Writings, Jefferson, NC.

USBEP, United States Treasury Bureau of Engraving and Printing (n.d.): Fort Worth Tours, <http://www.moneyfactory.gov/tours/fortworthtxtours.html> [Zugriff am 11.7.2014].

Abbildungen



Abbildung 1: Dollarschein, Maryland, 1 2/3 Dollars, 26. Juli 1775, 61 x 109 mm, Vorderseite. The National Numismatic Collection, National Museum of American History, Smithsonian Institution.



Abbildung 2: 1-Dollar-Schein, Washington Bank, Westerly, Rhode Island, 1800, ca. 18 x 8 cm, Vorderseite. The National Numismatic Collection, National Museum of American History, Smithsonian Institution.



Abbildung 3a und 3b: Silberdollar, 1795, „Flowing Hair“, 39-40 mm, Avers und Revers. The National Numismatic Collection, National Museum of American History, Smithsonian Institution.



Abbildung 4: Washington-Vignette auf Vorderseite des 5-Dollar-Scheins, National Bank of New York, ca. 1829. The National Numismatic Collection, National Museum of American History, Smithsonian Institution.

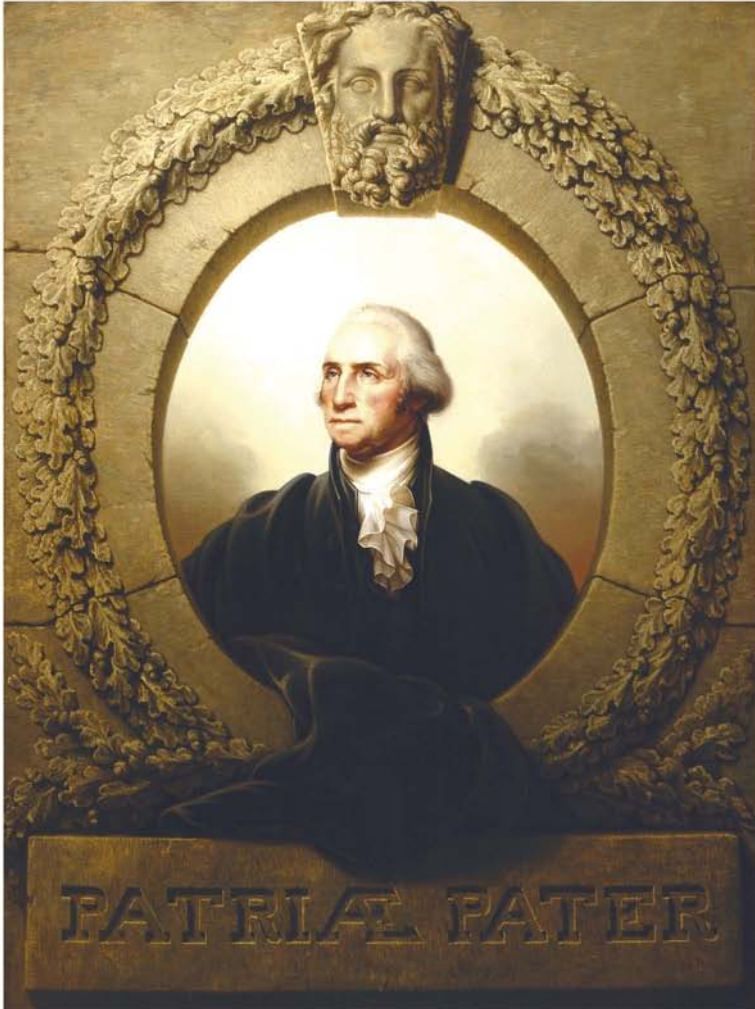


Abbildung 5: Rembrandt Peale, George Washington, Patriae Pater (1824), Öl auf Leinwand, 183,5 x 137,8 cm. Courtesy of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia. Bequest of Mrs. Sarah Harrison (The Joseph Harrison, Jr. Collection).

Der schöne Schein der Papierdollar



Abbildung 6: 5-Dollar-Schein, Central Bank of Tennessee, Nashville, TN, 1853, ca. 18 x 8 cm, Vorderseite. The National Numismatic Collection, National Museum of American History, Smithsonian Institution.



Abbildung 7: 10-Dollar-Schein, United States (Legal Tender) Note, 1862, mit Lincoln-Vignette, 18,85 x 7,94 cm, Vorderseite. American Numismatic Association, Money Museum.



Abbildung 8: 1-Dollar-Schein, United States (Legal Tender) Note, 1869, 18,85 x 7,94 cm, Vorderseite. American Numismatic Association, Money Museum.



Abbildung 9: Emmanuel Gottlieb Leutze, Washington Crossing the Delaware, 1851, Öl auf Leinwand, Originalgröße 378,5 x 647,7 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of John Stewart Kennedy, 1897.

Der schöne Schein der Papierdollar



Abbildung 10a und 10b: 1-Dollar-Schein, Federal Reserve Note 2003, Vorder- und Rückseite (15,59 x 6,40 cm). Abbildungsnachweis: Heinz Tschachler.

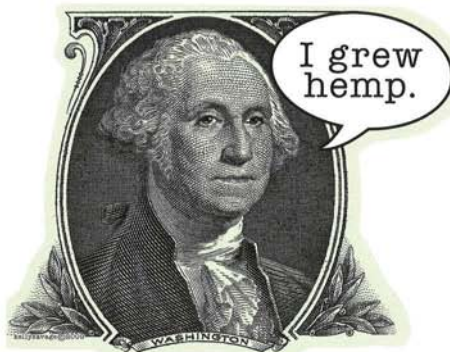


Abbildung 11: Aufkleber „I grew hemp“, 10,8 x 12,7 cm. Abbildungsnachweis: Heinz Tschachler.

Altes und Neues in der numismatischen Ikonografie von Nachfolgestaaten nach dem Ersten Weltkrieg

Reinhold Zilch

Banknoten (und natürlich auch Münzen) sind Teil der gegenständlichen und visuellen Kultur und prägen somit einen oft unterschätzten Bereich der Alltagskultur, der wegen der Massenhaftigkeit der Objekte sowie der zwangsläufigen Totalität ihrer Verbreitung zur Schaffung nationalstaatlicher Identitäten beiträgt (vgl. Zilch 2005, S. 99). Dennoch gehören vergleichende Untersuchungen zur Nationalsymbolik des Geldes verschiedener Staaten zu den Desiderata für die Geschichte der visuellen Kultur, die Geschichte der politischen Symbolik beziehungsweise Ikonografie sowie die Numismatik.¹ Bisher lag der Schwerpunkt der Analysen in diesen Forschungsgebieten auf den Münzen, während das Papiergeld oft ausgeklammert blieb.² Diese Feststellung gilt auch hinsichtlich der Entwicklungen in den Nachfolgestaaten der drei am Ersten Weltkrieg beteiligten europäischen Kaiserreiche: Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts verwoben und bündelten sich in der Gestaltung ihrer Banknoten künstlerisch-propagandistische Ausdrucksformen der einzelnen nationalen Identitäten mit der Umsetzung neuer ästhetischer Formen der Moderne sowie mit Anforderungen und Möglichkeiten der sich entwickelnden Drucktechnik.

¹ Das Phänomen der Gemeinschaftswährungen (Euro, Zentralafrikanischer Francs usw.) beziehungsweise der Übernahme fremden Geldes wie des US-Dollars in Ecuador seit dem Jahr 2000 verdient eine eigene Beachtung.

² Es entspricht diesem Befund, dass in dem „Handbuch der politischen Ikonographie“ aus dem Jahre 2014 der Artikel zum Geld nur Münzen behandelt; vgl. Wohlfeil 2014.

Das numismatische Erscheinungsbild der Währungen von Deutschland, Österreich-Ungarn und Russland war vor dem Weltkrieg ähnlich. Während die Hauptnominalen der Münzen neben den Staatswappen Porträts der Herrscher trugen, zeigten die Geldscheine neben Wappen Allegorien und mit großer technischer Meisterschaft gefertigte Guillochen (vgl. Abbildung 1).

Den Banknoten der drei Kaiserreiche gemeinsam war damit eine barock ausufernde Ästhetik. Diese graphische Gestaltung war nicht nur dem Zeitgeist verpflichtet, sondern stellte in Verbindung mit dem Kupfertiefdruck auch ein wesentliches Mittel zum Fälschungsschutz dar.

Wenn einige russische Banknoten mit Brustbildern früherer Herrscher Bezug auf die eigene Geschichte nahmen, dann war das natürlich in erster Linie ein historisch-politisches Bekenntnis. Zugleich boten aber auch Porträts einen zusätzlichen Fälschungsschutz, da selbst geringfügige Abweichungen zum Original schnell auffielen (vgl. Abbildung 2 mit dem Brustbild von Zarin Katharina). In jenen vor allem städtischen Teilen der Bevölkerung, die häufiger mit den hohen Werten verkörpernden russischen Geldscheinen in Berührung kamen, war die Ahnengalerie der Zaren gut bekannt.

Die sich dem Jugendstil annähernden österreichisch-ungarischen Scheine wirken im Vergleich am modernsten. So wurde zum Beispiel der 100-Kronen-Schein von 1912 von Koloman Moser, einem führenden Vertreter dieser Kunstrichtung, gestaltet (Abbildung 3).

Auch die deutsche Reichsbank hatte 1914 schon Jugendstil-Noten in der Vorbereitung, konnte wegen des Krieges aber erst Ende 1915 ein Stück zu 20 Mark ausgeben. Anschließend dauerte es fast fünf Jahre, bis im Juli 1920 mit einer 50-Mark-Note ein weiteres

Stück aus der Serie folgte (Zilch 2011, S. 188). Im Zarenreich waren bis 1917 keine Banknoten in einem moderneren künstlerischen Stil im Umlauf.

Mit dem Ende des Weltkrieges und dem Zusammenbruch der Kaiserreiche in Revolutionen und Bürgerkriegen waren Währungskrisen und Inflationen verbunden. Die Imperien zerfielen in eine Reihe von Nachfolgestaaten. Vor allem in den sich von den sogenannten Mutterländern abspaltenden Territorien gaben Übergangsregierungen und lokale Militärbefehlshaber eigenes, oft unzulänglich gedecktes Geld aus, ohne dass ihre Autorität in der Regel ausreichte, die alten Emissionen zu verbannen. Diese blieben zunächst im Umlauf. Neben dem jeweiligen kaiserlichen Geld aus Friedenszeiten, teilweise nur unzulänglich durch Abstempe-lungen als ‚neue‘ Währungen anerkannt, kursierten zum Beispiel auch spezielle Kriegsnoten, lokales Notgeld oder von Österreich-Ungarn sowie Deutschland ausgegebenes Besatzungsgeld.

Die Masse des kurz nach dem Weltkrieg herausgegebenen Papiergeldes war dabei grafisch recht schlicht und im Buchdruck auf eher billigem Papier gedruckt; der bis dahin übliche Kupfertiefdruck war nicht nur teurer, sondern verlangte auch Vorbereitungszeiten von zwölf bis 18 Monaten unter Einsatz höchst qualifizierter Arbeitskräfte sowie hochwertiges Material. All dies stand kaum zur Verfügung. Die neuen Zahlungsmittel, von denen einige Emittenten unter Umständen nicht mehr existierten bzw. im nunmehrigen Ausland und ohne rechtlichen Zugriff auf den Umlauf wirkten, verteilten sich in unterschiedlichen Quantitäten auf die einzelnen Staatsgebilde und es entstanden sich separierende, oft nicht scharf getrennte Zirkulationsgebiete.

Nach dem Krieg hatten große Teile der Bevölkerung, insbesondere auf dem Land, anfänglich mehr Vertrauen in ihnen gut bekannte Banknoten aus der Vorkriegszeit als in die Geldzeichen der neuen

Gemeinwesen, mit deren Verfassung sie teilweise nicht vertraut oder mit deren politischer Ausrichtung sie nicht einverstanden waren. Hinzu kam, dass die neuen Staatsgebilde oft politisch und militärisch schwach waren, ein desolates Finanzsystem besaßen und mit starken Inflationen kämpften. In einzelnen Fällen gingen die Hoheitsträger sogar nach kurzer Zeit wieder unter. Angesichts dieser Verhältnisse blieben Symbolik, Ästhetik und Druckqualität ihrer Geldscheine für eine Akzeptanz im Wirtschaftsleben meist sekundär. Viel wichtiger war neben administrativen Zwängen, wie zum Beispiel der Forderung, Steuern nur in bestimmten Geldsorten zu zahlen, der Glaube in der Bevölkerung an die jeweilige Kaufkraft und Wertbeständigkeit, die sich nicht zuletzt aus der aktuellen sowie perspektivischen ökonomischen Situation der Emittenten und der geopolitischen ‚Großwetterlage‘ ergaben. Erst in dem Maße, wie sich Mitte der 1920er Jahre die neuen Staaten konsolidierten, wurde ihr Geld bereitwilliger angenommen.

Die permanenten Veränderungen in den Zirkulationsverhältnissen fanden erst mit Währungsreformen Mitte der 1920er Jahre, die zu einer tatsächlichen Außerkurssetzung der gesamten alten Geldzeichen führten, ihren Abschluss. Dabei verlief die Entwicklung in den einzelnen Territorien durchaus unterschiedlich. Generell ist dabei zwischen den drei direkten Nachfolgestaaten der Kaiserreiche auf der einen Seite sowie den neu entstandenen Nachfolgestaaten wie Polen, Ungarn, der Tschechoslowakei, der Ukraine, Estland, Lettland und Litauen auf der anderen Seite zu unterscheiden: Während es in Deutschland, Österreich und Sowjetrußland darum ging, eine Symbolik und Formsprache für den staatlichen Neuanfang als Republiken zu finden, suchten die jungen Nationalstaaten nach Ausdrucksweisen und Anknüpfungspunkten zur Manifestation der eigenen Existenz. Es entstanden spezifische Formen der numismatischen Ikonografie dieser Staaten, die teilweise bis heute fortgeführt werden.

In Lettland, Litauen und Polen, die während des Weltkrieges von Deutschland und Österreich-Ungarn mehrere Jahre besetzt waren, gab es nach dem Abzug der fremden Truppen, einschließlich der weiß- und sowjetrussischen, ausgedehnte Übergangsperioden, in denen verschiedenste Rubelsorten, Mark und Kronen zusammen mit lokalem Notgeld und Besatzungsgeld wie den Darlehenskassenscheinen von OberOst (Abbildung 4) umliefen, mehr oder weniger gesetzlich geregelt (Lehnich 1923).

Polen, das die als Teil der deutschen Okkupationsstrategie gegründete Polnische Darlehnskasse (Zilch 1994, S. 242 ff.) als nunmehr eigenes Emissionsinstitut weiterführte, übernahm unter dem Zwang der Verhältnisse zunächst auch das Design der Geldscheine, die auf Vorder- und Rückseite den polnischen Adler zusammen mit Guillochen und Texten trugen. Unter der Republik wurden anfänglich nur Änderungen beim Namen des Emittenten und dem Ausgabedatum vorgenommen. Alles andere blieb, selbst die Königskrone des Wappenadlers, da eine umfangreiche Korrektur der Druckplatten einen zu großen Aufwand bedeutet und die Emission verzögert hätte, während der junge Staat dringend frisches Geld benötigte. Da spielte es auch keine Rolle, dass das Design dieser Provisorien noch die Billigung der deutschen und österreichisch-ungarischen Besatzer gefunden hatte.

Die nachfolgend in Polen während der Hochinflation ausgegebenen neuen Geldscheine mit wesentlich höheren Nominalen waren relativ einfach gestaltet und besaßen einen floralen Untergrund, der an österreichische Noten erinnerte. Zugleich begann die junge Republik mit der Ausgabe einer autochthonen Serie von Banknoten, die neben Allegorien und Guillochen vor allem Bilder polnischer Patrioten des 18. und 19. Jahrhunderts, beispielsweise von Tadeusz Kościuszko (1746-1817) (Abbildung 5), Józef Poniatowski (1763-1813) und Emilia Plater (1806-1831), trugen. Scheine mit derartigen Porträts bestimmten von nun an das numismatische Erscheinungsbild dieses Staates. Übrigens gehört Emilia

Plater zu den wenigen Frauen, die bis Mitte des 20. Jahrhunderts international überhaupt auf Geldzeichen geehrt wurden.

Estland, das, anders als Polen, im Wesentlichen nur wenige Monate deutscher Okkupation ertragen musste, trennte sich sofort vom OberOst-Geld sowie vom Rubelgeld, egal von welchem Emittenten, und führte mit Gründung der Republik die Estnische Mark ein, die dann 1928 der Estnischen Krone Platz machte. Die 1919 ausgegebenen estnischen Staatskassenscheine waren in den unteren Nominalen sehr schlicht gestaltet (Abbildung 6).

Späteres estnisches Papiergeld zeigte ideal-typische Landschaften oder Allegorien für Ackerbau und Fischfang und damit die Haupterwerbszweige des noch wenig industrialisierten Landes. Diese Symbolik wurde mit den drei nach links schreitenden Löwen im geschweiften Schild des Staatswappens auf der Rückseite gekoppelt (Abbildung 7).

Auch die ersten Scheine der baltischen Nachbarstaaten Lettland und Litauen waren drucktechnisch einfach gestaltet. In der Bildsprache blieben sie, abgesehen von dem jeweiligen Staatswappen, durch die Verwendung für das Baltikum allgemeingültiger allegorischer Darstellungen ebenfalls weitgehend indifferent.

Der 5-Rubel-Schein von Lettland aus dem Jahre 1919 zeigte auf der Vorderseite einen Hermes-Kopf für den Handel sowie auf der Rückseite die lettischen drei Sterne aus dem Wappen neben einem großen „L“. Erst die späteren Scheine der 1922 eingeführten Lat-Währung wurden ikonografisch und drucktechnisch anspruchsvoller gestaltet. So hatte der 20-Lat-Schein von 1935 ein Städtebild auf der Vorderseite und auf der Rückseite die Darstellung eines Bauern mit Sense sowie einer Frau in Nationaltracht (Abbildung 8). Zwischen ihnen wurde das Staatswappen im Früchtekranz über Getreidegarben platziert.

Das frühe Papiergeld von Litauen beschränkte sich in den kleinen Nominalen von 1 Cent an auf eine ornamentale Vorderseite mit

Text und eine Rückseite mit dem Wappen, das einen gepanzerten Reiter mit erhobenem Schwert auf springendem Pferd zeigt.

Bei den höheren Nominalen wie dem 10-Litas-Schein von 1922 (Abbildung 9) finden wir auf der Vorderseite Guillochen um das Staatswappen sowie die idealtypische Darstellung eines Flößers bei der Arbeit. Der 50-Litas-Schein hingegen porträtierte den Großfürsten Gediminas (um 1275-1341). Dieser hatte im 14. Jahrhundert den litauischen Staat wesentlich stärken können. Auf der Rückseite sind die Kathedrale von Vilnius, das der Großfürst zur Hauptstadt machte, sowie die nach Vytautas (1354/55-1430) benannte Kirche in Kaunas zu sehen, womit eine direkte Bezugnahme auf die eigene nationale Geschichte erfolgte.

Das von der Ukraine als einem Vasallenstaat noch Anfang 1918 unter der Okkupation der Mittelmächte herausgegebene Papiergeld war einfach gestaltet mit folkloristisch-allegorischen Motiven und dem Dreizack-Wappen (Abbildung 10).

Die Buchstaben in ihrem primitivistischen und archaischen Duktus waren aber eine zeitgenössische Erfindung und sollten an die lange staatliche Tradition der Ukraine, die nur durch die russische Herrschaft unterbrochen gewesen war, anknüpfen. Der Umstand, dass Früchte, Pflanzen und der Lebensbaum sowohl typische Motive des Jugendstils als auch der ukrainischen Volkskunst sind, gab diesen Banknoten dennoch ein recht modernes Erscheinungsbild (Jilge 2005, S. 278-283).

Die Banknoten der Tschechoslowakei und Ungarns standen beide in der österreichisch-ungarischen Tradition, und die Emissionen der ersten Jahre ähnelten den Vorgängern durch die Verwendung von Jugendstilelementen mit dichten floralen Unterdrucken. Erst mit der Stabilisierung der Währungen wurde das Design eigenständiger. Beide Staaten nahmen dabei durch die Abbildung von wichtigen Erinnerungsorten dezidiert Bezug auf die nationale Geschichte.

Allerdings wurden in der Tschechoslowakei diese Bilder mit Porträts der amtierenden Politiker gekoppelt, wie beim 20-Kronen-Schein von 1926, der Finanzminister Alois Rasin (1867-1923) (Abbildung 11) abbildete, während ungarische Scheine an Personen aus der nationalen Bewegung des 19. Jahrhunderts oder die Gründungsväter des mittelalterlichen Ungarns erinnerten. Der 100-Pengő-Schein von 1930 zeigte zum Beispiel König Matyas (1440-1490) (Abbildung 12).

In Österreich und Deutschland blieb nach 1918 unter der Bedingung schwerer Inflationen, ungeachtet des Übergangs von den Monarchien zu den Republiken, die Gestaltung der Banknoten zunächst ganz traditionell. Besonders bemerkenswert ist, dass, abgesehen von den neuen Staatswappen, in beiden Ländern keine republikanischen Symbole verwendet wurden.

Auf den Scheinen von Österreich dominierten allegorische Darstellungen und Guillochen in einer aus dem Jugendstil entwickelten, sachlicheren Bildsprache, was zum Beispiel der 100-Kronen-Schein von 1922 belegt (Abbildung 13). Er wurde von der noch bis Ende 1922 bestehenden Österreichisch-ungarischen Bank ausgegeben, obwohl die beiden Namen gebenden Staaten schon längst ihre eigenen Wege gingen.

Die Bemühungen des Reichskunstwarts Redslob in Deutschland, die Reichsbank zur Emission von Noten mit den Porträts bürgerlicher Vordenker, Freiheitskämpfer und Künstler wie Immanuel Kant (1724-1804), Georg Herwergh (1817-1875), Ferdinand Freiligrath (1810-1876) oder Ernst Moritz Arndt (1769-1860) zu bewegen, scheiterten ebenso wie der Versuch, Geistesgrößen wie Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) zu verewigen. Kompromisse fand man zunächst in mittelalterlichen und Renaissance-Kunstwerken sowie später in den Porträts wichtiger Erfinder und

Wirtschaftspioniere wie Werner von Siemens (1816-1892) (Abbildung 14), Albrecht Daniel Thaer (1752-1828) oder David Hansemann (1790-1864) (Zilch 2011 und 2012).

Es ist erstaunlich, dass in Sowjetrussland beziehungsweise in der Sowjetunion Papiergeld anfänglich nicht für explizit revolutionäre Propaganda verwandt wurde. Die zunächst ab 1919 einfach gedruckten Scheine (Abbildung 15) und dann die ab 1924, nach dem Ende des Bürgerkrieges und den ausländischen Interventionen sowie der Stabilisierung des Rubels ausgegebenen Noten waren meistens nur mit Schrift und Guillochen sinnfrei und ganz traditionell gestaltet. Gleich den Münzen ab 1925 trugen sie zwar alle das Staatswappen mit der programmatischen Losung „Proletarier aller Länder, vereinigt euch!“, die jedoch in den meisten Fällen nicht besonders ins Auge fiel. Einige Noten zeigten allegorische Darstellungen wie die als Land- und Industriearbeiter erkennbaren Männergestalten, die gemeinsam in einem Buch lesen (1924), oder einen Motorpflug bei der Arbeit. Diese Sinnbilder für Industrie, Landwirtschaft und Volksbildung unterschieden sich allerdings kaum von denen auf zeitgenössischen Geldscheinen bürgerlicher Staaten. Erst 1937 erschienen sowjetische Banknoten mit dem Porträt von Wladimir Iljitsch Lenin (1870-1924) (Abbildung 16) als einer prononciert politischen Aussage.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die numismatische Ikonografie der am Ersten Weltkrieg beteiligten drei Kaiserreiche sehr ähnlich war, sich aber bei den Nachfolgestaaten stark voneinander unterschied. Die Visualisierung der nationalen Unabhängigkeit und Souveränität erfolgte auf durchaus unterschiedliche Art und Weise. Während zum Beispiel Lettland und Litauen auf allegorische Darstellungen, die vor allem das Wirtschaftsleben der neuen Staaten repräsentieren sollten, setzten und dies mit Abbildungen nationaler Erinnerungsorte koppelten, wählten Polen, Ungarn und die Tschechoslowakei Porträts von Nationalhelden. Große Nachfolgestaaten wie Polen und Ungarn bevorzugten dabei Rückgriffe

auf den eigenen nationalen Unabhängigkeitskampf des 19. Jahrhunderts, während kleinere Nachfolgestaaten wie Estland oder Litauen sich vor allem auf Gründungsmythen und -heroen besannen. Die Tschechoslowakei verwandte daneben sogar Porträts amtierender Politiker. Österreich und Deutschland hingegen verharrten bei der Gestaltung des Papiergeldes weitgehend in der eigenen Tradition. Ihre neuen Scheine trugen bis auf die Staatswappen keine als republikanisch erkennbare Bildsprache, und selbst dem Papiergeld Sowjetrusslands beziehungsweise der Sowjetunion fehlte bis 1937, abgesehen vom oft nicht besonders ins Auge fallenden Staatswappen, eine revolutionär-politische Symbolik.

Papiergeld ist folglich ein Teil der visuellen politischen Kultur mit auffallend großem Beharrungsvermögen. Anders gesagt: Die jeweilige Akzeptanz der Geldzeichen, die Voraussetzung für ihre zentrale Funktion als Zahlungsmittel ist, speist sich in starkem Maße aus Traditionen.

Literatur

Jilge, Wilfried (2005): Die Geschichtskultur der Ukraine im Lichte der Geldscheinmotive von 1918 und 1991, in: Arnold Bartetzky / Marina Dmitrieva / Stefan Troebst / Thomas Fichtner (Hrsg.), *Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*, Köln/Weimar/Wien, S. 273-289.

Lehnick, Oswald (1923): *Währung und Wirtschaft in Polen, Litauen, Lettland und Estland*, Berlin.

Wohlfel, Rainer (2014): Geld, in: Uwe Fleckner / Martin Warnke / Hendrik Ziegler (Hrsg.), *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, Bd. 1: *Abdankung bis Huldigung*, München, S. 395-400.

Zilch, Reinhold (1994): *Okkupation und Währung im Ersten Weltkrieg. Die deutsche Besatzungspolitik in Belgien und Russisch-Polen 1914-1918. Mit einem Anhang von Jürgen Koppatz: Katalog des deutschen Besatzungsgeldes im Ersten Weltkrieg (Europa)*, Goldbach.

Zilch, Reinhold (2005): *Neue Staaten – neues Geld. Brüche und Kontinuitäten in der numismatischen Symbolik osteuropäischer Staaten während und nach dem Ersten Weltkrieg*, in: Arnold Bartetzky / Marina Dmitrieva / Stefan Troebst / Thomas Fichtner (Hrsg.), *Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*, Köln/Weimar/Wien, S. 99-106.

Zilch, Reinhold (2011 und 2012): „Goethe auf Geldscheinen ist eine Ungeheuerlichkeit“. Zu den Auseinandersetzungen um die Gestaltung der Reichsbanknoten 1919 bis 1925; Teil I: Allegorien oder Köpfe (1919 bis 1923), in: *money trend. Internationales Magazin für Münzen und Papiergeld* 43 (2011), H. 11, S. 186-193; Teil II: *Freiheitskämpfer, Künstler oder Erfinder?*, in: *money trend. Internationales Magazin für Münzen und Papiergeld* 44 (2012), H. 1, S. 192-194.

Abbildungen



Abbildung 1: Deutschland 100 Mark von 1910 („langer Hunderter“) (VS/RS)
(Hartmut Fraunhoffer, www.banknoten.de).



Abbildung 2: Russland, 100 Rubel von 1910 (Zarin Katharina) (VS/RS)
(Hartmut Fraunhofer, www.banknoten.de).



Abbildung 3: Österreich, 100 Kronen von 1912 (VS), http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/AHK_100_1912_obverse.jpg [Zugriff am 14.2.2015].



Abbildung 4: OberOst Darlehnskassenschein 3 Rubel von 1916 (VS) (Slg. Hans-Ludwig Grabowski).



Abbildung 5: Polen, 100 Polnische Mark von 1919 (VS/RS), (Hartmut Fraunhoffer, www.banknoten.de).



Abbildung 6: Estland 10 Penni und 1 Mark von 1919 (VS) (Slg. Zilch).



Abbildung 7: Estland 10 Kroni von 1937 (VS/RS) (Hartmut Fraunhoffer, www.banknoten.de).

Numismatische Ikonografie nach dem Ersten Weltkrieg



Abbildung 8: Lettland, 20 Lat von 1936 (Hartmut Fraunhoffer, www.banknoten.de).



Abbildung 9: Litauen, 10 Litas von 1922 (VS), http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Banknotes_of_Lithuania_%281922-1938%29#/media/File:LTU_10_Litu_1922_obv.jpg [Zugriff am 21.3.2015].



Abbildung 10: Ukraine 50 Karbowanzen von 1918 (VS/RS) (Hartmut Fraunhofer, www.banknoten.de).



Abbildung 11: Tschechoslowakei, 20 Kronen von 1926 (VS), http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Banknotes_of_Czechoslovakia?use-lang=de#/media/File:20_Korun_1926_Reverse.jpg [Zugriff am 21.3.2015].



Abbildung 12: Ungarn 100 Pengő von 1930 (VS) (Slg. Zilch).



Abbildung 13: Österreich 100 Kronen von 1922 (VS) (Hartmut Fraunhoffer, www.banknoten.de).



Abbildung 14: Deutschland 20 Mark von 1929 (VS) (Slg. Hans-Ludwig Grabowski).



Abbildung 15: Sowjetrussland 30 Rubel 1919 (VS/RS) (Hartmut Fraunhoffer, www.banknoten.de).



Abbildung 16: Sowjetunion 3 Rubel von 1937 (VS) (Slg. Hans-Ludwig Grabowski).

DDR-Banknoten als Spiegel der gesellschaftlichen Situation

Peter Leisering

Bilder auf staatlichen Banknoten erfüllen verschiedene Zwecke: Sie präsentieren nationale oder gesellschaftskonforme Symbole, helfen bei der Identifizierung der Währung. Sie fördern jedoch auch die Identifizierung der Bürger im Währungsgebiet mit dem sozialökonomischen und politischen System und dienen so der politischen Propaganda.

Eine besondere Rolle spielen die Bilder von Personen, historischen Persönlichkeiten oder aktuellen Machthabern, Personifizierungen der Nation, Allegorien generell.

Dass dabei Brust- oder Kopfbilder besonders beliebt waren, hängt m.E. auch mit der besonderen Fähigkeit des Menschen zusammen, menschliche Gesichter zu unterscheiden. Sekundenschnell filtern wir ein bekanntes Gesicht aus der Vielzahl der täglichen Begegnungen.

Ein Kopf- oder Brustbild auf einem Geldschein muss deshalb sogar als ein Mittel der Fälschungssicherung gewertet werden. Denn hat sich der Nutzer das Gesicht auf dem Geldschein erst gemerkt, werden ihm markante Abweichungen in der Darstellung recht schnell auffallen. Dies fällt bei Bildern von Bauwerken oder gar den komplizierten Mustern auf den Geldscheinen ungleich schwerer.

Wie alle anderen Merkmale auch, sind die Personenbilder nicht zuletzt ein besonderes Instrument, um die Unterscheidung der Wertgrößen zu unterstützen. Doch damit ergibt sich auch ein besonderes Problem: Die Wertstufen bilden immer auch eine Rangfolge. Folglich stellt sich die Frage, welche Person welche Wertstufe repräsentieren darf, wer uns mehr oder weniger wert ist.

Bezüglich der DDR-Banknoten geht der Beitrag folgenden Fragen nach: Wie und durch wen wurde die Gestaltung der Banknoten entworfen und festgelegt? Welche Bilder und Personendarstellungen wurden eingesetzt? Inwiefern spiegeln diese die gesellschaftliche Situation? Wie gestaltete sich die Rangfolge von Persönlichkeiten und wie sah es mit der Akzeptanz des Papiergeldes in der Bevölkerung aus?

Die Ausgaben der Deutschen Notenbank 1948 und 1957

Über die Gestalter der ersten Ausgabe (Abbildung 1) ist mir nichts weiter bekannt, sie sind in der sowjetischen Staatsdruckerei zu vermuten.

Eine Abstimmung mit den politischen Vertretern in der sowjetischen Besatzungszone dürfte kaum stattgefunden haben, da die Emission in jeder Hinsicht vom Zeit- und Geheimhaltungsdruck geprägt war. Dies zeigt sich auch in der Gestaltung selbst – keine Bilder, nur Schriften, Ziffern und Zierrat. Da es noch keinen Staat gab, gab es auf den Scheinen weder staatliche Symbole noch Bildelemente mit nationalem Bezug. Die Herstellungsqualität war, vor allem der Eile geschuldet, zum großen Teil mangelhaft. Das betraf den einfachen Buchdruck, in dem, abgesehen vom 50-Pfennig-Schein, alle Wertstufen hergestellt waren, ebenso wie die Sicherungen im Papier, also Faserstreifen und Wasserzeichen.

Die Banknotenausgabe spiegelt in Qualität und Erscheinungsbild somit durchaus die gesellschaftliche Situation der Zeit wider.

Zur Akzeptanz liegen mir keine Untersuchungen vor. Aus den Archivquellen, Erzählungen von Zeitzeugen und eigenem Erleben lässt sich jedoch schlussfolgern, dass die Erstausgabe kaum Liebhaber gefunden haben dürfte.

Als Gründe für die niedrige Akzeptanz kommen mehrere Faktoren infrage: Zum einen ließ die Gestaltung aus Ziffern, Schriften und Zierelementen keine Identifizierung zu. Zum anderen minderte die

simple und schlechte Qualität das Ansehen des Geldes. Das Problem wurde mit dem raschen Verschleiß der Scheine verstärkt: Durch die Bargeldknappheit der ersten Monate und Jahre ergab sich ein rascher Geldumlauf, der die auf Baumwolle gedruckten Noten, vor allem die kleineren Wertstufen, rasch verschmutzen, ‚lappig‘ werden und an den Kniffkanten oft regelrecht zerfallen ließ.¹ Vor allem aber konnte man für die verschmutzten und oft geklebten Scheine nicht genug kaufen, während sich anhand der DM-West zeigte, wie es besser ging.

Zu den 1957 folgenden Banknoten mit dem Ausgabejahr 1955 ist nicht viel zu ergänzen, denn bis auf Jahreszahl und Farbgebung war die Gestaltung identisch. Die Herstellungsqualität war wieder mangelhaft. Das Papier verschmutzte noch schneller als das der Ausgabe 1948. Die Kaufkraft hatte sich zwar verbessert, aber Geldüberhang und Warenmangel blieben auch weiterhin ein Faktor, der die Wertschätzung des Geldes minderte.

Die Ausgabe der Deutschen Notenbank von 1964

Auch die Banknotenausgabe 1964 wurde in der Sowjetunion hergestellt, aber die Vorbereitung begann etwa ein Jahrzehnt früher in der DDR. Die grundlegende Triebkraft für bessere und in der DDR hergestellte Banknoten war die Falschgeldabteilung der Deutschen Notenbank mit ihrem späteren Leiter Günter Stoof². Bereits seit 1952 sind entsprechende Korrespondenzen und Vorbereitungen

¹ BA DN6-1603, 4.1.50; Berliner Zeitung vom Donnerstag, 26.1.1950, zitiert aus: BA DN6-3186; BA DN1-812, Neuprägung von 1-DM und 2-DM-Münzen, 31. Juli 1950; BA DN6-792, Bericht über 2. Sonderaktion Leipzig, Kötter, am 11.2.50.

² Günter Stoof ist nicht mit dem Politiker Willi Stoph zu verwechseln, der in der Geschichte der Banknoten der DDR später ebenfalls eine Rolle spielen sollte.

nachweisbar,³ ernsthafte Schritte erfolgten jedoch erst 1956. Qualitätsziele für die neue Ausgabe waren laut Direktoriumsvorlage zur „Herstellung von Banknoten in neuem Druckverfahren“ der Kupferliniendruck als Hauptdruck, das Orloffdruckverfahren als Unterdruck sowie Kopfwasserzeichen und ein eingelegter Sicherheitsstreifen zur Fälschungssicherung.⁴ Gemäß der bis Mitte 1957 in der Bank entwickelten Grundidee der Gestaltung wollte man Kopfbildnisse einsetzen, die strenge Umrahmung (Kastenform) aufgeben und das Notenbild durch moderne Zierelemente auflockern. Die Bilder auf den Rückseiten sollten jeweils im Zusammenhang mit dem Kopfbild der Vorderseite stehen. Den Unterdruck stellte man sich in zarter Zeichnung und hellen Farben vor, in denen auch das Emblem der Republik dargestellt werden sollte.⁵ Insgesamt entsprach dies weitgehend der Lösung, die später realisiert wurde.

Hinsichtlich der Kopf- und zugehörigen Rückseitenbilder hatte man in der Bank zunächst folgenden Vorschlag entwickelt:

100 DM: Arbeiter, Bauer und Angehöriger der Volksarmee / Rückseite: Landschaftsbild mit aufgehender Sonne,

50 DM: Bergmann / Rückseite: Arbeit vor Ort oder Braunkohleabbau,

20 DM: Bäuerin / Rückseite: Produktionsgenossenschaft bei der Ernte,

10 DM: Wissenschaftler (Arzt) oder Ingenieur / Rückseite: Forschungsinstitut,

5 DM: Fischer / Rückseite: Logger auf Fang.⁶

³ KfW-Stb-4653, Protokoll über den TPO 5 der Dirositzung vom 23.4.54, Blatt 75, BA DN6-613, Laskowski, 29.5.54; BA DN6-613, Laskowski, 10. Juli 1954, KfW-Stb-4653, Dirositzung vom 30. Juni 1954, Punkt 2, Blatt 73f.

⁴ KfW-Stb-4653, Weißflog, Ebert und Stoof am 10.9.56.

⁵ KfW-Stb-4653, Direktoriumsvorlage, Stoof, Ebert und Weißflog am 3.6.57; Weißflog und Ebert an Hans Altmann, ZK der SED am 20.6.57.

⁶ KfW-Stb-4653, DN Weißflog und Ebert an Hans Altmann, ZK der SED, 20.6.1957.

Die Geldscheine sollten also eine in Klassen und Schichten strukturierte Bevölkerung oder einzelne Berufsgruppen repräsentieren. Die Rangfolge lässt auch erkennen, welche politischen und ökonomischen Schwerpunkte man in der Bank zu dieser Zeit sah.

Die Planungen wurden allerdings durch den plötzlichen Banknotenumtausch vom Oktober 1957, der hinter dem Rücken der Notenbank vom Finanzminister organisiert worden war, unterbrochen. Stooß kritisierte die erneut schlechte Qualität der Banknoten und unterbreitete mit seinem Vorgesetzten, Hauptabteilungsleiter Direktor Weißflog, bereits Anfang 1958 neue Vorschläge für den Banknotendruck in der DDR, um einen Ersatzdruck der mangelhaften Ausgabe des Jahres 1957 zu vermeiden und endlich das internationale Niveau zu erreichen.⁷

Als Bankpräsident Prof. Schmidt die Angelegenheit Ende 1958 mit dem Ministerpräsidenten Grotewohl besprach, wurde festgelegt, dass das Politbüro des ZK der SED der Emission zustimmen sollte. Die Vorbereitungsarbeiten wollte man nicht mehr geheim führen und über die Herausgabe neuer Geldzeichen und ihre Gestaltung war sogar eine Diskussion in der Öffentlichkeit erwünscht.⁸

In der entsprechenden Beschlussvorlage der Bank hieß es zur Begründung der neuen Emission: „Die Banknoten des Emissionsjahres 1955 sagen nichts über den Charakter unseres Staates aus; es ist weder das Emblem der Republik noch irgend ein Hinweis auf das Wesen unseres Staates vorhanden.“⁹ Man verwies auf das Papiergeld der anderen sozialistischen Länder, das Bilder von Persönlichkeiten des gesellschaftlichen Lebens oder historische Ereignisse zeige.¹⁰

⁷ BA DN6-2540, Stooß am 7. Januar 1958.

⁸ BA DN6-2540, Weißflog, 31.12.1958.

⁹ KfW-Stb-4653, Schmidt und Rumpf an Schön, PB des ZK, 19.2.1959.

¹⁰ Ebenda, Begründung.

Für die eigenen Banknoten hatte man folgende Bildvorschläge. Auf den Rückseiten sollten typische Wirtschaftszweige der DDR erscheinen:

- 100 DM: Braunkohleindustrie,
- 50 DM: Chemische Industrie,
- 20 DM: Optische Industrie,
- 10 DM: Landwirtschaft,
- 5 DM: Seeschifffahrt oder Außenhandel.

Für die Kopfbilder der Vorderseite entwickelte die Bank mehrere Varianten. Die erste sollte nur die Köpfe von Marx und Engels zeigen und orientierte sich an den Banknotenausgaben der Sowjetunion und Bulgariens. Eine zweite Variante sah zusätzlich die Köpfe von Thälmann und Breitscheidt vor. Ausgewählt wurde jedoch die dritte Variante – „große Deutsche“:

- 100 DM: Marx,
- 50 DM: Gauss,
- 20 DM: Liebig,
- 10 DM: Goethe.

Die Banknoten zu 5 DM sollten kein Kopfbildnis, sondern lediglich das Emblem der Republik im Hauptdruck der Vorderseite tragen.

Bei allen Varianten war die ursprüngliche Idee, dass Vorder- und Rückseitenbild in Beziehung zueinander stehen sollten, untergegangen. Doch der Beschlussvorschlag wurde bereits vom Büro des Politbüros abgelehnt. Dafür sind mehrere objektive Gründe zu sehen: Zunächst gab es zwei Jahre nach dem Geldumtausch keinen dringenden Grund, die Bevölkerung schon wieder mit einer neuen und kostspieligen Notenausgabe zu konfrontieren. Vor allem aber waren in der DDR die technischen Voraussetzungen für die Herstellung solcher Banknoten noch immer nicht gegeben.¹¹

Als Jahre später die Staatsgrenze geschlossen wurde, machte es hingegen Sinn, noch einmal einen Gesamtumtausch der Banknoten

¹¹ Ebenda, weitere zugehörige Dokumente.

nach dem Vorbild der Aktion von 1957 durchzuführen. Auch dieses Mal wurden strikte Geheimhaltung und der sofortige Umtausch aller Werte angeordnet. Und da man in der DDR ohnehin nicht in der Lage war, eine solche Gesamtauflage in der gewünschten Qualität herzustellen, bestellte man die Banknoten wieder in der Sowjetunion. Auch die Entwurfsarbeiten wurden in der Sowjetunion ausgeführt, da keine DDR-Künstler in Vorarbeiten einbezogen werden sollten.¹²

Die Entscheidungen wurden im kleinsten Kreis getroffen, zu dem nur der 1. Stellvertreter des Ministerrates, Willi Stoph, der Bankpräsident Wetzel, Finanzminister Rumpf und Direktor Weißflog gehörten.

Im Februar 1962 waren zunächst folgende Motive (Abbildung 2) vorgesehen:

100 DM: Karl Marx / Rückseite: Braunkohleindustrie,

50 DM: Friedrich Engels / Rückseite: Landwirtschaft,

20 DM: Johann Wolfgang v. Goethe / Rückseite: Weimar,

10 DM: Friedrich v. Schiller / Rückseite: Jena; oder Justus v. Liebig / Rückseite: Chemische Industrie,

5 DM: Wilhelm v. Humboldt / Rückseite: Humboldt-Universität.¹³

Als die Banknoten ab Anfang August 1964 ausgegeben wurden, war Bankpräsident Wetzel bereits durch Helmut Dietrich abgelöst worden, mit dem auch ein neuer Geist in die Notenbank einzog.¹⁴

Die Option einer Blitzaktion wurde nicht realisiert.¹⁵

Im Folgenden werden die Motive, die sich letztlich tatsächlich durchsetzten, beschrieben und mit folgenden Fragen in Kontext gestellt: Wie wurde das Wesen des Staates in den Bildern erkennbar? Und waren die Geldscheine ein Spiegel der gesellschaftlichen Situation?

¹² KfW-Stb-4654, Weißflog, o.D., Dienstreise im Auftrag des Ministers im Februar 1962 nach Moskau.

¹³ KfW-Stb-4654, Handschriftliche Aufzeichnungen von Weißflog, 26.2.62.

¹⁴ SAPMO DY30/JIV 2/2A 1.032, Blatt 153; BA DC 20 / 8039, Bl. 65.

¹⁵ BA DN6-1801, Rumpf auf der Pressekonferenz am 30. Juli 1964.

Die Rückseite der 100-MDN-Note¹⁶ zeigte schließlich nicht die Braunkohleindustrie, sondern das Brandenburger Tor in Berlin.¹⁷ Für dieses Motiv habe ich bisher keine Argumentation gefunden. Es wurde aber eindeutig als ein Symbol des Staates gesehen, das auch beim Deutschen Fernsehfunk erschien. Warum wählte man dieses Tor? Eine Erklärung könnte sein, dass es in der Mitte Berlins liegt, damals Brennpunkt der Konfrontation der Machtblöcke in Europa. Und die DDR, ihre Gesellschaft und ihr politisches System waren durch ebendiese Konfrontation entstanden und geprägt. Der Staat gründete seine Existenz faktisch auf dieser Grenze, an der das Tor lag, das er soeben geschlossen hatte. Der ‚Mauerbau‘ hatte den Ruin der DDR noch einmal abgewendet und Sicherheit für eine neue Entwicklung geschaffen. Das Brandenburger Tor, als ein Symbol der Schließung der Staatsgrenze, ist m.E. ein weiterer Ausdruck des Politikwechsels, auch in der Propaganda, vom Ziel der Wiedervereinigung zur konsequenten eigenstaatlichen Entwicklung der DDR.

Die Rückseite des 50-MDN-Scheins zeigte eine Ernteszene mit einer Mähdrescherstaffel – moderne Landwirtschaftstechnik auf großen zusammengelegten Flächen, wie sie mit der Gründung der Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften (LPG) entstanden waren. Der Eintritt der Mehrheit der Bauern in die LPG war gerade durchgesetzt worden. Auch dieses Bild bezog sich also auf die jüngste gesellschaftspolitische Entwicklung.

Die beiden höchsten Werte präsentieren somit aktuelle ‚Errungenschaften‘ auf dem Weg zum Sozialismus, die Werte darunter die Basis, die man dafür sah:

Auf dem 20er waren Goethe und das Weimarer Nationaltheater abgebildet. Die DDR sah sich als Hort aller guten Traditionen der

¹⁶ Die Währungsbezeichnung wurde von „Deutsche Mark“ zu „Mark der Deutschen Notenbank“, kurz MDN, geändert, wieder eine Abgrenzung zur Bundesrepublik.

¹⁷ KfW-BB 4, BN 213 (100 DM).

deutschen Geschichte. Und tatsächlich spielten klassische Literatur und Musik in der Bildung und im kulturellen Leben hier eine besondere Rolle.

Das setzt sich auf dem 10er fort, bei dem man sich für Schiller entschied. Die Rückseite zeigt Jena, einen der Wirkungsorte Schillers, der an der dortigen Universität, die seit 1934 seinen Namen trägt, einst als Geschichtsprofessor lehrte.¹⁸ Im Zentrum des Bildes sieht man das Carl-Zeiss-Werk, damals ein sozialistischer Betrieb auf jenem Weltniveau, das man allgemein anstrebte, ein Flaggschiff der DDR-Industrie.

Auf dem 5er wurden schließlich Humboldt und die Universität der Hauptstadt abgebildet: Bildung und Ausbildung hatten in der DDR einen hohen Stellenwert und waren, trotz des ideologischen Ballasts, auf einem hohen Niveau.

Die Währungsbezeichnung wurde von „Deutsche Mark“ zu „Mark der Deutschen Notenbank“, kurz MDN, geändert, wieder eine Abgrenzung zur Bundesrepublik. Das Staatswappen war im Unterdruk aller Notenwerte sowie im Bildfeld der Rückseite untergebracht, die Staatsbezeichnung im Hauptdruck der Vorderseiten.

Es zeigt sich, dass man mit Gestaltung und Bildprogramm Staat und Gesellschaft geschickt präsentierte. Und in den Rückseitenbildern der Werte zu 100 und 50 MDN kann man den Bezug zur aktuellen gesellschaftlichen Situation erkennen.

Hinzu kam eine gute Herstellungsqualität der Emission mit einer ausgezeichneten Umsetzung der Bilder, so dass das neue Geld in der Bevölkerung gut aufgenommen wurde.

Mit den Darstellungen auf den unteren drei Werten konnte sich jeder DDR-Bürger identifizieren. Auch die Entwicklung der LPG, als Weg in eine moderne, effektive Landwirtschaft, war bald weitgehend akzeptiert. Selbst jene Bauern, die zu ihrem „freiwilligen

¹⁸ KfW-BB 4, BN 210 (10DM).

Eintritt' in die Genossenschaft regelrecht gezwungen worden waren, sahen später eine Perspektive in dieser Wirtschaftsform und ihre Vorteile gegenüber dem Einzelbetrieb. Der Mauerbau und die politische Konfrontation der Systeme als Stützen des Staates erschienen auf dem höchsten Wert nur sehr verblümt. Und dass Marx und Engels die oberen Werte präsentierten, wird keinen DDR-Bürger überrascht haben. Wer vom Sozialismus überzeugt war, war damit einverstanden, und die anderen wussten, dass sie der Theorie nach in einer ‚Diktatur des Proletariats‘ lebten. Dabei waren die längst verstorbenen Theoretiker akzeptabler als etwa aktuelle Politiker.

Doch auch in anderer Hinsicht spiegeln die Scheine der Ausgabe 1964 die Situation in der Mitte der 60er Jahre: Ein neues, besseres Geld in einer neuen Zeit. Die 60er Jahre waren geprägt von einem Generationswechsel in der Gesellschaft, der auch neue Ideen und Aufbruchsstimmung mit sich brachte. Ich erinnere nur an das sogenannte „Neue ökonomische System“. Auch die Versorgungslage verbesserte sich gegenüber den 50er Jahren merklich.

Insgesamt waren die Scheine, trotz immer wieder auftauchender Engpässe, also auch Kaufkraftminderungen, ein in der Bevölkerung akzeptiertes und beliebtes Geld, mit dem man sich identifizieren konnte.

Trotzdem gab es auch Kritik. Diese entzündete sich z. B. daran, dass nur Männer und keine Frau auf den Noten abgebildet waren, wobei ein Kopfbildnis von Clara Zetkin vorgeschlagen wurde.¹⁹ Für die Fachleute der Geldherstellung in der Bank blieb unbefriedigend, dass man diese Banknoten erneut nicht in der DDR hergestellt hatte und auch die bereits in den 50er Jahren erstrebte Qualität und Fälschungssicherung noch nicht erreicht war. Der Sicherheitsstreifen fehlte und die mit Guillochen bestückten Rahmen waren geblieben.

¹⁹ KfW-Stb-AS-4653, Weißflog an Dietrich am 14.9.64; Remus am 17.9.64.

Die Ausgaben der Staatsbank der DDR ab 1974

Deshalb arbeitete man in der Abteilung von Günter Stoof bereits Mitte der 60er Jahre wieder an einer völlig neuen, höchsten technischen und künstlerischen Ansprüchen genügenden Banknotenausgabe. Der Vorsitzende des Ministerrates hatte dem Vorhaben bereit im Zusammenhang mit der Auswertung der Ausgabe der Serie 1964 prinzipiell zugestimmt.²⁰ Abermals hatte man erstaunliche Vorstellungen von der Information und Einbeziehung der Bürger. Wörtlich: „Die Vorbereitungsarbeiten sollten völlig offen, unter Heranziehung hervorragender Künstler – evtl. in Form einer Ausschreibung – und nach Diskussion der Entwürfe in der Öffentlichkeit erfolgen. Bei der Gestaltung der neuen Serie sind die vorliegenden Anregungen aus den Eingaben der Bevölkerung auszuwerten.“²¹

Die Grundideen wurden zunächst wieder in der Bank entwickelt. Die Farben sollten kräftiger werden und die Werte stärker unterscheiden, die Rahmen durch eine feine Linienführung nur angedeutet werden, damit mehr Raum für prägnante Porträts bliebe.

Bei den historischen Personen und Rückseitenbildern plante man 1967 auf dem 50-Mark-Schein²² ein Bild von Clara Zetkin und auf der Rückseite ein Mutter-Kind-Bild. Auf dem 100-Mark-Schein sollten deshalb Marx und Engels gemeinsam unterkommen.²³

Ein Jahr später lagen für die Rangfolge von Persönlichkeiten und Rückseitenbildern verschiedene Themenreihen vor (Abbildung 3), wobei an erster Stelle ein Gemisch aus Politikern, Künstlern und Wissenschaftlern stand. Nach Marx/Engels und Zetkin auf den

²⁰ KfW-Stb-4654, Banknotendruck Varianten, o.D.; KfW-Stb-4653, Perspektive auf dem Gebiet der Geldzeichenherstellung, 4. März 1967.

²¹ KfW-Stb-4653, Erneuerung der Banknoten, 12.10.64; Bereich Emission und Zahlungsverkehr, Konzeption, 15.7.1968.

²² Auf Beschluss des Ministerrates der DDR wurde die Währungsbezeichnung ab 1. Januar 1968 in „Mark der Deutschen Demokratischen Republik“, Kurzform „Mark“, abgeändert.

²³ KfW-Stb-4653, Sektor 521 Geldzeichen am 4.3.67.

Vorderseiten der höchsten Werte sollten Bach auf dem 20er, Pöppelmann auf dem 10er und Runge auf der 5-Mark-Note erscheinen. Auf die Rückseiten dieser Reihe wären in der gleichen Rangfolge Arbeiter, Bauer und Wissenschaftler, dann Mutter und Kind, die Thomaskirche in Leipzig, der Zwinger in Dresden und schließlich das Erdölverarbeitungswerk Schwedt gekommen. Als zweiter Vorschlag folgte eine Reihe mit historischen Persönlichkeiten von Müntzer bis Agricola, weitere Reihen waren für Künstler von Pöppelmann bis Menzel, Wissenschaftler von Röntgen bis Brehm, Berufe vom Chemiearbeiter bis zum Fischer und Trachtenvorgesehen.²⁴ Dabei ist zu erkennen, dass auch mehrere Bildfolgen entwickelt wurden, die vollkommen ohne Arbeiterbewegung und vordergründige Politik auskamen.

Für die Grundkonzeption zur künstlerischen Gestaltung der Banknoten wurde ein ‚Künstlerkollektiv‘ unter Leitung von Prof. Klaus Wittkugel, dem Leiter des künstlerischen Beirats²⁵ der Bank, gebildet.²⁶

Die Rolle der externen bildenden Künstler bei der praktischen Umsetzung der Bilder darf dabei nicht überschätzt werden. Die Porträts der Vorderseiten und die Rückseitenbilder der 20- und 5-Mark-Note wurden allein von den Spezialisten in der Wertpapierdruckerei gefertigt.²⁷ Die Rückseitenbilder der 10-Mark-Note (Frau am Schaltpult) und der 50-Mark-Note (Erdölverarbeitungs-

²⁴ KfW-Stb-4653, Bereich Emission und Zahlungsverkehr, Konzeption, 15.7.1968; Die Vorschläge sind in der Tabelle „Bild-Varianten der Staatsbank zur Gestaltung der neuen Banknotenemission“ zusammengefasst.

²⁵ Der künstlerische Beirat war im Zusammenhang mit der Emission der Gedenkmünzen der DDR entstanden.

²⁶ KfW-Stb-4657, Vorlage für das PB des ZK, 11.5.70; Konzeption, 25.5.70; Laue am 5.3.74; BA DN10-2457, Minister der Finanzen/Präsident der Staatsbank an Vorsitzenden des Ministerrates Stoph, 12.2.1970 und Zutrag Stoph, 13.2.1970.

²⁷ KfW-Stb-4658, Bl. 104b, 18.1.1971.

werk Schwedt) setzte der Grafiker Oswin Volkamer um, ein ehemaliger Mitarbeiter der Wertpapierdruckerei.²⁸ Lediglich das Rückseitenbild des höchsten Notenwerts, ein Motiv des Berliner Stadtzentrums mit dem Palast der Republik, gestaltete ein Künstler, der zuvor in keiner Beziehung zur Wertpapierdruckerei gestanden hatte, der Berliner Grafiker Karl-Heinz Wieland.²⁹

Neben den Künstlern spielte auch der damalige Leiter der Abteilung Planung und Finanzen beim ZK der SED, Erich Wappler, eine Rolle, der z. B. dafür sorgte, dass Marx und Engels auf den beiden oberen Werten blieben.³⁰ Die letzte Entscheidung wurde dann vom Politbüro getroffen.³¹ Ein Künstlerwettbewerb oder eine vorherige Diskussion in der Öffentlichkeit fanden nicht statt.

Inwiefern entsprach nun das veränderte Bildprogramm (Abbildung 4) der veränderten Situation der Gesellschaft?

Auf den obersten Werten waren Marx, Engels und Goethe geblieben. Beim 100-Mark-Schein zeigt sich auf der Rückseite ein Wechsel von einem Symbol der Staatsmacht hin zu einem Symbol des Wiederaufbaus bzw. der Neugestaltung der Stadtzentren. Mit dem entsprechenden Bauprogramm wurden damals die Lücken geschlossen, die Krieg und Nachkriegszeit in den Haupt- und Bezirksstädten hinterlassen hatten. Damit erschien wieder ein aktuelles Feld der Politik auf der Banknote. Man beachte auch das symbolträchtige Miteinander von Zeughaus, damals das Museum für Deutsche Geschichte und Palast der Republik.³²

²⁸ KfW-Stb-4658, Bl. 98 und 99, 21.12.70 Stoof, Beratung in DWD am 18.12.70.

²⁹ KfW-Stb-4667, Wicklein, 21.6.1974, Wicklein an Kaminsky zur Entscheidung am 22.7.74.

³⁰ Biographisches Lexikon: Wappler, Erich, S. 1. Digitale Bibliothek Band 54: Wer war wer in der DDR?, S. 4541 (vgl. DDR-Wer war wer, S. 891) (c) Ch. Links Verlag; KfW-Stb-4658, Wicklein am 25.9.70.

³¹ KfW-Stb-4657, Vorlage für das PB des ZK, 14.10.70; Vorlage für das Politbüro des ZK, 31.10.70; Wicklein am 11.11.70; Laue am 5.3.74; KfW-BB4-BN 368.

³² KfW-Stb-4657, Entwurf (26.5.71), Vorlage für das PB des ZK.

Die chemische Industrie hatte die Landwirtschaft vom zweithöchsten Wert verdrängt. Goethe war nicht mehr mit dem abgehobenen Nationaltheater in Weimar verbunden, sondern mit einem modernen Schulgebäude, aus dem ausgelassene Kinder rennen, eine Momentaufnahme nach einer Fotografie. Clara Zetkin, als Reaktion auf die Kritik aus der Bevölkerung anstelle von Schiller aufgenommen, wenn man so will, als ‚Quotenfrau‘, erhielt als Rückseitenbild nicht die allegorische Mutter mit Kind, sondern eine selbstbewusste berufstätige Frau in einer Position mit Verantwortung.

Gegenüber der Ausgabe von 1964 war der Wissenschaftler Humboldt gegen den Revolutionär Müntzer ausgetauscht worden, an dessen 450. Todestag 1975 erinnert wurde. Die Landwirtschaft rutschte mit ihm auf den niedrigsten Wert.

Die Bilderfolge zeigt also Verschiebungen in der Wertigkeit und repräsentiert wiederum soziale und politische Schwerpunkte der Zeit.

Wie wurden diese neuen Banknoten in der Bevölkerung aufgenommen?

Schon bei der Ausgabe des ersten Wertes ab 1. Juni 1973, der Note zu 50 Mark, gab es sowohl Zustimmung als auch Kritik.³³ So vermissten viele Bürger den weißen Rand um das Notenbild und fanden die neuen Scheine „wie abgeschnitten“.³⁴ Vereinzelt wurde – im Zusammenhang mit einer Unzufriedenheit hinsichtlich der Gestaltung – auch die Frage aufgeworfen, warum die Entwürfe zu neuen Emissionen nicht mit den Werktätigen in den Betrieben abgestimmt worden waren.³⁵

Auch bei der Ausgabe der weiteren Werte waren die Reaktionen gemischt. Zur neuen 10-Mark-Note notierte man u. a. folgende Bemerkungen: „Endlich mal ne Frau“, „Ach sind die niedlich“ und

³³ KfW-Stb-4661, Bericht Stadtkontor 1.6.73.

³⁴ KfW-Stb-4661, Einschätzung StooFs vom 4.6.73 u.w. Meldungen.

³⁵ KfW-Stb-4657, Wicklein am 8.6.73, Erste Einschätzung der Neuemission

„Ist ja beinahe Spielgeld“.³⁶ Des Weiteren wurde das altmodische Schaltpult auf dem Bild der Rückseite moniert.³⁷

Hinsichtlich der 20-Mark-Note war die Kritik der Bevölkerung eigentlich vorhersehbar – Bürger und Bankmitarbeiter äußerten ihre „Verwunderung über die giftgrüne Farbgestaltung“.³⁸

Obschon hierzu keine wissenschaftlich fundierten Aussagen vorliegen, so kann man anhand der Quellen und der eigenen Erfahrung doch mutmaßen, dass die moderne Banknotenausgabe der 70er Jahre in der DDR zwar akzeptiert wurde, sich die meisten Bürger jedoch eher mit der Ausgabe von 1964 identifizierten.

Die nicht mehr realisierte Emission der 80er Jahre

Grund der Ausgabe höherer Werte zu 200 und 500 Mark (Abbildung 5) war die Vervielfachung des Geldumlaufs gegenüber den vorhergehenden Jahrzehnten: Belief sich der ausgewiesene Bargeldumlauf 1950 noch auf 3,36 Mrd. DM, so war er 1980 auf 12,3 Mrd. angewachsen.³⁹ Dies war Ausdruck einer vervielfachten Warenmenge, zum Teil aber auch eines gestiegenen Preisniveaus. Es galten zwar weiterhin stabile Preise, zugleich erfolgte jedoch die Einführung hochpreisiger Waren in sogenannten Exquisit- und Delikat-Läden. Insgesamt war ein Bedarf an zusätzlichen höheren Wertstufen des Papiergeldes entstanden.

Wie aber sollte man das Bildprogramm der Banknotenausgabe der 70er Jahre nach oben fortsetzen? Wer konnte über Karl Marx gesetzt werden? Beim 200-Mark-Schein entschied man sich abermals für Symbole der aktuellen Politik: Die Vorderseite zeigt eine Familie mit Kindern vor einem Hochhaus, ein Hinweis auf das

³⁶ KfW-Stb-4661, mehrere handschriftliche Berichtszettel.

³⁷ KfW-Stb-4661, Stb, Berliner SK, Giesler an Stellv. des Präsidenten am 5.3.75.

³⁸ KfW-Stb-4661, Berliner SK, Giesler, 15.1.76.

³⁹ Statistisches Jahrbuch 1988, S. 277.

Wohnungsbauprogramm und die Familienpolitik mit der Förderung von Nachwuchs durch finanzielle Unterstützung bei der Geburt eines Kindes, umfangreiche Einrichtungen zur Kinderbetreuung, Kindergärten und Krippen. Auf der Rückseite des Scheins findet sich ebenfalls eine moderne Kinderkombination. Die Friedenstaube im Wasserzeichen verweist auf die entsprechende Politik und Propaganda in der Ära Honecker. Damit war auf diesem Schein die Selbstsicht hinsichtlich der aktuellen Eckpunkte der Sozial- und Außenpolitik untergebracht.

Und was erschien auf dem höchsten Wert? Symbole des Staates selbst – das schon Anfang der 70er Jahre zunächst für den 100er vorgesehene Staatsratsgebäude und das Staatswappen.⁴⁰ Für letzteres verwendete man eine Mitte der 50er Jahre für den Geheimauftrag A44 gefertigte Vorlage.⁴¹

Über den Ursprung der Bildideen und das Genehmigungsverfahren liegen keine Angaben vor. Es ist anzunehmen, dass die Ideen wieder aus der Bank kamen und die Umsetzung ohne Einbeziehung externer Künstler durch die Fachleute in der Deutschen Wertpapierdruckerei erfolgte.

Schluss

Es wurde deutlich, dass die wesentlichen Ideen zur Herstellung der DDR-Banknoten der Ausgaben ab 1964, auch hinsichtlich der Gestaltung und des Bildprogramms, aus der entsprechenden Fachabteilung der Deutschen Notenbank bzw. der Staatsbank kamen. Bildende Künstler wurden dabei nur in beschränktem Umfang hinzugezogen. Die Entscheidungen über die Emissionen fielen letztlich in mehr oder weniger kleinen Kreisen der Staats- und SED-Führung.

⁴⁰ KfW-Stb-4658, Bl. 88.

⁴¹ Leisering, Münzen&Sammeln, S. 140 ff.

Beständigkeit und Wechsel der Bilder auf den Banknoten zeigen nicht nur die generelle politische Situation, sondern auch die ökonomischen und politischen Prioritäten der jeweiligen Zeit. Die entwickelten Vorstellungen von demokratischer Mitbestimmung bei der Gestaltung blieben Illusionen.

Die verschiedenen Banknotenausgaben spiegeln hinsichtlich der Herstellungsqualität, des Bildprogramms und auch der Akzeptanz in der Bevölkerung die jeweilige gesellschaftliche Situation.

Quellen und Literatur

BA DN6: Bundesarchiv Berlin, Bestand Deutsche Notenbank, Akten DN6, Nr. 613, 792, 1603, 1801, 2540, 3186.

BA DN10: Bundesarchiv Berlin, Bestand Staatsbank der DDR, Akte DN10, Nr. 2467.

BA DN1: Bundesarchiv Berlin, Bestand Ministerium der Finanzen, Akte DN1, Nr. 812.

BA DC20: Bundesarchiv Berlin, Bestand Ministerrat der DDR, Akte DC 20 / 8039.

SAPMO DY 30: Bundesarchiv Berlin, Stiftung der Parteien und Massenorganisationen der DDR, Bestand Politbüro und ZK der SED, Akte DY30/JIV 2/2A Nr. 1.032.

KfW Stb: KfW Stiftung Historisches Konzernarchiv, Bestand Staatsbank der DDR, Akten Nr. 4653, 4654, 4657, 4658, 4661, 4667.

KfW BB4: KfW Stiftung Historisches Konzernarchiv, Banknotenbehältnis 4, BN 210, 213, 368.

Statistisches Jahrbuch 1988 der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin 1988.

Leisering, P.: Zur Geschichte der Deutschen Notenbank und ihrer Banknoten. Teil 6. „Auftrag 44“, in: Münzen & Sammeln, Heft 5/2011.

Abbildungen

Bildnachweis: Fotos und Bearbeitung jeweils Peter Leisering.



Abbildung 1: Die Noten der Erstaussgabe der Deutschen Notenbank im Zuge der Währungsreform 1948.

DDR-Banknoten als Spiegel der gesellschaftlichen Situation



Abbildung 2: Die Banknotenausgabe der Deutschen Notenbank im Jahre 1964.

Varianten der Staatsbank zur Gestaltung der neuen Banknotenemission 1968

Nominal	Politiker/Künstler/ Wissenschaftler		Historische Persönlichkeiten		Künstler	
	Vorderseite	Rückseite	Vorderseite	Rückseite	Vorderseite	Rückseite
100	Marx/Engels	Arbeiter/Bauer/Wissen- schaftler	Th. Müntzer	Bauernaufstand	Pöppelmann	Zwinger Dresden
50	Zetkin	Mutter mit Kind	J. Gutenberg	Druckerei	Kollwitz	Plastik
20	J.S. Bach	Thomaskirche Leipzig	A. Dürer	Ritter, Tod u. Teufel	Heine	Deutschl. ein Wintermärchen
10	Pöppelmann	Zwinger Dresden	J. Kepler	Astronomie	J.S. Bach	Thomaskirche Leipzig
5	Runge	Erdölverarbeitungswerk Schwedt	G. Agricola	Bergbau	A. Menzel	Gemälde Walzwerk
	Wissenschaftler		Berufe		Trachten	
	Vorderseite	Rückseite	Vorderseite	Rückseite	Vorderseite	Rückseite
100	Röntgen	Physik	Chemiearbeiter	Erdölverarbeitungs- werk Schwedt	Spreewald	Spreewälder Kanallandschaft
50	Bunsen	Chemie	Maschinenbauer	moderne Werkhalle	Erzgebirge	Umgebung Klingenthal
20	Gauss	Mathematik	Landwirtschaftler	Mährescher	Rügen	Steilküste Stubbenkammer
10	Fraunhofer	Astronomie	Bergarbeiter	Bergwerk	Mecklenburg	Mecklenburger Seenplatte
5	Brehm	Biologie	Fischer	Fischfang-und- verarbeitungsschiff	Thüringen	Schwarzatal

Quelle: KfW-Stb-AS-4653, Bereich Emission und Zahlungsverkehr, Konzeption, 15.7.1968

Abbildung 3: Bild-Varianten der Staatsbank zur Gestaltung der neuen Banknotenemission aus einer Konzeption vom Juli 1968.

DDR-Banknoten als Spiegel der gesellschaftlichen Situation



Abbildung 4: Die Scheine der Banknotenausgaben der Staatsbank der DDR ab 1973 (Ausgabjahre ab 1971).



Abbildung 5: Die nicht mehr realisierte Ausgabe einer 200- und einer 500-Marknote der Staatsbank der DDR.

Die Bedeutung der Adler-Arabeske in der syrischen Geldtradition: Eine Bildanalyse*

Esam Aljaber Abou-Fakher

Mit Ende des Ersten Weltkriegs zog sich die osmanische Kolonialmacht im Nahen Osten zurück. In Syrien konstituierte sich daraufhin eine autonome Regierung, die 1920 ein Königreich unter Faisal I. ausrief. Im Königreich Syrien (arab.: المملكة السورية) wurde mit der Golddinar-Münze der erste Versuch einer eigenen Währung unternommen. Dies war jedoch nur von kurzer Dauer, denn noch im selben Jahr (1920) fiel der junge Staat unter französisches Mandat und eine neue, von Frankreich kontrollierte Währung wurde eingeführt. Erst nach der Unabhängigkeit Syriens 1946 konnte durch das Finanzministerium eine unabhängige, dauerhafte syrische Währung und anschließend eine institutionelle nationale Zentralbank gegründet werden. Als staatsrepräsentatives Objekt sollte das neue Geld eine Bildsprache erhalten, die der Bedeutung dieser Phase Rechnung tragen konnte. In diesem Zusammenhang traten das Adlerbild und die Arabeske als Hauptelemente der Gestaltung hervor.

Bei Arabesken handelt es sich um Rankenornamente, die von den Muslimen zwischen dem 7. und 9. Jh. entwickelt und weitgehend von pflanzlichen Elementen inspiriert wurden. Ihre Muster sind durch dichte und stark stilisierte Blattranken gestaltet, die in Spiralförmigen und gegabelten Linien verlaufen. Im weitesten Sinn

* Hintergrund dieses Beitrags ist eine parallel angefertigte Doktorarbeit des Autors über die syrischen Münzen.

* Zur besseren Lesbarkeit wird im Text nur die männliche Form genannt, die jedoch die weibliche Form stets mit einschließt.

werden jedoch – wie auch in diesem Beitrag der Fall – alle schmückenden Formen des islamischen Orients, einschließlich der geometrischen, als Arabeske betrachtet (vgl. Kühnel 1977, S. 3, 6 f.; Al-Bahnsi 2011).¹ Mit dem anderen Bildelement, dem Adler, ist hingegen das Wappen Syriens gemeint, das gemäß dem Dekret 158 vom 18.02.1945 eingeführt wurde.² Es stellt einen frontal abgebildeten Adler dar, mit zwei ausgebreiteten Flügeln und nach links³ gewendetem Kopf. Auf seiner Brust trägt er einen Schild mit der zeitgenössischen syrischen Fahne, während er mit den Füßen ein Spruchband greift, das den damaligen offiziellen Namen Syriens „Die Syrische Republik“ (arab.: الجمهورية السورية) trägt. Des Weiteren befinden sich zwei symmetrische Ähren auf den Schwanzfedern. Zwar wurden im Laufe der Zeit Abänderungen an dieser Wappenform vorgenommen, diese betrafen jedoch nur den Schild und sind damit vernachlässigbar.⁴ Eine Ausnahme bildet allerdings das Wappen aus der Zeit der Vereinigung Syriens mit Ägypten (Vereinigte Arabische Republik) von 1958-1961,⁵ das zu jener Zeit nur auf den Münzen erschien.

¹ Zum Ursprung des Begriffs „Arabeske“ gibt es zwei Theorien: Die eine geht davon aus, dass er vom italienischen Wort „rabeschi“ (dt.: Ranken) abgeleitet wurde (vgl. Olbrich 1996, Band 1, S. 224). Die andere führt den Begriff auf die ‚Araber‘ als Erfinder dieser Ornamentart zurück (vgl. Al-Bahnsi 2011).

² Oft wird der syrische Wappenadler irrtümlich als Falke oder Geier bezeichnet.

³ Nach der Blasonierung (Beschreibung eines Wappens) in der Heraldik ist die linke Seite die vom Betrachter aus rechte Seite.

⁴ Die Änderungen zeigen sich besonders in der wechselnden Anzahl der Sterne auf dem Brustschild des Vogels und erfolgten auf Veränderungen der Staatsfahne.

⁵ Der Vogel wird hier zum Geier, die Ähren verschwinden, der Brustschild trägt die Fahne des neuen Staates und der Vogelkopf ist nach rechts gewendet. Des Weiteren weisen die halbgeöffneten Flügel und der Schwanz gestalterische Änderungen auf, wodurch die Vogelform insgesamt schmaler und kompakter (schnörkellos) wirkt.

1. Hintergrund und Entwicklung

Im Gegensatz zum Adlerbild verfügt die Arabeske in der syrischen Geldgestaltung über eine längere Tradition, die bis in die Mandatszeit zurückreicht: Während der Herausgabe von syrischem Geld durch die französische Mandatsmacht unterlag das Land islamisch-konservativen Kräften, die – aufgrund der spezifischen Bilderfrage bzw. des vermeintlichen Bildverbots im Islam – mit den bildlichen Elementen nicht vertraut waren bzw. ihnen ablehnend gegenüberstanden. Vor diesem Hintergrund wurden für die Geldgestaltung im Wesentlichen nonfigurative Themen (Pflanzen, Architektur und Ornamente) verwendet, wodurch die Arabeske ihren Eingang fand. Es tauchten nämlich auf den Geldscheinen und -münzen abstrakte Ornamente auf, die meistens als Ergänzungs- bzw. Füllelemente (z. B. als Umrahmung eines Bauwerks als Hauptmotiv) dienten. Variieren diese hinsichtlich ihres Gestaltungsstils bzw. Musters, können manche von ihnen zweifellos der typischen islamischen Arabeske zugeordnet werden (Abbildung 1).

Mit der syrischen Unabhängigkeit wurden viele Charakteristika des Mandatsgeldes (beispielsweise französische Sprache bei Münzen, manche pflanzliche Motive etc.) aufgegeben und damit der Neuanfang symbolisiert. Die Arabeske blieb jedoch auf dem neuen Geld erhalten. Dies zeigt sich bereits bei der ersten Geld- bzw. Münzausgabe, die ein Jahr nach der Unabhängigkeit herausgebracht wurde und zwei Münzen (25- und 50-Piaster) umfasste: Die Arabeske erscheint hier zusammen mit anderen Elementen (u. a. Ähren) auf den Rückseiten der beiden Münzen. Gleichzeitig wurde auf den Vorderseiten das Adlerwappen abgebildet (Abbildung 2). Während Münzen früh herausgegeben wurden, verzögerte sich die Entwicklung syrischen Papiergeldes – anscheinend wegen Verpflichtungen bzw. Verhandlungen mit der vorher (zur Zeit des französischen Mandats) dazu berechtigten Bank – bis 1953. Bis

dahin blieben die Mandats-Scheine im Umlauf. Sie wurden allerdings (ca. ab 1949) um das Adlerwappen ergänzt und dadurch mit dem neuen Zustand der Unabhängigkeit unmittelbar verbunden (Abbildung 3) (vgl. Djaroueh 2013, S. 56-62). Als das Land 1953 die eigenen Geldscheine (1-, 5-, 10-, 25-, 50- u. 100-Pfund)⁶ herausbrachte, waren die Arabeske und das Wappen (diesmal als originale Komponente ihres Designs) darauf klar und dominant abgebildet (Abbildung 4). Welche Überlegungen und welcher ikonografische Gehalt mag hinter dieser Entscheidung gestanden haben?

2. Ikonografie

2.1 Arabeske (politisierte Tradition)

Bereits in den 1930er Jahren verhiessen die Gründung bzw. Anerkennung bedeutungsvoller Staatseinrichtungen für das Mandatsgebiet (Staatsverfassung 1930) sowie abgeschlossene Verträge mit der Mandatsmacht (syrisch-französischer Vertrag von 1936) die bevorstehende Unabhängigkeit Syriens. Damit wurde es notwendig, ein repräsentatives Bild des neuen Staates zu konzipieren. Durch seine große Präsenz in der syrischen Gesellschaft nahm der Islam wesentlichen Einfluss auf dieses Bild. Dies zeigt sich bereits bei der Staatsfahne von 1930/32, die vor allem im Kontext zur islamischen Vergangenheit stand.⁷ Hierdurch fand die Arabeske ihren Weg in die Kunst und politische Ikonografie des Staates. Sie

⁶ Auf diesen Scheinen tritt die französische Sprache weiterhin auf und damit – neben der arabischen „Lira“ (ليرة) – die entsprechende Bezeichnung der Währungseinheit als „Livre“. Die Beschriftung des Geldstücks in französischer Sprache wurde später durch die englische ersetzt und aus „Livre“ wurde „Pound“. Ich benutze hier die einheitliche Bezeichnung „Pfund“ als Synonym für alle.

⁷ Die Fahnenfarben entsprechen der Fahne der Arabischen Revolte von 1916 und wurden verschiedentlich interpretiert. Die meistverbreitete Meinung führt sie auf Fahnen bzw. Fahnenfarben früherer islamischer Dynastien zurück.

stellte angesichts ihrer langjährigen und markanten Präsenz in der islamischen visuellen Kultur ein signifikantes Element dar, das für die ‚Kontinuität‘ steht. Ihre Bedeutung wird insbesondere in der Architektur des Parlamentssaals erkennbar. Das repräsentative Staatsgebäude (um 1930 errichtet) wurde mit reichen Arabesken-Verzierungen verkleidet, wobei ein Koranvers im Vordergrund (Platz des Präsidenten) hing. Ferner spiegelt sich der Stellenwert der Arabeske in der Gestaltung des ersten und bedeutendsten syrischen Ordens wider (vgl. Hammad 2013). Der 1934 eingeführte Umaia-Orden besteht aus einem Bruststern, dessen mittleres Medaillon eine Ornament- bzw. Arabeske-Rosette darstellt. So verschob sich die Arabeske von einem traditionellen zu einem ‚staatlich‘ geprägten Element und erlangte damit eine neue politische Symbolik. Diese Entwicklung kann insoweit als Politisierung der Arabeske beschrieben werden.

2.2 Adlerbild (erfundene Tradition)

Was das Adlerbild bzw. Wappen anbelangt, beruht dieses zweifellos auf der umfassenden Bedeutung des Adlers in der Kulturgeschichte. Dieser gilt durch seine Stärke – wie der Löwe unter den Vierfüßlern – als König der Vögel schlechthin und wurde daher längst in der Heraldik eingesetzt. Das syrische Wappen ist allerdings vielmehr hinsichtlich seiner Festlegung in der Verkündungsfassung des bereits erwähnten Dekrets zu betrachten. Laut diesem stellt das Wappen „Uqab“ (dt. Adler) dar, der auf Fahnen von Quraisch und Khaled Ibn Al-Walid zurückgeht. Quraisch ist der Name des Stammes des Propheten Muhammad, während Ibn Al-Walid einer der bedeutendsten arabischen bzw. muslimischen Kämpfer war. Bereits vor dem Islam verfügte jede Sippe Mekkas über eine eigene Fahne als Identifikationszeichen; die einflussreichste Sippe, Quraisch, hatte hierbei die sogenannte Uqab. Die Fahne musste während des Kampfes emporgehoben bleiben, denn

eine nach unten gerichtete Fahne signalisierte die Niederlage. Sie durfte deswegen nur von ausgewählt tapferen Soldaten getragen werden, die bereit waren, sich für ihre Fahne zu opfern (vgl. Ali 1993, S. 434 f.). So etablierte sich die Fahne bzw. Uqab als hochangesehenes Zeichen. Mit Aufkommen des Islam kannte man unter verschiedenen Fahnen des Propheten eine schwarze, die – wie Quraischs Fahne – Uqab genannt wurde. Diese wurde nach dem Tod des Propheten weiterhin benutzt und von Ibn Al-Walid bei der islamischen Eroberung von Damaskus verwendet (vgl. Ibn Manzur [1232-1311] 1984, S. 353). Ob bzw. wann die Uqab-Fahne mit einem Adlerbild versehen wurde, darüber gibt es unterschiedlichste Meinungen.⁸ Fest steht, dass sie infolge der Befreiung Syriens vom Osmanischen Reich wiederentdeckt wurde und als Pate für die syrische Fahne diente (vgl. Al-Khalil 2001). Vor diesem Hintergrund und angesichts der gemeinsamen Funktion als staatsrepräsentatives Zeichen wurde der Adler bzw. das Adlerbild als Staatswappen aus der bildlosen Fahne entwickelt. Das Wappen sollte durch die Berufung auf die Uqab-Fahne (verwurzelte Präsenz in der islamischen Kultur) seinen symbolischen und ‚authentischen‘ Gehalt beziehen und dem Staat auf diese Weise Legitimität und Kontinuität verleihen. In diesem Zusammenhang lässt sich das syrische Adlerwappen hinsichtlich seiner Entwicklung mit der Theorie der erfundenen Tradition des Historikers Eric Hobsbawm interpretieren: Nach Hobsbawm sind viele Traditionen neu und unter modernen Bedürfnissen entstanden, jedoch suchen sie nach möglichen Verbindungen mit der Vergangenheit, die ihrer modernen Existenz erst Kontinuität verleiht und sie damit untermauert (vgl. Hobsbawm 2000 [1983], S. 1 f., 6 f.). So spiegelt das syrische Staatswappen einerseits die Kontinuität der Nation wider, während es

⁸ Die Fahne könnte mit Sultan Saladin Al-Ayyubi (1137/1138-1193) in Zusammenhang stehen und ein Adlerbild getragen haben – sie war dann allerdings nicht schwarz, sondern gelb (vgl. Al-Sallabi 2008, S. 237 Fußnote). Eine heraldische Präsenz des Adlers zur Zeit Saladins wird jedoch von anderen Fachleuten verneint (vgl. Heidemann 2013, S. 70).

andererseits durch seinen Wandel –von einer symbolischen (verbalen) Existenz in der Fahne zu einer bildlichen im Wappen – einen Umbruch bzw. Sprung abbildet.

3. Adler-Arabeske als Geldmotiv

3.1 Einsatz und Dominanz

Die beiden Motive Adler und Arabeske erweisen sich somit als islamische Bildelemente, die das frühe repräsentative Bild des ‚neuen‘ Staates Syrien bestimmen sollten. Entsprechend fanden sie nach der Unabhängigkeit, sowohl einzeln als auch miteinander verbunden, auf verschiedenen staatlichen Objekten und Medien ihre Verwendung. Dies zeigt sich insbesondere auf frühen Gebührenmarken dieser Phase (1940er/50er), bei denen der Adler als Hauptmotiv in der Mitte erscheint und die Arabeske ihn umrahmt (Abbildung 5). Auf staatlichen Zahlungsmitteln traten die beiden Elemente zum ersten Mal – wie bereits erwähnt – auf den Münzen von 1947 in Erscheinung. Dieser Trend verstärkte sich bei der Ausgabe von 1948, die drei Münzen (2½-, 5- u. 10-Piaster) umfasste und 1956 neu geprägt wurde (Abbildung 6). Hier wurden für alle drei Münzen ausschließlich die beiden Motive benutzt: Adler auf der Vorderseite, Arabeske auf der Rückseite (Nennwertseite). Das Design der Rückseiten stammt dabei von dem Künstler Khaled Al-Assali, dem Designer des Wappens selbst (vgl. der syrische Beschluss 2366 vom 31.12.1947). Zwar wurden 1950 Münzen bzw. Sondermünzen mit Pflanzenelementen geprägt, die beiden Motive Adler und Arabeske waren jedoch ebenfalls darauf zu erkennen. Was die Geldscheine anbelangt, wurden der Adler und die Arabeske – nach ihrem erstmalig gemeinsamen Auftauchen auf diesen 1953 – auch weiterhin eingesetzt und kennzeichneten die Schein Ausgaben bzw. deren Wiederholungsdrucke bis 1958 – also die Serie mit sechs Stücken zu 1-, 5-, 10-, 25-, 50- u. 100-Pfund. Diese Scheine haben eindeutig alle den gleichen Gestaltungstyp, der die

beiden Motive Adler und Arabeske als grundsätzliche Elemente auf der Vorderseite aufweist: Der Adler ist auf dem rechten Teil abgebildet, während die Arabeske – abgesehen von weiterer Präsenz auf der ganzen Scheinfläche – u. a. als Ornament-Konstrukt in der Mitte zu sehen ist. Dabei erscheint Letzteres weniger auffällig und mit dem Hintergrund verschmolzen.⁹ Auf den Rückseiten dieser Scheine wurden dagegen variable Themen (unterschiedliche Gebäude je nach Schein) abgebildet, wobei diese ebenfalls mehrheitlich dem islamischen Erbe entstammten. Hinsichtlich der ersten zehn Jahre nach der Unabhängigkeit kann man also von einer Dominanz des Zweiermotivs sprechen, nämlich der ‚Adler-Arabeske‘ als Hauptelement der syrischen Geldgestaltung.

Angesicht ihres ikonografischen Ursprungs könnten die Arabeske und das Adlerwappen auf dem syrischen Geld auf starke religiöse Motivationen bzw. Staatstendenzen schließen lassen. Dagegen spricht allerdings die Orientierung der (damaligen) Machthaber, die eher säkular und sozialistisch als konservativ und islamisch eingestellt waren. Dies wird bei genauer Betrachtung der syrischen Briefmarken, die aufgrund ihrer größeren Zahl einen detaillierteren Überblick über das Staatsbild und die politischen Bewegungen ermöglichen, verdeutlicht. Sie zeigen im Allgemeinen internationale Themen wie den Muttertag, die Olympischen Spiele etc. und bilden nur selten religiöse Motive ab. Zudem ist die Entfaltung revolutionärer sozialistischer Symbole (Schwert durchbricht Kette, aufgehende Sonne, Soldaten und Arbeiter etc.) zu erwähnen, die durch Annäherung an die Sowjetunion nach der Unabhängigkeit zustande kam und mit dem Porträt Lenins auf der Briefmarke von 1970 ihren Zenit erreichte (vgl. Reid 1984, S. 239-241). Diese

⁹ Trotz dieses – im Vergleich mit dem Adlerbild – eher gedämpften Auftauchens der Arabeske ist sie hier angesichts ihrer zentralen Position als bedeutungsvolles Element zu betrachten, was bei den späteren Scheinen nicht mehr so der Fall ist.

Kenntnis (die paradoxen Gestaltungstrends von Geld und Briefmarken) kann wohl durch die Spezifika jeweils beider Objekte bzw. die Unterschiedlichkeit ihrer repräsentativen Rollen erklärt werden.¹⁰

3.2 Zuwachs und Marginalisierung

Im Jahr 1958 kam es durch Annäherung Syriens an Ägypten als Folge gemeinsamer nationaler und sozialistischer Anliegen zur Vereinigung der beiden Staaten. Der neue Staat nannte sich die „Vereinigte Arabische Republik“ (arab.: الجمهورية العربية المتحدة) und existierte ca. drei Jahre – bis zu seiner Auflösung 1961. Er kennzeichnete sich durch die Adoption des Sozialismus als grundsätzliches politisches System. Infolgedessen hatte die existente sozialistische Tendenz Syriens, die bereits auf den Briefmarken zu erkennen war, einen Fortschritt erzielt und suchte ihre Stellvertretung im Staatsbild und in der Geldgestaltung. Diese realisierte sich durch Einführung neuer Geldmotive, die vor allem Bauern und Industriearbeiter thematisierten und damit eindeutig die sozialistische Kunst ansprachen. Diese Änderung erfolgte jedoch zulasten des bisher bevorzugten Zweiermotivs Adler-Arabeske: Bei der ersten Münzausgabe dieser Zeit (1958), die zwei Silbermünzen (25- u. 50-Piaster) umfasste, wurde die Arabeske zum ersten Mal nach der Unabhängigkeit (auf den Rückseiten) entfernt und durch andere Motive (u. a. Zahnkranz) ersetzt. Das Wappen allerdings – jetzt in seiner neuen Version der Vereinigung – wurde auf den Vorderseiten der Münzen beibehalten (Abbildung 7). Im Gegensatz

¹⁰ Während mit dem Geld nahezu alltäglich umgegangen wird, findet die Briefmarke eher selten Verwendung. Darüber hinaus muss an dieser Stelle auch gesagt werden, dass die Brief-Korrespondenz in Syrien bis in die heutige Zeit eher unbedeutend ist, sodass es syrische Einwohner gibt, die noch nie eine Briefmarke benutzt haben. Vor diesem Hintergrund konnte die neue säkulare Tendenz des Staats bzw. der Machthaber möglicherweise einfacher in die Gestaltung der Briefmarken eindringen.

dazu ersetzten die sozialistischen Motive auf den sechs Geldscheinen desselben Jahres (1-, 5-, 10-, 25-, 50- u. 100-Pfund) zwar das Adlerwappen, während die Arabeske daneben fortgeführt wurde (Abbildung 8). Somit standen sich nun die neuen sozialistischen Motive und die Adler-Arabeske im Spannungsverhältnis gegenüber.

Trotz der schnellen Auflösung der Vereinigung gingen die mächtige sozialistische Tendenz und deren Ikonografie danach nicht unter, sondern fanden mit dem Machtantritt der ‚sozialistischen‘ Partei Al-Baath von 1963 maßgebliche Förderer. Auch verdrängten sie die beiden Elemente Adler und Arabeske nicht im Ganzen. Diese konnten durch ursprüngliche eigene Merkmale mit dem säkularen bzw. sozialistischen Staatssystem harmonisieren, ja sogar in seinem Dienst stehen: Durch ihre Abstraktheit nahm die Arabeske nämlich eine ‚positive Neutralität‘ ein, die im Gegensatz zum direkten, konkreten Bild ihre verzierende Funktion forcieren konnte und damit ihre Ikonografie (religiöse Symbolik) in den Hintergrund drängte. Ferner konnte sie hinsichtlich ihres Sprachgebrauchs die nationalen Anliegen des Panarabismus ansprechen, der nun neben dem Sozialismus als die zweite Stütze des politischen Systems Syriens galt: Sie wird nämlich – abgesehen von ihrer vorteilhaft klingenden Bezeichnung „Arabeske“ – als die „arabische Verzierung“ (arab.: الرقش العربي) und nicht als islamische bezeichnet und ist dadurch nationalpolitisch (panarabisch) konnotiert. Beim Adler hingegen war dieser säkulare Gehalt bzw. die Distanzierung von der traditionellen islamischen Kunst bereits durch die figurative Gestalt vorhanden.

Ab der Vereinigungszeit unterschied sich also der Einsatz der Adler-Arabeske in der Geldgestaltung je nach Geldform – Münzen oder Scheine. Bei den Münzen wurde das Motiv nach dem vorgenannten Bruch der Münzausgaben von 1958 wiederbelebt und erfuhr insbesondere mit der Ausgabe von 1968 weiteren Aufschwung. Diese umfasste die drei Münzstücke 25-/ 50-Piaster

und 1-Pfund, die nach demselben Gestaltungstyp (Adler-Arabeske) entworfen wurden (Abbildung 9). Zwar etablierten sich zu jener Zeit zusätzlich die Gedenkmünzen, die durch ihre Gelegenheitsmotive eine neue Strömung in die syrische Münzgestaltung brachten und mit der Adler-Arabeske konkurrieren sollten, das Zweiermotiv blieb allerdings weiterhin für die Kursmünzen dominant und kam auch in den folgenden Prägungen (Ausgaben der 1970er Jahre) zum Ausdruck. Erst im Jahr 1996 wurden neue Kursmünzen mit neuen Stückelungen herausgebracht, die anscheinend das Ende des Zweiermotivs in der syrischen Münzgestaltung eingeläutet haben. Bei dieser Ausgabe wurden architektonische Motive zugrunde gelegt; zumindest der Adler wurde jedoch (auf den Vorderseiten der Münzen) beibehalten.¹¹ Demnach diente das Zweiermotiv Adler-Arabeske der syrischen Münzgestaltung über einen Zeitraum von ca. 50 Jahren und gilt heute als ihr beständiges Merkmal überhaupt. Von Bedeutung ist hierbei vor allem die künstlerische Attraktion, die durch die paradoxen Komponenten des Motivs „Figuration-Abstraktion“ zustande kommt. In dieser Hinsicht kann es mit anderen Münztraditionen verglichen bzw. in Zusammenhang gebracht werden, beispielsweise mit der französischen Münztradition nach der Französischen Revolution. Bei der französischen Münzgestaltung kann nämlich von einer Tradition des Zweiermotivs „Figur-Pflanzen“ gesprochen werden, das bis zum Ersten Weltkrieg vorherrschte. Die Münze wies hier ein figuratives Bild (Porträt, Personifikationen der Freiheit und Gerechtigkeit etc.) als Hauptmotiv auf der Vorderseite auf, während die Rückseite durch ein pflanzliches Motiv gekennzeichnet war (Abbildung 10). Dabei erfüllten die Pflanzen – wie die Arabeske bei den syrischen Münzen – eher ornamentale Funktionen, da sie meist

¹¹ Unter diesen Münzen befand sich die 1-Pfund-Münze, deren Gestaltung noch von der Adler-Arabeske geprägt wurde. Diese Prägung war allerdings die letzte in dieser Art.

als Umrahmung des Nennwerts oder Wappens eingesetzt wurden (vgl. Van Wie 1999, S. 1-22).

Bei den Geldscheinen hingegen stellte die Vereinigung Syriens mit Ägypten den Endpunkt der Adler-Arabeske bzw. seiner Dominanz dar. Beide Elemente tauchten auf den späteren Geldscheinen in der Regel nur noch unauffällig und separat (die Arabeske häufiger) auf, gleichzeitig drängten sich andere Elemente und zeitgemäße Themen in den Vordergrund. Eine derart abgemagerte Abbildung des Zweiermotivs findet sich beispielsweise auf den Geldscheinen von 1997/98: Die Arabeske erscheint hier als Ergänzungs- oder Umrahmungselement, während der Adler jeweils hälftig auf beiden Seiten des Scheines (als Sicherheitsmerkmal) auftritt (Abbildung 11). Auch bezüglich der syrischen Adler-Arabeske auf den Geldscheinen kann von Gleichnissen bzw. Entsprechungen auf Geldscheinen anderer Länder gesprochen werden. Dies betrifft z. B. zeitgenössische Scheine einiger arabischer Staaten, die zu jener Zeit ebenfalls ihre Unabhängigkeit erlangten und an der Etablierung eines eigenen Staatsbildes einschließlich eigener Geldgestaltung arbeiteten. Die Gleichnisse beinhalten jeweils zwei Motive: die Arabeske einerseits und ein anderes signifikantes bzw. repräsentatives Element (je nach Land) andererseits. So zeigen z. B. die syrischen Geldscheine (1953-1958) hinsichtlich Gestaltungstyp bzw. -struktur der Vorderseite eine eindeutige Ähnlichkeit mit den frühen irakischen Scheinen von 1947. Der syrische Adler ist auf den irakischen Scheinen jedoch durch das Königs- oder Kronprinz-Porträt ersetzt (Abbildung 12). Diese Präsenz des Königporträts geht zweifellos auf die damalige Staatsform des Irak (Königreich) und deren einschlägige repräsentative Bildsprache zurück. Die Gründe und Bedingungen ähnlicher Gestaltungstypen und Zusammenhänge mit funktionellen Geldmerkmalen (z. B. optische Sicherheitsmerkmale) bleiben an dieser Stelle offen.

4. Zusammenfassung

Das Zweiermotiv Adler-Arabeske entstand aus den frühesten Bildelementen, die der Staat Syrien nach seiner Unabhängigkeit für selbstrepräsentative Zwecke (Außendarstellung) entwickelte. Es stützte sich grundsätzlich auf den historischen islamischen Hintergrund und drückte damit die Kontinuität des neuen Staates aus. Angesichts der hochrepräsentativen Qualität des Geldes wurde das Motiv auf den frühen Zahlungsmitteln dominierend positioniert. Parallel dazu erlebte das Land eine (gegenpolige) sozialistische Strömung, die ihre eigene Bildsprache und Ikonografie favorisierte. Diese wurden jedoch zunächst lediglich durch ihr Fremdsein wahrgenommen und konnten nur beschränkt und auf weniger repräsentativen Objekten (z. B. Briefmarken) zum Ausdruck kommen. Mit der Vereinigten Arabischen Republik von 1958 wurde der Sozialismus als Staatssystem offen adoptiert und erlangte durch entsprechende Motive seinen Ausdruck in der Geldgestaltung. Als Folge davon wurde das ‚traditionelle‘ Zweiermotiv abgeschwächt und ging allmählich unter. Den neuen sozialistischen Motiven, die später u. a. mit allgemeinen Themen wie modernen Errungenschaften des Staates verschmolzen, könnte eine eigenständige Untersuchung gewidmet werden.

Literatur

Al-Bahnsi, Afif: Das arabische Ornament, in: Die Arabische Enzyklopädie (Hrsg. Präsidium der Republik Syrien), http://www.arabency.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=10224&m=1 [Zugriff am 29.11.2011].

Ali, Jawad (1993): Ausführliche Darstellung der Geschichte der Araber vor dem Islam. Band 5, 2. Auflage, ohne Ort.

Al-Khalil, Muhammad Qasem (2011): Der Adler - die erste syrische Fahne. Staatswappen Syriens, in: „Al-Thawra“, http://thawra.sy/_print_veiw.asp?FileName=19877040220110701001545 [Zugriff am 17.03.2015].

Al-Sallabi, Ali Muhammad (2008): Saladin Al-Ayyubi und seine Bemühungen um die Zerschlagung der Fatimiden und die Rück-Eroberung des Heiligen Landes, Beirut.

Cuhaj, George S. (Editor) (2008): Standard Catalog of World Paper Money. General Issues. 1368-1960. 12th Edition, Iola, WI.

Cuhaj, George S. (Editor) (2014): Standard Catalog of World Paper Money. Modern Issues. 1961-Present. 20th Edition, Iola, WI.

Djaroueh, Adnan (2013): Syrian Money. Early 20th Century to the Present Day, Beirut.

Hammad, Mahmoud: Die Orden, in: Die Arabische Enzyklopädie (Hrsg. Präsidium der Republik Syrien), http://www.arab-ency.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=597&m=1 [Zugriff am 17.04.2013].

Heidemann, Stefan (2013): Memory and Ideology: Images of Saladin in Syria and Iraq, in: Gruber, Christiane (Editor) / Haugbolle, Sune (Editor): Visual Culture in the Modern Middle East. Rhetoric of the Image. Bloomington and Indianapolis, S. 57-81.

Hobsbawm, Eric (2000): Introduction: Inventing Traditions, in: Hobsbawm, Eric / Terence, Ranger (Editor): The Invention of Tradition (First published 1983), Cambridge, S. 1-14.

Ibn Manzur [1232-1311] (1984): Kurzdarstellung der Geschichte von Damaskus von Ibn Asaker. Band 2: Al-Sira Al-Nabawia [Die Propheten-biographie], Bearbeitung von Ruhia Al-Nahhas, Revidierung von Muhammad Mutie Al-Hafiz, Damaskus.

Kühnel, Ernst (1977): Die Arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments. 2. vermehrte Auflage, Graz.

Ohne Autor: Das syrische Staatswappen, in: „Iktaschif Suria“, <http://www.discover-syria.com/bank/6138> [Zugriff am 15.06.2009].

Olbrich, Harald (Hrsg.) (1996): Lexikon der Kunst, München.

Reid, Donald M. (1984): The Symbolism of Postage Stamps: A Source for the Historian, in: Journal of Contemporary History, Vol. 19, No. 2, S. 223-249.

Schön, Günter u. Gerhard (2014): Weltmünzkatalog 20. Jahrhundert. Von 1900 bis 2000. Auswärtige Umlaufmünzen bis 2014. 43. vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage, Regenstauf.

Van Wie, Paul D. (1999): Image, History, and Politics: The Coinage of Modern Europe. Lanham, New York, Oxford.

Das syrische Dekret 158 vom 18.02.1945, zitiert in: „Al-Jarida Al-Rasmia“, Nr. 16, 29. März 1945.

Der syrische Beschluss 2366 vom 31.12.1947, zitiert in: „Al-Jarida Al-Rasmia“, Nr. 56, 31. Dezember 1947.

Abbildungen

Abbildungen ohne Nachweis stammen aus Sammlungen des Autors.



Abbildung 1: 1-Pfund, Syrien 1935 / 165×101 mm. Foto: HVB Stiftung Geldscheinsammlung, München.



Abbildung 2: 25- u. 50-Piaster, Syrien 1947 / 20 u. 24 mm.



Abbildung 3: 100-Pfund, Syrien 1947 / 238×132 mm. Foto: HVB Stiftung
Geldscheinsammlung, München.



Abbildung 4: 1-Pfund, Syrien 1953 / 138x65 mm.



Abbildung 5: Gebührenmarke, Syrien 1950er Jahre / 35×24 mm.



Abbildung 6: 2 ½-, 5- u. 10-Piaster, Syrien 1948 / 17, 19 u. 21 mm.



Abbildung 7: 25- u. 50-Piaster, Syrien 1958 / 20 u. 24 mm.

Abbildung 8: 10-Pfund, Syrien 1958 / 142×70 mm. Foto: HVB Stiftung Geldscheinsammlung, München.

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen nicht enthalten.



Abbildung 9: 25- u. 50-Piaster und 1-Pfund, Syrien 1968 / 20, 23 u. 27 mm.



Abbildung 10: 5-Centimes, Frankreich 1896 / 25 mm.



Abbildung 11: 500-Pfund, Syrien 1998 / 165×75 mm.



Abbildung 12: 1-Dinar, Irak 1947 / 153×82 mm. Foto: HVB Stiftung Geldscheinsammlung, München

Die Ikonografie des Nation-Building am Beispiel von Banknoten afrikanischer Länder

Katharina Depner

1. Einleitung

Ein so alltägliches und scheinbar unauffälliges Produkt wie die Banknote eignet sich in besonderer Weise für die Vermittlung bestimmter Konzepte und Werte. Die „everyday state-objects of banal nationalism“ (Penrose 2011, S. 432) konstruieren, vermitteln, repräsentieren und stützen die Ikonografie der Nationen – diese These soll am Beispiel der Banknoten afrikanischer Länder nach dem Erreichen der Unabhängigkeit untermauert werden.

Die postkoloniale Phase in Afrika ist durch einen komplexen Prozess des Nation-Building gekennzeichnet, der in vielen Ländern bis heute andauert. Unter Nation-Building versteht man in der Politikwissenschaft einen historisch-gesellschaftlichen Prozess oder eine politische Strategie. Beide führen im Ergebnis zur Herausbildung einer Gesellschaft, sprich einer Nation, aus zuvor nur locker miteinander verbundenen Gemeinschaften. Dabei wird sowohl der Prozess als auch die Strategie durch politische, soziale, kulturelle und wirtschaftliche Dynamiken sowie durch interne und externe Akteure bestimmt. Ein erfolgreiches Nation-Building erfolgt in drei Schritten: 1. die Herausbildung einer integrativen Ideologie, 2. die Errichtung staatlicher Strukturen, 3. die wirtschaftliche, soziale und kulturelle Integration der verschiedenen Gemeinschaften zu einer Gesellschaft bzw. Nation (Hippler 2004, S. 18-23).

Der Beginn des Nation-Building in den afrikanischen Ländern setzte die Befreiung von der kolonialen Fremdherrschaft voraus. Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich eine komplexe Unabhängigkeitsbewegung, die in vielen Ländern – entweder durch politische Prozesse oder militärische Auseinandersetzungen – zum

Ende der kolonialen Fremdherrschaft führte. Diese Phase begann 1957 in Ghana und erreichte in den 1960er Jahren einen Höhepunkt. So erlangte der größte Teil der ehemals britischen und französischen Kolonien zwischen 1957 und 1966 die Unabhängigkeit. In den vormals portugiesischen Kolonien hingegen dauerte es bis 1975, in manchen Ländern (wie z. B. in Eritrea) sogar bis in die 1990er Jahre. In den von den einstigen Kolonialmächten ohne Rücksicht auf ethnische, sprachliche und religiöse Zusammengehörigkeit geschaffenen Vielvölkerstaaten musste die Zusammenführung der unterschiedlichen Traditionen und Kulturen zu einer (eigenständigen) Nation erst erfolgen. Dabei bildete die Unabhängigkeit zunächst die einzige übergreifende Gemeinsamkeit.

2. Methodik

Die Auswahl der Länder erfolgte nach verschiedenen Kriterien. Zunächst wurde hinsichtlich der kolonialen Vergangenheit berücksichtigt, dass mehrere europäische Kolonialmächte vertreten sind: Großbritannien (Botsuana, Eritrea, Ghana), Frankreich (Algerien), Portugal (Angola, Mosambik), Spanien (Äquatorialguinea), Belgien (Burundi, Demokratische Republik Kongo), Deutschland (Burundi) sowie Italien (Eritrea). Weitere Kriterien waren der Verlauf der Unabhängigkeitsbewegung und die politische Entwicklung nach dem Erreichen der Unabhängigkeit. Während Botsuana heute als Musterstaat der Demokratie in Afrika gilt, erlebte die Demokratische Republik Kongo unter Mobutu eine 32-jährige Diktatur. Zuletzt wurde noch die ethnische Zusammensetzung berücksichtigt, beispielsweise stellt in Burundi eine Ethnie die Bevölkerungsmehrheit, dagegen herrscht in Angola eine hohe ethnische Heterogenität.

Für die Auswertung fanden alle Banknoten Berücksichtigung, die seit der Unabhängigkeit bis 2014 von den ausgewählten Ländern emittiert wurden. Einzige Ausnahme ist Äquatorialguinea, das nach 1985 in eine Währungsgemeinschaft übergegangen ist. Die

Hauptmotive auf den Banknoten wurden folgenden Kategorien zugeordnet: Staat, Unabhängigkeit, Wirtschaft/Technik, Kultur, Bildung/Wissenschaft, Natur und Geographie. So wurden beispielsweise Abbildungen von Staatsoberhäuptern oder Regierungsgebäuden oder die Nationalflaggen der Kategorie Staat zugeordnet. In die Kategorie Unabhängigkeit fielen folgende Einzelthemen: Persönlichkeiten, Symbole und Ereignisse der Unabhängigkeit. Dagegen wurden Motive wie z. B. Bankgebäude, Arbeiter auf dem Feld, Industrieanlagen oder Staudämme dem Bereich Wirtschaft/Technik zugeordnet. Jedes Motiv wurde nur einer Kategorie zugeordnet, so wurde z. B. der Leopard auf den Banknoten in Zaire dem Bereich Staat und nicht der Natur zugewiesen, da der Leopard ein Herrschaftssymbol Mobutus war. Motive, die nicht eindeutig einer Kategorie zugewiesen werden konnten, fanden keine Berücksichtigung in der Auswertung. Dies betraf allerdings nur 5 von insgesamt 1235 Einzelthemen.

Anschließend erfolgte eine statistische Auswertung der Häufigkeit innerhalb der Kategorien für jedes einzelne Land und aller ausgewählten Länder. Mit diesem quantitativen Vergleich der Motive wird aufgezeigt, welche Themen dominieren und wie diese für den Prozess des Nation-Building zu bewerten sind. Damit wird jedoch nur eine Aussage über die Abbildungen auf den Banknoten getroffen. Inwiefern sie mit bestimmten Absichten von den Akteuren eingesetzt wurden, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Hierfür wäre eine genaue Untersuchung des Prozesses der Gestaltung und Herstellung sowie der Rolle der beteiligten Akteure nötig. Genauso wenig kann eine Aussage darüber getroffen werden, ob und in welchem Ausmaß die Botschaften auch bei den Empfängern ankommen und sie somit tatsächlich den Prozess des Nation-Building aktiv beeinflussen.

3. Gesamtauswertung

Insgesamt wurden die Motive von 336 Banknoten aus elf Ländern erfasst und ausgewertet. Auf diesen befinden sich 1235 Einzelthemen, die den genannten Kategorien zugeordnet wurden. Das Thema Staat dominierte deutlich, gefolgt von den Bereichen Wirtschaft/Technik sowie Natur und Kultur, die zusammen den zweiten großen Anteil bilden. Dagegen sind die Themen Unabhängigkeit, Bildung/Wissenschaft und Geographie mit einem sehr geringen Anteil vertreten (Abbildung 1).

Die Kategorien Staat und Unabhängigkeit werden vor allem durch Abbildungen von Persönlichkeiten (Staatsoberhäupter, führende Persönlichkeiten der Unabhängigkeit) und Symbole (Staatsflaggen) bestimmt. Hinzu kommen im Bereich Staat Abbildungen von Parlamenten oder Militär. So zeigt beispielsweise Mosambik auf einer Banknote Soldaten bei einer Parade.

Im Bereich der Kultur handelt es sich zumeist um Motive aus Kunst und Architektur. Die Abbildung verschiedener Ethnien wurde auch zum Bereich Kultur gezählt. Das Thema Kultur/Ethnie kommt bei allen Ländern vor, auf den Banknoten Algeriens, der Demokratischen Republik Kongo und Eritreas ist Kultur sogar das am häufigsten abgebildete Motiv. Dabei ist auffällig, dass versucht wird, die Kulturen der verschiedenen Ethnien miteinander in Einklang zu bringen. So zeigen z. B. die Banknoten der Demokratischen Republik Kongo konsequent kulturelle Objekte der verschiedenen Ethnien. Sie lassen sich also als Versuch werten, eine nationale Kultur und Identität zu etablieren und zu vermitteln. Dagegen fällt im Bereich Wirtschaft/Technik auf, dass hier am häufigsten der Abbau mineralischer Rohstoffe auf den Banknoten gezeigt wird. Damit wird die Errichtung staatlicher Strukturen im wirtschaftlichen Bereich hervorgehoben. Genauso können Abbildungen von Staudämmen als Symbol der Elektrizität auf Banknoten in diesen Zusammenhang eingeordnet werden. Weiterhin werden Motive aus der Industrie, Landwirtschaft und Infrastruktur

für das Bildprogramm der Banknoten verwendet. Das Thema Wirtschaft/Technik wird ebenfalls auf den Banknoten aller ausgewählten Länder verwendet und bewegt sich dabei im Vergleich zu den anderen Bereichen quantitativ immer im Mittelfeld.

Auch die Kategorien Natur, Geographie und Bildung/Wissenschaft bieten spannende Aspekte in Hinsicht auf die Fragestellung. Zu der Kategorie Natur wurden Motive von Flora und Fauna gezählt, die Kategorie Geographie umfasste Darstellungen der Umrisskarten der Länder. Im Bereich Bildung/Wissenschaft wurden Motive aufgenommen, die bspw. Schüler im Unterricht oder eine Vorlesung in einem Hörsaal zeigen.

Aus Platzgründen beschränkt sich dieser Aufsatz jedoch auf die Bereiche Staat und Unabhängigkeit. Diese beiden Kategorien werden nun im Folgenden als Fallbeispiel für die Fragestellung einer differenzierten Analyse unterzogen.

4. Auswertung – Staat

Das Thema Staat findet sich auf den Banknoten fast aller ausgewählten Länder, abgesehen von Algerien und Eritrea. In den Ländern Demokratische Republik Kongo, Angola, Botsuana, Mosambik, Burundi und Äquatorialguinea ist es sogar das Hauptthema auf Banknoten. In der Demokratischen Republik Kongo wird der Staat in der Zeit der Diktatur Mobutus (1965-1997) zu 78 % auf Banknoten repräsentiert. In Angola hingegen dominiert das Thema Staat auf allen Banknoten von der ersten Ausgabe bis heute. In den anderen genannten Ländern liegt der Anteil der Abbildung des Staates auf Banknoten zwischen 40 und 50 %. Auffällig ist, dass das Thema Staat vor allem in den ersten Serien dominiert und dann an Bedeutung verliert, um schließlich wieder in den Vordergrund zu rücken.

Der Staat wird auf den Banknoten der ausgewählten Länder vor allem durch Symbole, also Staatswappen repräsentiert. Das trifft auf die Länder Äquatorialguinea, Botsuana, Burundi, Mosambik

und die Demokratische Republik Kongo zu. Dagegen dominiert in Angola die Darstellung der Staatsoberhäupter, in den anderen Ländern nimmt dieses den zweiten Rang ein. Eine untergeordnete Rolle spielen die Abbildungen staatlicher Strukturen, also Regierungsgebäude oder politische Prozesse wie z. B. Abstimmungen im Parlament oder Volkswahlen.

Am Beispiel der Demokratischen Republik Kongo zeigt sich, wie die Darstellung staatlicher Symbole und Persönlichkeiten für die Vermittlung einer integrativen Ideologie genutzt werden kann. In der Zeit der Diktatur Mobutus (1965-1997), der das Land in Zaïre umbenannte, zeigen alle Banknoten eine Kombination aus dem Staatswappen, dem Porträt Mobutus und dem Leoparden als Symbol für Mobutus Rang als oberster Staatsherr (Abbildung 2). Mobutu wird dabei zumeist im Abacost abgebildet. Der Abacost war die seit 1971 vorgeschriebene Nationaltracht für die Führungsschicht. Mobutu selbst verstand sich als „nationales Dorfoberhaupt“ und „Häuptling de luxe“ (Reybrouck 2014, S. 417). Er forcierte mit seiner Politik die Etablierung eines zaïrischen Nationalismus. Der gesamte Alltag der Bevölkerung wurde durch die staatliche Propaganda nationalisiert. Dementsprechend wurden auch die Banknoten als Alltagsprodukt für dieses Ziel eingesetzt. Die Ausrichtung auf Einzelpersonen, die an der Spitze des Staates stehen, ist ein verbreitetes Phänomen der nachkolonialen politischen Strukturen in den afrikanischen Ländern. Sie findet ihren Ursprung in den Unabhängigkeitsbewegungen, die für die Auseinandersetzung mit der übermächtig erscheinenden Kolonialmacht eine geschlossene Führung benötigten. Diese Entwicklung setzte sich dann in den Parteien fort (Harding 2010, S. 91; Ansprenger 2002, S. 97).

Ein weiteres Beispiel für die Vermittlung der integrativen Ideologie ist Burundi. Hier wird seit der ersten Emission 1964 konsequent das Staatswappen auf den Banknoten abgebildet. Im Gegen-

gensatz zur Demokratischen Republik Kongo werden keine Staatsoberhäupter gezeigt. Hier wird also der Staat über das Staatswappen symbolisiert, womit eine neutrale Darstellungsweise gewählt wird. Diese Vorgehensweise lässt sich mit den seit der Unabhängigkeit anhaltenden schweren ethnischen Konflikten und den dadurch bedingten häufigen Regierungswechseln erklären.

In Ghana wird das Thema Staat auf Banknoten kaum verwendet. Eine Ausnahme bildet die Regierungszeit Jerry Rawlings, der durch einen Putsch 1981 an die Macht kam und bis 2001 Präsident von Ghana war. Nur in diesem Zeitraum dominiert die Abbildung staatlicher Symbole. Hier verbinden sich Tradition und Moderne durch die Darstellung des Staatswappens und des Sterns der Freiheit Afrikas, ein Symbol der Unabhängigkeit, ergänzt durch eine erhobene Faust und wechselnde Mottos im Banner (Abbildung 3). Dabei werden die Mottos aus der Tradition der Aschanti, einer der größten Volksgruppe Ghanas, entnommen. Somit wird die Ideologie des Staates aus einer Kombination von politischer Tradition, Unabhängigkeit und Kultur konstruiert.

In Äquatorialguinea und Angola werden die Staatsoberhäupter in Kombination mit dem Staatswappen auf den Banknoten gezeigt. Allerdings wird in Äquatorialguinea seit dem Sturz des Präsidenten Francisco Macías Nguema 1979 auf die Darstellung des Staatsoberhauptes verzichtet und nur noch das Staatswappen gezeigt. Dagegen verwendet Angola konsequent seit der ersten Serie den ersten Präsidenten des Landes und seinen aktuell noch amtierenden Nachfolger als Motiv auf den Banknoten. Damit wird eine politische Stabilität suggeriert, die erst seit 2002 langsam aufgebaut wird, nach dem Ende des Bürgerkrieges dreier Befreiungsbewegungen um politische Macht (Berger 2015). Auch an diesen Beispielen wird wieder deutlich, wie Banknoten genutzt werden, um die integrative Ideologie des Staates zu verbreiten und unterstützen.

Auch Botsuana zeigt auf seinen Banknoten eine Kombination aus den Staatsoberhäuptern und dem Staatswappen. Dabei wird immer der jeweils amtierende Präsident dargestellt. Somit transportieren die Banknoten nicht nur die integrative Ideologie, sondern zeigen auch, dass es in Botsuana gelungen ist, staatliche Strukturen zu schaffen. Die Dokumentation der regelmäßigen und verfassungsgemäßen Regierungswechsel zeigt die Etablierung demokratischer Prozesse und schafft Vertrauen in und Legitimität für das neue Staatswesen.

Eine andere Möglichkeit staatliche Errungenschaften abzubilden, ist die Darstellung von Regierungsgebäuden. So zeigen die 5000-Francs-Noten Burundis seit 1981 das Parlamentsgebäude in Bujumbura (Abbildung 4). Ein Parlamentsgebäude als sichtbare und allgegenwärtige Repräsentation des Staates ist hier ein Versuch, den Anschein von Demokratie zu erwecken. Denn in Burundi sind die demokratischen Strukturen de facto noch nicht gefestigt, die Opposition existiert nur außerparlamentarisch (Biele 2015). Somit kann der Verweis auf das Parlament als Versprechen oder als Verschleierung der realen politischen Verhältnisse bewertet werden.

In Mosambik zeigen die Banknoten der ersten und zweiten Serie eine Sitzung des Parlaments sowie eine Volksabstimmung (Abbildung 5). Diese Motive werden danach nicht mehr verwendet, der Staat wird nun durch das Staatswappen und Staatsoberhäupter repräsentiert. Nach Erlangung der Unabhängigkeit im Jahr 1975 geriet Mosambik bis 1992 in einen Bürgerkrieg zweier Parteien um die politische Vormachtstellung. Somit kann die Darstellung demokratischer Prozesse, die de facto noch gar nicht bestehen, als Versprechen gedeutet werden. Tatsächlich konnte nach Ende des Bürgerkriegs im Jahr 1992 ein stabiles Zweiparteiensystem in Mosambik etabliert werden.

5. Auswertung – Unabhängigkeit

Das Thema Unabhängigkeit findet bei den Staaten Äquatorialguinea, Algerien, Botsuana, Burundi, Demokratische Republik Kongo, Ghana, Eritrea und Mosambik auf den Banknoten Verwendung. Hingegen ist es in Angola überhaupt nicht präsent, genauso wenig wie in Zaire, also im Kongo zur Zeit der Diktatur Mobutus. Nur auf den Banknoten Ghanas wird das Thema Unabhängigkeit mit 37 % am häufigsten abgebildet, in Eritrea bildet es zusammen mit Kultur und Natur das wichtigste Thema. Bei allen anderen genannten Ländern spielt die Unabhängigkeit eine eher untergeordnete Rolle. Der Anteil der Unabhängigkeit als Motiv auf den Banknoten bewegt sich bei ihnen zwischen 2 und 10 %. Auffällig ist, dass das Thema Unabhängigkeit nur bei Burundi und Eritrea konsequent seit der ersten Serie verwendet wird. Dagegen schwankt die Abbildung der Motive mit Bezug zur Unabhängigkeit bei den anderen Ländern stark, so werden sie auf den Banknoten in Mosambik 1980 und 1983 auf 100 Meticaïs abgebildet, wechseln dann 1991 auf 1000 und 5000 Meticaïs, um schließlich völlig zu verschwinden. In der Demokratischen Republik Kongo markiert die Verwendung des Themas Unabhängigkeit auf Banknoten den Beginn und das Ende der Diktatur Mobutus, so wird nur 1967 und 1997 mit Patrice Lumumba eine Persönlichkeit der Unabhängigkeitsbewegung auf den Banknoten zu 20 Makuta und 1 Franc gezeigt.

Die Unabhängigkeit wird auf den Banknoten der ausgewählten Länder vor allem durch Persönlichkeiten (56 %) dargestellt. Darauf folgen Symbole (20 %), Monumente (14 %) und schließlich Ereignisse (10 %), wobei letztere nur bei Eritrea zu finden sind. Äquatorialguinea, Botsuana und die Demokratische Republik Kongo bilden nur Persönlichkeiten ab, während die Banknoten Algeriens nur Monumente zeigen. Dagegen verwenden Burundi und Ghana Persönlichkeiten und Monumente, ergänzt bei Ghana durch Symbole.

Das erste Beispiel für Persönlichkeiten stammt aus Ghana. Eine 20-Cedis-Banknote aus dem Jahr 1984 zeigt Yaa Asantewa, die Königinmutter von Edweso, einem Teilstaat des Aschanti-Königreiches (Abbildung 6). Sie führte 1900 den letzten großen Aufstand der Aschanti gegen die britische Kolonialherrschaft an, um den Königsthron der Aschanti vor dem Zugriff durch die Briten zu schützen. Zwar wurde der Aufstand niedergeschlagen und Yaa Asantewa ins Exil auf die Seychellen verbannt, aber der Königsthron blieb den Aschanti erhalten; erst 1920 wurde er durch Arbeiter entdeckt und zerstört (Lok 2014, S. 42 f.).

Dies sollte bis 2002 die einzige Darstellung einer Persönlichkeit der Unabhängigkeit auf Banknoten in Ghana bleiben. Seit diesem Zeitpunkt werden die sogenannten „Big Six“, die sechs führenden Vertreter der Unabhängigkeitsbewegung in Ghana, auf Banknoten gezeigt. Die Porträts von Kwame Nkrumah, Emmanuel Obetsebi-Lampitey, Ebenezer Ako-Adjei, Edward Akufo-Addo, Joseph Kwame Kyeretwie Boakye Danquah und William Ofori Atta waren zunächst nur auf der 10.000-Cedis-Note abgebildet (Abbildung 7), wurden aber mit der nächsten Serie von 2007 auf den Vorderseiten fast aller Wertstufen gezeigt. Zusätzlich ist die Unabhängigkeit auf den Rückseiten durch die Darstellung des Independence-Arch in Accra vertreten.

An diesen beiden Beispielen zeigt sich die Bedeutung der Unabhängigkeit als integrative Ideologie für das Nation-Building und zugleich ihre Weiterentwicklung in nationale Erinnerungskultur. Zudem markieren sie Wendepunkte der innenpolitischen Entwicklung Ghanas. Die erstgenannte Note fällt in die Regierungszeit Jerry Rawlings, der sich 1981 an die Macht putschte. Zwar führte er das Land in die Demokratisierung und sorgte für wirtschaftliche Konsolidierung, dennoch muss man seine nachträglich demokratisch legitimierte Amtszeit bis 2001 als Diktatur bezeichnen. Gerade in der Anfangszeit war seine Machtposition nicht gefestigt, so

gab es einige Putschversuche gegen ihn. Die Abbildung Yaa Asantewas auf der Banknote kann als Versuch gewertet werden, sich in die Tradition der Aschanti, einer der Leitkulturen Ghanas, zu stellen und damit seine Legitimation zu unterstreichen bzw. zu festigen. Dagegen wird seit dem Machtwechsel 2001, bei dem die gegnerische Partei New Patriotic Party (NPP) Rawlings Partei, den National Democratic Congress (NDC), ablöste, auf die Gründungsväter der Unabhängigkeit und sechs führenden Mitglieder der United Gold Coast Convention Party (UGCCP) und damit auf den Beginn der Demokratisierung in Ghana verwiesen (Bergstresser 2015). Neben der Unabhängigkeit als integrativer Ideologie, als Thema, das alle verbindet, wird sie also zudem als nationale Erinnerung auf den Banknoten etabliert.

Ein weiteres Beispiel für die Darstellung von Persönlichkeiten der Unabhängigkeit findet sich auf den Banknoten Äquatorialguineas. Die vier Wertstufen der Ausgabe von 1979 zeigen jeweils einen Märtyrer bzw. Verfechter der Unabhängigkeit. Allerdings bleibt diese Serie die einzige mit Bezug zur Unabhängigkeit. Es ist die erste Banknotenausgabe nach dem Sturz des Diktators Francisco Macías Nguema. Sein Porträt beherrschte das Bildprogramm der vorhergehenden Banknoten. Somit wird hier, nach dem Scheitern des Staates in der Person Nguemas, auf die Unabhängigkeit als integrative Ideologie zurückgegriffen.

Auf den Banknoten Ghanas erscheint von der zweiten Serie 1965 an kontinuierlich bis 2002 ein Symbol der Unabhängigkeit, der Stern der Freiheit Afrikas. Es handelt sich dabei um einen schwarzen fünfzackigen Stern. Er wurde für die 1957 eingeführte Flagge Ghanas entworfen und gilt als Symbol der Befreiung Afrikas von der Kolonialherrschaft. Indem er im Bildprogramm der Banknoten verwendet wird, wird die Unabhängigkeit als verbindendes Element der Nation eingesetzt. Mit dem politischen Umbruch in Ghana 2002 wurde er durch das Staatswappen ersetzt.

In Algerien werden weder Staat noch Unabhängigkeit auf den Banknoten abgebildet. Die einzige Ausnahme stellt der 200-Dinar-Schein von 1983 dar. Er zeigt das „Monument der Märtyrer“ in Algier. Es wurde 1982 zum 20. Jahrestag der Unabhängigkeit Algeriens errichtet und erinnert an die Opfer des Algerienkrieges 1954-1962. Das Erreichen der Unabhängigkeit markiert die Geburtsstunde der Nation. Indem dieses Ereignis über die Banknote festgehalten wird, wird sie somit zum Medium der kollektiven Erinnerung. Ihre Bedeutung als Träger der nationalen Erinnerungskultur wird umso deutlicher, da Algerien sonst auf Darstellungen dieser Art auf Banknoten verzichtet.

In Eritrea hingegen wird die Erinnerung an das Erreichen der Unabhängigkeit über die Banknoten beständig wachgehalten. So zeigen alle Ausgaben Kämpfer der Eritreischen Befreiungsfront (EPLF) beim Hissen der Flagge. Aus der EPLF entwickelte sich die Volksfront für Demokratie und Gerechtigkeit (PFDJ), die einzig zugelassene und damit allein regierende Partei Eritreas. Das Erreichen der Unabhängigkeit ist hier somit zugleich Legitimation für eine Einparteiherrschaft, in der demokratische Prinzipien de facto ausgehebelt sind.

6. Fazit

Wie sich gezeigt hat, haben die für die Untersuchung ausgewählten afrikanischen Länder nach der Unabhängigkeit ein spezielles ‚afrikanisches‘ Bildprogramm auf den Banknoten etabliert. Dabei ist eine deutliche Abwendung vom europäischen Muster zu beobachten. Denn die Etablierung eines neuen Staatssystems als Hauptthema auf den Banknoten steht im Gegensatz zu Europa im Vordergrund. Vor allem die Porträts amtierender Staatsoberhäupter sind ein besonderes Merkmal der Banknoten afrikanischer Länder. Hierbei spielen aber auch persönliche Eitelkeiten der Machthaber eine große Rolle, wie etwa bei Mobutu.

Das Thema der Unabhängigkeit findet auch häufig Verwendung auf den Banknoten der südamerikanischen Staaten, die sich im 19. Jahrhundert von der Fremdherrschaft befreit haben. Die Unabhängigkeit als Geburtsstunde eines Staates spielt eine große Rolle als Element der nationalen Kultur. Über die Banknote wird auch in den afrikanischen Ländern diese Botschaft übermittelt.

Die Untersuchung hat gezeigt, dass die Banknote als Kulturträger den Prozess des Nation-Building sowohl nach innen als auch nach außen abbildet und repräsentiert. Inwiefern sie diesen tatsächlich unterstützt und etabliert, bleibt eine spannende Frage, die an anderer Stelle beantwortet werden muss. Hierfür muss die Darstellung von Kultur, Ethnie, Wirtschaft/Technik in einem weiteren Schritt noch stärker in den Fokus der Untersuchung rücken.

Literatur

Ansprenger, Franz (2002): Geschichte Afrikas, München.

Berger, Lothar (2015): Angola. Geschichte, Staat und Politik, <http://liportal.giz.de/angola/geschichte-staat/> [Zugriff am 13.4.2015].

Bergstresser, Heinrich (2015): Ghana. Geschichte, Staat und Politik, <http://liportal.giz.de/ghana/geschichte-staat/> [Zugriff am 13.4.2015].

Biele, Eva (2015): Burundi. Geschichte, Staat und Politik, <http://liportal.giz.de/burundi/geschichte-staat/> [Zugriff am 13.4.2015].

Harding, Leonard (2010): Geschichte Afrikas im 19. und 20. Jahrhundert, München.

Hippler, Jochen (2004): Gewaltkonflikte, Konfliktprävention und Nationenbildung – Hintergründe eines politischen Konzepts, in: Hippler, Jochen (Hrsg.), Nation-Building. Ein Schlüsselkonzept für friedliche Konfliktbearbeitung? (EINE Welt. Texte der Stiftung Entwicklung und Frieden Band 17), Bonn, S. 14-30.

Lok, David (2014): Rebellion against British Rule Brings Recognition on Ghana Banknote, in: International Banknote Society Journal Volume 53, Number 2, S. 42 f.

Penrose, Jan (2011): Designing the nation. Banknotes, banal nationalism and alternative conceptions of the state, in: Political Geography 30, S. 429-440.

Van Reybruck, David (2014): Kongo. Eine Geschichte, Berlin.

Abbildungen

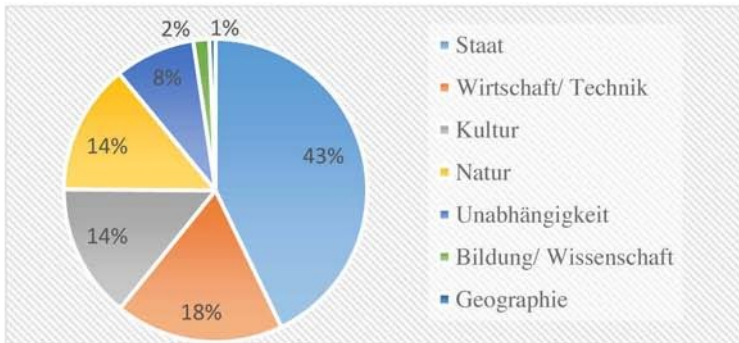


Abbildung 1: Eigene Darstellung.

Abbildung 2: Banque du Zaïre, 1 Zaïre, 15.3.1972, P-18a, Vs, 161 x 80 mm.
HVB Stiftung Geldscheinsammlung München.

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen nicht enthalten.

Abbildung 3: Bank of Ghana, 5000 Cedis, 29.6.1994, P-31a, Vs, 169 x 79 mm. HVB Stiftung Geldscheinsammlung München.

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen nicht enthalten.

Abbildung 4: Banque de la Republique du Burundi, 5000 Francs, 1.10.1981, P-32a, Vs, 179 x 79 mm. HVB Stiftung Geldscheinsammlung München.

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen nicht enthalten.

Abbildung 5: República Popular de Moçambique, 500 Meticaïs, 16.6.1980, P-127, Vs, 141 x 69 mm. HVB Stiftung Geldscheinsammlung München.

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen nicht enthalten.

Abbildung 6: Bank of Ghana, 20 Cedis, 15.5.1984, P-24a, Vs, 143 x 67 mm. HVB Stiftung Geldscheinsammlung München.

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen nicht enthalten.

Abbildung 7: Bank of Ghana, 10.000 Cedis, 2.9.2002, P-35a, Vs, 155 x 78 mm. HVB Stiftung Geldscheinsammlung München.

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen nicht enthalten.

EU-ropa Regina: Die Bildpolitik der neuen Euro-Banknoten

Stefan Hampl

Einleitung

Laut Aussage des Medientheoretikers Hörisch ist Geld als das „mächtigste Massenmedium der Neuzeit“ (Hörisch 2004, S. 121) anzusehen. Dies sei bei der Einführung des Euro am 1. 1. 2002 (Abbildung 1) in besonderer Weise deutlich geworden. Die Währung überzeuge nicht nur funktional, sondern zeichne sich auch durch Zurückhaltung im Design aus. Dadurch habe sich die Gemeinschaftswährung von vornherein gegen größere emotionale Reaktionen der Bevölkerung gewappnet: „Begeistert reagieren die wenigsten Deutschen auf das neue Geld. Wütender Widerstand gegen den Euro aber bleibt bemerkenswerterweise gleichfalls aus“ (Hörisch 2004, S. 122). Einer der wenigen Kritiker des Euro-Designs war vor der Einführung der Historiker Achatz von Müller. Die reduzierte Ikonografie der Euro-Banknoten entspricht seiner Ansicht nach der Ästhetik einer „wirtschaftlichen und politischen ‚Elite‘“, die sich ihrer politischen Ziele selbst nicht sicher ist. Die mangelnde Klarheit der Bildbotschaft sei für die Bevölkerung jedenfalls verwirrend: „Brücken, Tore, Fenster – lauter Wege und Blicke ins Nirgendwo. ‚In eine bessere Zukunft‘, sagen die einen[.],in den Abgrund‘, die anderen“ (von Müller 2001).

Von Müllers eher skeptischem Befund steht die offizielle Erklärung der Europäischen Zentralbank (EZB) als emittierende Institution gegenüber, wonach die Tore und Fenster „den europäischen Geist der Offenheit und Zusammenarbeit“ und die Brücken „die Kommunikation zwischen den Völkern Europas sowie zwischen Europa und der übrigen Welt“ (EZB 2015) symbolisierten. Für den Mediologen Régis Debray ändert diese Erklärung jedoch nichts an

der Tatsache, dass sämtliche Bauwerke auf den Euro-Banknoten nur stilisiert sind und es keines von ihnen wirklich gibt. Die abgebildeten Brücken, Tore und Fenster existieren nur auf dem Papier und sind letztlich „gefrorene Symbole“, die auf kein reales sondern ein „fiktives Europa“ verweisen: „Dieses Europa-Bild ähnelt eher einem Firmenlogo als einem politischen Bild. So hat man es mit dem Zeichen einer Gemeinschaft zu tun, die auf Geschichte und politischen Willen verzichtet und sich dafür in einem ‚Nowhere land‘ angesiedelt hat“ (Debray, zit. in Jäger 2004).

Man muss inhaltlich mit von Müller und Debray nicht einer Meinung sein, um zu erkennen, dass sie analytisch auf einer anderen Ebene als die EZB ansetzen. Während sich die EZB kommunikativ um eine theoretische Erklärung ihrer Intentionen bei der Gestaltung der Euro-Banknoten bemüht, geht es von Müller und Debray um eine ganz andere Frage: Welche Handlungspraxis dokumentiert sich in der Bildgestaltung der Geldscheine? Was ist die Eigenlogik dieser Bilder?

1. Methode und Fallmaterial

Als empirisches Verfahren zur systematischen Erfassung und Rekonstruktion der kollektiven Handlungspraxis bzw. des kollektiven Habitus, die sich in der Bildgestaltung der Euro-Banknoten dokumentiert, bietet sich die Bildinterpretation nach der dokumentarischen Methode (Bohnsack 2009) an. Als das wesentlichste Grundprinzip dieses Verfahrens ist die analytische Unterscheidung zwischen „kommunikativ-generalisiertem Sinn“ (welche Bildinhalte lassen sich auf den Euro-Scheinen erkennen?) und „Dokumentsinn“ (wie sind diese Inhalte dargestellt und auf welche Kontexte verweisen sie?) anzusehen. Die Interpretation des Dokumentsinns ist dann als solide und stichhaltig anzusehen, wenn sie nicht nur isoliert verschiedene Details des Fallmaterials zu erklären vermag, sondern die einzelnen Aspekte des Falls in ihrer wechselseitigen Beziehung und Gesamtheit aufeinander

beziehen – d. h. die ‚Gesetzmäßigkeit‘ ihres Zusammenhangs – zum Ausdruck bringen kann. Aus methodologischer Sicht stellt der „Nachweis der Reproduktionsgesetzlichkeit der Fallstruktur“ (Przyborski/ Wohlrab-Sahr 2010 S. 39) die Reliabilität des Verfahrens sicher.

Das dieser Arbeit zugrunde liegende Fallmaterial setzt sich weitgehend aus 10-Euro-Banknoten mit dem Design von 2002 und von 2014 zusammen, die exemplarisch für die jeweilige Geldscheinserie interpretiert werden. Die zweite Euro-Banknotenserie (Abbildung 2) wird seit dem 2. Mai 2013 schrittweise in Umlauf gebracht.¹ Die sieben Nennwerte der ersten Serie nach dem Design von Robert Kalina wurden von dem Designer Reinhold Gerstetter überarbeitet und von der EZB mit dem klangvollen Namen „Europa-Serie“ versehen. „Ein Porträt von Europa – einer Gestalt aus der griechischen Mythologie und Namensgeberin unseres Kontinents“ (EZB 2013b) ziert laut Notenbank von nun an jeden neuen Euro-Schein. Schließlich seien Porträts „überall auf der Welt gängige und traditionelle Banknotenmotive“ und durch Forschungsergebnisse belegt, „dass Gesichter einen hohen Wiedererkennungswert haben.“

Diese Ausführungen entbehren nicht einer gewissen Plausibilität. Allerdings sucht man die mythologische Gestalt der Europa auf den neuen Geldscheinen zuerst einmal vergeblich (siehe Abbildung 2). Dies hat damit zu tun, dass ‚die Europa‘ darauf in ganz bestimmter Weise abgebildet ist, nämlich als Sicherheitsmerkmal im Wasserzeichen, Hologramm oder Sichtfenster. Die EZB begründet diesen Schritt mit den „fortwährenden Bemühungen, die Euro-Banknoten noch fälschungssicherer zu machen“ (EZB

¹ Die zweite Euro-Banknotenserie wird schrittweise eingeführt. 2013 wurde der 5-Euro-Schein, 2014 der 10-Euro-Schein, 2015 wird der 20-Euro-Schein in Umlauf gebracht. Jedes Jahr soll eine weitere Stückelung in Umlauf gebracht werden, bis 2020 alle Euro-Banknoten ‚erneuert‘ wurden.

2013b). Doch fälschungssicher wären die Banknoten aus technischer Sicht auch, wenn anstelle der Europa andere Personen oder Objekte abgebildet wären. Laut Maack (2011) hätte sich bspw. der Euro-Designer Reinhard Gerstetter auch den Philosophen Platon auf den Geldscheinen vorstellen können.

Die näheren Gründe für die Wahl der Europa als Grundmotiv der neuen Euro-Serie bleiben damit offen. Sie sind im Rahmen dieser Bildinterpretation aber auch nicht Gegenstand der Untersuchung. Stattdessen wird es in der Folge um die Rekonstruktion der inhärenten Systematik der grafischen Gestaltung der Euro-Banknoten – deren „Indexikalität“ (Garfinkel 2004) bzw. „Verweisungsscharakter“ – gehen. Die gedruckten Euro-Banknoten stellen unbestreitbar das Ergebnis praktischen Handelns auf persönlicher, nationaler und transnationaler Ebene dar. Zum Wesen komplexer kollektiver Prozesse gehört es nach Bourdieu (2008), dass diese nur bedingt bewusst oder gar intentional ablaufen. Dennoch sind die Bilder auf den Euro-Banknoten im Sinne Przyborskis und Hallers (2014) zweifelsohne ‚politisch‘, nachdem sie von der Europäischen Zentralbank (EZB) bzw. der Europäischen Union (EU) autorisiert und milliardenfach in Umlauf gebracht wurden.

In Hinblick auf die politische Ikonografie der Euro-Banknoten möchte ich in diesem Zusammenhang zuerst in einer systematischen empirischen Bestandsaufnahme klären, was sich auf den verschiedenen Bildebenen der Geldscheine dokumentiert und auf welche Kontexte diese verweisen. Im Anschluss geht es mir dann um die Rekonstruktion und Diskussion der im Relevanzsystem der Euro-Banknoten (insbesondere der zweiten Serie) eingelagerten subtilen Selbstverständlichkeiten und impliziten Handlungsorientierungen.

2. Die Banknote: mehr als nur ein Bild

Im Rahmen der vorliegenden Bildinterpretation soll der besonderen physischen Qualität von Banknoten Rechnung getragen werden. Diese wird unmittelbar im Vergleich mit anderen Bildern der Massenkommunikation (Werbeplakate, Fotos etc.) deutlich. Banknoten haben etwa stets eine jeweils gestaltete Vorder- und Rückseite. Des Weiteren sind sie physisch mit verschiedenen Sicherheitsmerkmalen ausgestattet, um ihre Echtheit zu garantieren. Eines der ältesten Sicherheitsmerkmale (und heute damit auch ein typisches Erkennungsmerkmal) von Banknoten ist das Wasserzeichen. Es wird schon bei der Produktion in das Banknotenpapier fest eingelassen. Diese besondere Herstellungstechnik soll das nachträgliche Hinzufügen von Wasserzeichen und somit die unautorisierte Nachahmung der Banknoten verhindern. Rein optisch ist das Wasserzeichen im Gegenlicht auf beiden Seiten der Banknote sichtbar. Dadurch werden Vorder- und Rückseite visuell zueinander in Bezug gesetzt. Im Falle der aktuellen Neuauflage der Euro-Banknoten wurde schließlich die Person im Wasserzeichen sogar als Namensgeberin der gesamten Serie auserkoren. Das Wasserzeichen stellt damit sowohl materiell, visuell als auch kommunikativ eine besondere Fokussierung von Banknoten allgemein und der neuen Euro-Serie im Besonderen dar. Es wird daher als Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung herangezogen.

3. Das Porträt der Europa

Auf den Banknoten der ersten Euro-Serie befand sich im Wasserzeichen (in Kombination mit der jeweiligen Wertzahl) dasselbe Bauwerk, das auch auf der Vorderseite der Euro-Scheine zu sehen war. Für jeden Nennwert gab es ein anderes Wasserzeichen. Auf den Banknoten der zweiten Euro-Serie taucht nun erstmalig das Porträt der Europa auf, das auf allen sieben Stückelungen der Euro-Geldscheine in den Vordergrund tritt. Neben dem Wasserzeichen findet sich das Porträt auch in zwei weiteren Sicherheitsmerkmalen

– dem holographischen Silberstreifen und dem Sichtfenster² (Abbildung 3).

3.1 Vorikonografische Interpretation

Im Sinne Panofskys (2006) geht es auf vorikonografischer Ebene um eine empirische Bestandsaufnahme der Bildinhalte ohne Zuhilfenahme kulturspezifischen Vorwissens. In der analytischen Haltung des sogenannten „methodisch kontrollierten Fremdverstehens“ (Schütze/Meinefeld/Weymann 1973) versucht man Selbstverständlichkeiten einzuklammern, um den Blick auf die vorhandenen Bildgegebenheiten zu schärfen.

Gegen das Licht gehalten, offenbart der neue 10-Euro-Geldschein in der linken Bildhälfte der Vorderseite (Abbildung 4) bzw. in der rechten Bildhälfte der Rückseite im Wasserzeichen den Kopf einer jungen Frau oder eines Jünglings mit nackenlangem schwarz-ge-lockten Haar. Der Kopf ist (aus Perspektive der abgebildeten Person) um ca. 25 Grad nach unten gesenkt sowie nach links ins Dreiviertelprofil gedreht. Um den Hals liegt eine Kette mit zehn großen Perlen. Entlang der Rundungen des Kopfes verlaufen seitlich drei schmale helle Streifen, die sich in Richtung der Oberseite des Kopfes verbinden. Rechts neben dem Kopf ist ca. auf Höhe des Haaransatzes die rechte Hälfte eines gemauerten Eingangsportals zu erkennen. Dieses ähnelt dem roten Eingangsportal in der rechten Bildhälfte des Geldscheins. Oberhalb des Torbogens sind in hellem Farbton die Zeichen „10“ zu sehen. Es handelt sich dabei um eine kleinere Variante der Zeichen „10“ in der oberen und unteren Bildhälfte der Banknote.

² Beim sogenannten Sichtfenster handelt es sich um eine transparente Fläche im Banknotenpapier. Es wurde als zusätzliches Sicherheitsmerkmal in der zweiten Euro-Serie mit dem 20-Euro-Schein eingeführt.

3.2 Ikonografische Interpretation

Auf der Ebene der ikonografischen Interpretation wird nach Panofsky (2006) das kulturgebundene Vorwissen expliziert, welches zum Verstehen des Bildes erforderlich ist. Für diesen Schritt ist in der Regel ein großes Kontextwissen erforderlich, das mitunter auch der weiterführenden Recherche bzw. der komparativen Analyse mit anderen Bildern bedarf. Nach der Methodologie der dokumentarischen Methode sind im Rahmen der ikonografischen Interpretation systematisch sämtliche Narrative zu rekonstruieren (d. h. explizit zu machen), auf welche das Bild prinzipiell verweist. Im Sinne der methodischen Kontrolle des Forscher/innenverhaltens ist das Ziel dieses Vorgehens, den Erklärungswert der einzelnen Narrative im Verhältnis zueinander abzuwägen, um am Ende zu einem differenzierten Gesamtverständnis des Bildes zu gelangen.

Im vorliegenden Fall lässt sich ikonografisch in einem ersten Schritt das Geschlecht der abgebildeten Person im Wasserzeichen bestimmen. Auf vorikonografischer Ebene war noch von einer jungen Frau oder einem Jüngling die Rede. Die zarten Gesichtszüge in Kombination mit dem schlanken Hals und der Perlenkette verweisen in unserem Kulturkreis jedoch eher auf das Gesicht einer Frau. Die drei hellen Streifen entlang des Porträtkopfes sind prinzipiell mehrdeutig. Es könnte sich dabei z. B. um eine Art Schleier oder Heiligenschein handeln. Beide Symbole verweisen auf religiöse Kontexte: Als heller oder weißer Schleier ist in unseren Breiten eigentlich nur der Brautschleier bekannt, der nach religiösem Verständnis als Zeichen der weiblichen Unschuld gilt. Ein Heiligenschein verbildlicht hingegen unmittelbar die Nähe zu Gott. Der Umstand, dass sich im hellen Schein, der den Kopf umgibt, drei oder vier Strähnen voneinander abgrenzen lassen, könnte aber auch auf mehrere übereinanderliegende Schleier hinweisen. Für diese Sichtweise gibt es eine Entsprechung in der griechischen Mythologie. Der Sage nach hat der Göttervater Zeus sich einst in

der Gestalt eines Stiers der Prinzessin Europa angenähert und ihre drei (Braut-) Schleier gelüftet, bevor er mit ihr drei Söhne zeugte. Der Nachweis einer dreifachen Verschleierung wäre somit ein wesentlicher ikonografischer Hinweis, der die Identifikation der Person im Bild als mythologische Gestalt der Europa erlauben würde. Allerdings ist die Abbildung im Wasserzeichen diesbezüglich nicht ganz eindeutig. Es könnten drei oder vier Schleier sein. Im Hologramm und im Sichtfenster fehlen die Schleier gänzlich.

Die komparative Analyse wirft die Frage auf, ob es sich bei den drei Schleiern überhaupt um ein typisches Erkennungsmerkmal der Europa handelt: Auch auf der griechischen 2-Euro-Münze ist eine Europa abgebildet. Im Gegensatz zu den neuen Euro-Banknoten ist diese aufgrund ihrer gemeinhin bekannten Attribute (barbusig auf einem galoppierenden Stier sitzend) jedoch auf Anhieb als solche identifizierbar. Sogar der Name „Europa“ wurde in griechischen Buchstaben auf die 2-Euro-Münze geprägt. Haarschleier fehlen in dieser Abbildung,³ sind im Rahmen einer solch ‚expliziten‘ Darstellung aber vermutlich verzichtbar. Der Vergleich macht deutlich, dass es einen Zusammenhang zwischen der insgesamt zurückhaltenden Präsentation der Europa auf den Eurobanknoten und ihrer Verschleierung geben könnte. Im Gegensatz zur erwähnten 2-Euro-Münze wird die Europa bspw. auf keiner einzigen Euro-Banknote namentlich erwähnt – ja, sie ist letztlich nicht einmal ohne weiteres zu sehen! Die drei Schleier, die Europas Gesicht umhüllen, bringen in gewisser Hinsicht auch die Art und Weise ihrer Abbildung auf den Punkt: Der erste Schleier wäre das Fehlen ihrer üblichen ‚expliziten‘ Identifikationsmerkmale (siehe oben), der zweite die Auslassung ihres Namens und der dritte ihre ephemere Erscheinung im Wasserzeichen, Hologramm und Sichtfenster.

³ In der ursprünglichen Vorlage für die 2-Euro-Münze, einem altertümlichen Mosaik aus Sparta, ist der Schleier vorhanden.

Eine unmittelbare Konsequenz der ‚Verschleierung‘ ist, dass die abgebildete Europa leicht mit anderen Personen verwechselt werden kann. Prinzipiell kann als Schleierträgerin ikonografisch jede Frau in Betracht kommen, die sich unschuldig, demütig und gottgefällig gibt. Ich werde darauf im Rahmen der szenischen Choreografie der Geldscheine später zurückkommen. Wie die weitere Bildinterpretation zeigt, sind dies jedoch nicht die einzigen religiösen Anleihen, die sich in der Bildgestaltung der Euro-Banknoten dokumentieren. Eine weitere hat etwa mit den für die Identität der Euro-Banknoten konstitutiven Fenstern und Toren zu tun, die in der neuen Serie um einige Gebäudeteile erweitert wurden. Die weitere Analyse der Euro-Banknoten hat nach Bohnsack (2011) in vier Schritten zu verlaufen: Planimetrische Komposition, perspektivische Konstruktion, szenische Choreografie und ikonologisch-ikonische Interpretation. Auf die planimetrische Komposition werde ich aus Platzgründen verzichten und wende mich gleich der perspektivischen Konstruktion der Vorder- und Rückseiten der neuen Euro-Banknoten zu.

3.3 Perspektivische Konstruktion

Für das grafische Design der neuen und der alten Euro-Serie sind die von Robert Kalina entworfenen Fenster, Tore und Brücken von zentraler Bedeutung. Auf den Vorderseiten der 10-Euro-Banknoten dokumentiert sich dies bereits auf Ebene der perspektivischen Konstruktion. Im Falle der ersten Euro-Serie handelt es sich beim romanischen Torbogen um das einzige Objekt auf dem Geldschein, das sich durch einen Fluchtpunkt auszeichnet. Dieser kann anhand der konvergierenden Linien des Bauwerks aus dem Bild rekonstruiert werden (Abbildung 5).

Im Falle der zweiten Euro-Serie lässt sich auf der Ebene der perspektivischen Konstruktion eine bedeutsame Erhöhung der Komplexität feststellen. Als wesentlichste Neuerung fallen zwei weitere Fluchtpunkte außerhalb des Bildes auf, die aus der grafischen

Ergänzung von Gebäudeteilen und Türmen im Bild-hintergrund resultieren (Abbildung 6). Durch die zusätzlichen Fluchtpunkte wird dem Torbogen visuelles Gewicht entzogen. Zugleich dokumentieren sich weitere Veränderungen im Bild, die diesen Effekt ausgleichen: Wie in Abbildung 6 erkennbar, rückte der Torbogen einerseits stärker zur Bildmitte. Zum anderen wurde er in seiner grafischen Darstellung nach oben hin durch zusätzliche Bogenreihen erweitert.

Insgesamt führen die miteinander unvereinbaren Perspektiven von Torbogen und Türmen in der zweiten Euro-Serie zu einer starken Dynamisierung des Bildes. Wie in einem kubistischen Gemälde entsteht die Spannung vor allem dadurch, dass die einzelnen Gebäudeteile des Bildes (Tor, Türme etc.) einerseits separat, aufgrund ihrer räumlichen Nähe sowie ihrer Ähnlichkeit hinsichtlich des Baustils aber auch als ein zusammenhängendes Gebäudeensemble aufgefasst werden können. Im Vergleich zur ersten Euro-Serie erfährt der stilisierte Torbogen, der ursprünglich nach beiden Seiten hin offen stand, so nun eine semantische Aufladung: Das Tor verwandelt sich in ein Eingangsportal, das in einen Innenraum führt. Bei dem Gebäude, das diesen Innenraum erzeugt, könnte es sich (nach der Form der Türme sowie des Gesamtarrangements zu urteilen) sowohl um eine romanische Kirche als auch um eine Wehranlage bzw. Festung handeln. Die folgende Abbildung der Kirchen von Malay und Aussie illustriert diesen Eindruck, wobei die niedrigen Turmdächer besonders für die französische Romanik typisch sind (Abbildung 7).

Der Stilperiode der Vorderseite entsprechend, sind auf der Rückseite der Euro-Banknoten Brücken dargestellt. Im Falle des 10-Euro-Scheins handelt es sich um eine Brücke aus dem Zeitalter der Romanik.⁴ Ein wichtiger Aspekt der ersten Euro-Serie war es, dass

⁴ Weitere Zeitalter bzw. Stilperioden sind: Fünf Euro – Altertum, 20 Euro – Gotik, 50 Euro – Renaissance, 100 Euro – Barock, 200 Euro – Eisen und Glas, 500 Euro – Architektur des 20. Jh.

die abgebildeten Bauwerke keinerlei Referenzen zu real existierenden Objekten aufweisen sollten. Dieser Umstand dokumentiert sich in der Abbildungsweise der Brücke u. a. darin, dass diese im Aufriss (d. h. frontal und flach) dargestellt ist und dadurch von vornherein eher wie eine Zeichnung wirkt (Abbildung 8).

Auf der neuen 10-Euro-Banknote (Abbildung 9) präsentiert sich die romanische Brücke in einer gänzlich anderen Aufmachung. Am deutlichsten fällt die veränderte Perspektive auf. Anstelle der ursprünglichen Frontalperspektive zeigt sich die Brücke nun aus einer Schrägperspektive. Der neue Blickwinkel hat unmittelbar zwei Effekte: Zum einen verschwindet der visuelle Reiz, die Brücke mit ihrer Spiegelung im Wasser als ein zusammenhängendes Ensemble wahrzunehmen.⁵ Zum anderen wirkt die Brücke in der Schrägperspektive nun aber auch plastischer, wuchtiger und dadurch viel eher wie ein real existierendes Bauwerk. Nun gibt es in Europa viele romanische Brücken, die prinzipielle Ähnlichkeiten mit der 10-Euro-Brücke aufweisen. Doch der Darstellung lässt sich noch ein weiteres Detail abgewinnen, das leicht übersehen werden kann. Die Brücken der neuen Euro-Serie erstrecken sich nicht mehr (wie noch in der ersten Serie) bis zum Rand des möglichen Druckbereichs, sondern enden mit einem klaren Schnitt bzw. Bruch etwa einen halben Zentimeter davor. Diese zusätzliche Eigentümlichkeit der Darstellung schränkt die Auswahl real existierender Bauwerke bedeutsam ein, die potentiell als Referenzen der 10-Euro-Scheine in Frage kommen könnten. Letztlich gibt es nur eine einzige romanische Brücke, die europaweit bekannt ist und den Kriterien entspricht: die Brücke von Avignon (Frankreich), die mit einem glatten Schnitt inmitten des Rhone-Flusses endet (Abbildung 10). Für die weitere Analyse ist es nun nicht von Belang, ob die beschriebene Ähnlichkeit zwischen den Brücken Intention

⁵ In der ursprünglichen Abbildung vervollständigen sich die drei Brückenbögen und deren Reflexionen zu annähernd perfekten Kreisen, die Referenzen zu den Nullen der Ziffer 10 auf den Banknoten darstellen (Abbildung 8).

oder Zufall ist. Von Belang ist lediglich, was sich in dieser Ähnlichkeit dokumentiert und welche weiteren Fragen sie anzustoßen vermag. So verdichtet sich in der Brücke von Avignon beispielsweise der religiöse Kontext, den wir bereits an anderen Stellen der Euro-Banknoten rekonstruieren konnten. Avignon war einst Sitz des Papstes. Zudem wurde auf der Brücke selbst später sogar eine romanische Kirche errichtet, die dem Stil nach dem Bauwerk auf der Vorderseite der 10-Euro-Banknoten entspricht. Schließlich zeigt sich aber auch konkret im Bild (Abbildung 10), dass diese Brücke von Avignon ihre ursprüngliche Funktion als Verbindung zwischen zwei Ufern verloren hat. Jedem steht es frei, sich auf dieser Brücke frei zu bewegen und die schöne Aussicht zu genießen. Letztlich stellt sie jedoch eine Sackgasse dar, welche den Besucher/innen den Zugang zur gegenüberliegenden Seite verwehrt und sie immer wieder an den Anfangspunkt zurückführt.

3.4 Szenische Choreografie

Das Foto der Brücke von Avignon (Abbildung 10) stellt auch hinsichtlich der szenischen Choreografie der Euro-Banknoten einen wertvollen Kontrast dar: Auf ihr sind Menschen zu sehen. Diese fehlen bei den Bauwerken der Euro-Banknoten völlig. Dies betont den hohen Stellenwert des Porträts der Europa im Wasserzeichen (sowie im Hologramm und im Sichtfenster) der zweiten Euro-Serie, das damit eine Fokussierung darstellt. Der Effekt der Menschlichkeit und Lebendigkeit (gegenüber ansonsten toter Gegenstände) wird visuell noch durch die Abbildung im Dreiviertelprofil betont. Es lässt das Gesicht der Europa besonders räumlich und plastisch hervortreten und setzt sie zu ihrer Umgebung in engere Beziehung. Auf der Vorderseite der Geldscheine ist Europas Kopf nach rechts gerichtet und leicht abwärts geneigt. Aus der Verlängerung der Augenpartie ergibt sich eine Linie, die zur Öffnung des romanischen Eingangsportals führt (Abbildung 11).

Auf der Rückseite (Abbildung 12) blickt Europa nach links in Richtung der physischen Landkarte des europäischen Kontinents, die 1) unter der abgebrochenen Brücke sowie 2) eingerahmt von zwölf Sternen und dem von der Vorderseite durchschimmernden Torbogen zu sehen ist. Eine Brücke stellt laut Simmel (1957) die prinzipiell endliche Verbindung zwischen zwei Fußpunkten dar. Im Gegensatz dazu habe die Tür das inhärente Potential, unendliche Räume zu eröffnen – beim Hindurchtreten schwebt man „einen Augenblick zwischen Erde und Himmel“ (Simmel 1957). Bei der Betrachtung der Rückseite der 10-Euro-Banknoten lässt sich dieser Charakterisierung sogar konkret etwas abgewinnen. Tatsächlich sind im Eingangsportal sowohl die Sterne des Himmels als auch die Erde des europäischen Kontinents erkennbar. Zugleich hat der Gegensatz Himmel und Erde eine religiöse Konnotation. Es dokumentiert sich hier folglich ein deutlicher Zusammenhang zwischen Transparenz und Transzendenz im Bild (Abbildung 12).

3.5 Ikonologisch-ikonisches Fazit

Der Narrativ des Überblendungsbildes (Abbildung 12), das sich aus der Betrachtung der Rückseite der neuen Euro-Banknoten im Gegenlicht ergibt, könnte folgendermaßen lauten: Die drei Bildschichten von Vorder-, Rückseite und Wasserzeichen liegen wie die ‚drei Schleier der Europa‘ über ihrem verführerischen Körper, der ‚physischen‘ Karte des Kontinents. Dieser muss wahrlich ein ‚Paradies auf Erden‘ sein. Wie ein Spiegel zieht er die Blicke und die Aufmerksamkeit seiner Namensgeberin und Schutzpatronin im Wasserzeichen auf sich. Zusätzlichen Schutz bietet der Ring aus zwölf hellen Sternen, der zugleich signalisiert, dass diese ‚Braut‘ bereits vergeben ist. Der direkte Weg über die Brücke nach Europa bleibt ‚verwehrt‘. Wer ins Innere⁶ will, muss sich in Demut fügen.

⁶ Der Innenraum steht im christlichen Glauben laut Kuhn (2014) sowohl für die Jungfrau Maria als auch für die Szene, in welcher der Erzengel Gabriel Maria die Geburt Jesu verkündet.

Einlass gewährt nur das Kirchenportal, das (wie im Porträt angezeigt) mit gesenktem Haupt zu durchschreiten ist.

4. Kontext I: Die Herkunft des Europa-Porträts

Das Bild der Europa auf den Euro-Banknoten der zweiten Serie ist kein Porträt im eigentlichen Sinne. Nach Aussage der Homepage der EZB handelt es sich dabei um einen Ausschnitt einer apulischen Vase aus dem 4. Jahrhundert vor Christus, „die im Pariser Louvre besichtigt werden kann“. Auf der einen Seite der Vase ist eine Szenerie mit „Europa und Zeus als Stier“, auf der anderen eine mit „Dionysos, Mänade und Satyr“ abgebildet (Abbildung 13). Laut Stellungnahme der EZB wurde diese Europa-Darstellung deshalb ausgewählt, weil es sich dabei um die Verführungsszene und nicht – wie ansonsten weitaus üblicher – um die Entführungsszene handle. „Durch die Liebesgöttin Aphrodite und ihren Sohn Eros fügt sich diese Szene [des unbekannten Künstlers] in die Liebesmythologie ein. Gut erkennbar sind die Koketterie der reich geschmückten Europa, deren Abbild sich im Teich spiegelt, und die Geste der Ehrerbietung des prächtigen weißen Stiers, von dem die Mythologie kündet. Wir sehen hier also eine verführerische Europa“ (EZB 2013a).

Das Überraschende an dieser Geschichte ist, dass die sorgfältig ausgewählte Szenerie für die konkrete Abbildung der Europa auf den neuen Euro-Scheinen gar keine Rolle mehr spielt. Das Porträt der Europa (Abbildung 3), welches die EZB „als das neue Gesicht des Euro“ bezeichnet, ist aus seinem ursprünglichen szenischen Kontext herausgeschnitten; ja mehr noch: in einen neuen Kontext hineingestellt und für diesen passend gemacht. Abbildung 13 macht deutlich, wie wenig von der ursprünglichen Europa, die im Kreise ihrer Gespielinnen sowie Amors und Aphrodites mit dem weißen Stier kokettiert, übrig geblieben ist.

4.1 Desexualisierung

Ein markanter Aspekt der Darstellung der Europa auf den neuen Euro-Banknoten ist, dass sie ihres ‚verführerischen‘ Körpers beraubt wurde, welcher üblicherweise – abgesehen vom Stier – eines ihrer wesentlichen ikonografischen Attribute ist. Wie die Gegenüberstellung mit typischen Europa-Darstellungen zeigt (Abbildung 14), hebt sich die laut Stocker (2013) „züchtige“ Europa-Darstellung der neuen Euro-Scheine deutlich vom üblichen Motiv einer halb entblößten Europa auf dem Rücken eines galoppierenden Stiers ab.

4.2 Dekontextuierung

Europa wurde auf den neuen Euro-Banknoten nicht nur ihres Körpers beraubt, sie wurde auch in eine neue Pose gebracht und in einen neuen Kontext gestellt. Bohnsack und Przyborski (2014) bezeichnen diesen Vorgang als „De-Kontextuierung“. Problematisch ist laut Imdahl (1996) eine Pose dann, wenn sie, wie im Falle des Europa-Porträts, nicht unmittelbar als solche erkennbar ist. Die scheinbare Natürlichkeit der Darstellung ist jedoch zugleich der Nachweis ihrer propagandistischen Wirkung: Die demütige Darstellung der Europa auf den Euro-Scheinen wird von uns in völliger Selbstverständlichkeit als historisch korrekt akzeptiert, obwohl der ursprüngliche Ausdruck und Kontext des Bildes verändert wurden.

Die Dekontextuierung des vorliegenden Europabildes dokumentiert sich aber auch noch in einem weiteren Artefakt. Um den Hals der Europa für das Porträt geradezurichten, wurde er mitsamt dem Kopf um zirka 30 Grad gegen den Uhrzeigersinn gedreht. Der ursprüngliche Gesichtsausdruck kokettierender Zuneigung hat infolge der Rotation nun eine eher unschuldig-demütige Note erhalten. Der Ausdruck von Demut ist vor allem auf die eigentümlich geknickte Kopfhaltung der Europa zurückzuführen (Abbildung 15). Diese Pose ist für ein Porträtbild eher unüblich, aber

ikonografisch für christliche Mariendarstellungen kennzeichnend. Zur Illustration sind in der Folge zwei historische Gemälde abgebildet, bei denen das gesenkte Haupt der Madonna deutlich erkennbar ist (Abbildung 16).

Zusammengefasst besteht die Wirkung der Desexualisierung und Dekontextuierung der Europadarstellung somit darin, dass diese für eine alternative christliche Ikonografie empfänglich wird. Eine mögliche Verwechslung der Europa mit einer Madonna ist dadurch vorprogrammiert. Wie bereits eingangs erläutert, ist solch eine Verwechslung im Vergleichsfall der griechischen 2-Euro-Münzen (Abbildung 14) hingegen nahezu ausgeschlossen. Eine christliche Lesart des Europa- Porträts als Marien-Porträt wird jedoch auch durch die sonstigen religiösen Bezüge evoziert, die auf der Vorder- und Rückseite der Geldscheine empirisch herausgearbeitet werden konnten.

5. Kontext II: Die Wurzeln der ‚Europa-Politik‘

Die Wiederbelebung der altgriechischen Europa-Mythologie, die in der Gleichsetzung von Europa als Person und Territorium besteht, ist keine neue Idee der Europäischen Union, sondern ein Rückgriff auf eine Phase der kontinentalen Selbstvergewisserung, die zu Beginn der Neuzeit vor rund 500 Jahren ihren Höhepunkt fand. Damals stieg die Produktion und Verfügbarkeit von geographischen Karten in Europa rapide an, was u. a. durch die Entdeckung neuer Kontinente (insb. Amerika 1492) sowie neue technologische Entwicklungen wie den Buchdruck (um 1450) befördert wurde. Laut Franken (2011) und Schmale (2005) entstand im Jahre 1537 auch die erste politische Karte Europas unter dem Titel „Europa Imago“ bzw. „Europa Regina“, die auf den Maler Johannes Putsch (1537) zurückzuführen ist (Abbildung 17). Der Zweck dieser Darstellung war zum Zeitpunkt ihrer Schaffung vor allem die Visualisierung eines Herrschafts- und Gebietsanspruchs.

Laut Schmale kann man „die Europa-Imago als propagandistischen Ausdruck des Anspruchs der Habsburger auf die europäische Universalmonarchie ansehen“ (Schmale 2005, S. 296). Dabei wird in Putschs Karte sowohl im Sinne von Kultur, Zivilisation und Religion als auch der territorialen Integrität (Europa wie eine Insel, umgeben von Meeren) die Abgegrenztheit Europas⁷ gegenüber dem Rest der Welt zum Ausdruck gebracht. Abgerundet wird das allegorische Bild des Kontinents durch seine weibliche und damit für europäische Herrscher verführerische Gestalt. Diese suggeriert laut Schmale (2005, S. 297) letztlich die Option „Europa zur Braut“ zu nehmen, um das eigene göttliche Auserwähltsein zum Ausdruck zu bringen und bereits auf Erden in den Garten Eden einzutreten.

6. Das Imperium kehrt zurück?

Ein wesentliches Charakteristikum der ‚Europapropaganda‘ der Neuzeit, die sich medial der Europa-Imago bediente, war nach Schmale (2005), dass sie weniger in Richtung des Volkes als in die Richtung anderer Herrscher zielte. Dieser Aspekt ist auch für die Betrachtung des Euros relevant. Die Durchschnittsbevölkerung, welche auf ihn als Zahlungsmittel angewiesen ist, kann sich seiner Verwendung kaum entziehen. Demnach kommt der Bildgestaltung der Euro-Banknoten nur eine marginale Rolle dabei zu, die Akzeptanz der Europäischen Union bzw. ihrer Institutionen bei den Bürgerinnen und Bürgern zu erhöhen. Viel eher ist sie dazu geeignet (ähnlich wie einst die Europa-Imago-Karten der Habsburger) gegenüber anderen politischen Stakeholdern den eigenen Führungsanspruch auf dem europäischen Kontinent geltend zu machen.

⁷ Dieser Aspekt dokumentiert sich auch an kleinen Details. So ist etwa Konstantinopel als Teil Europas eingezeichnet, obwohl es z.T. in Asien liegt und 1453 durch die Osmanen erobert worden war. Auch im Epos der homerischen Ilias, welchem der Europa-Mythos entnommen ist, spielt die Abgrenzung zwischen Europa und Asien eine zentrale Rolle.

Dieser Eindruck tritt besonders deutlich in der Verteidigungs- und Abwehrhaltung hervor, die sich in der Bildgestaltung (vor allem) der zweiten Euro-Banknotenserie dokumentiert – beispielsweise in den festungsartig erweiterten Bauwerken der Vorderseite sowie in den abgebrochenen Brücken der Rückseite. Nicht zuletzt ist sie aber auch in der vergleichsweise ‚defensiven‘ Verwendung der Europa (etwa gegenüber den griechischen 2-Euro-Münzen) in Form von Sicherheitsmerkmalen erkennbar, die auf den Geldscheinen nur unter besonderen Lichtverhältnissen sichtbar ist. Im metaphorischen Sinne könnte ein wesentlicher Grundgedanke der Europa-Serie der Euro-Banknoten somit darin bestehen, uns nicht nur vor Falschgeld zu bewahren, sondern auch vor jedem alternativen Entwurf zur EU. Was die EU selbst ist oder was sie sein soll, bleibt auf den Euro-Banknoten jedoch systematisch ausgespart. Anstelle der Würdigung der Leistungen⁸ und Opfer, die historisch mit der Errichtung der EU verbunden sind, wird uns auf den Euro-Banknoten ein allegorisch verklärtes, ahistorisches und scheinbar apolitisches Europa vorgeführt, das mit der EU so gar nichts zu tun zu haben scheint. Weder der Name „Europa“ noch „Europäische Union“ ist auf die Banknoten gedruckt. Es finden sich darauf lediglich die mehrsprachigen Akronyme EZB und EURO sowie eine kaum entzifferbare Unterschrift. Selbst das abgebildete dunkelblaue Sternenbanner – die ‚EU-Flagge‘ – ist kein genuines EU-Symbol, sondern wurde vom Europarat⁹ übernommen.

Dass sich hinter jeder kommunikativen Leerstelle eine Selbstverständlichkeit verbirgt, darauf hat schon Garfinkel (2004) in seinen

⁸ Dies dokumentiert sich bspw. auch im Umstand, dass beim Designwettbewerb für die Euro-Banknoten der Entwurf der Belgierin Maryke Degryse durchgefallen ist, welcher auf jeder Denomination des Euro bedeutende Leistungen bzw. Institutionen der EU vorgesehen hatte; z. B. 20-Euro-Schein: Wirtschafts- und Währungsunion, 500-Euro-Schein: Das Europäische Parlament.

⁹ Analog verhält es sich übrigens mit der Europahymne „Ode an die Freude“.

Studien zur Ethnomethodologie hingewiesen. Als selbstverständlich wird uns auf den Euro-Banknoten vor allem vorgeführt, dass zwischen der EU und Europa kein Unterschied gemacht werden muss. Schon auf der Rückseite der Geldscheine der ersten Euro-Serie ist eine vollständige Europakarte (und nicht nur eine Karte der EU-Mitgliedsstaaten) abgebildet. Mit aller Selbstverständlichkeit tritt uns in der zweiten Euro-Serie nun auch noch eine christianisierte Europafigur entgegen, die einst von den habsburgischen Kaisern als legitimer Ausweis ihrer Expansionspolitik galt.

Bei der Interpretation des Porträts der Europa ließ sich ihre Kopfhaltung als eine Pose der Demut rekonstruieren. Ähnlich kann auch die zurückhaltende Weise verstanden werden, mit der sich sowohl die EU als auch ihre Institutionen und Entscheidungsträger auf den Geldscheinen präsentieren. Die Verschleierung der eigenen Urheberschaft sowie der Einsatz unspezifischer und dekorativer Gestaltungselemente auf den Euro-Banknoten erinnern an die ersten ostdeutschen D-Mark-Scheine von 1948. In Analogie fehlte auch auf diesen jeder Hinweis auf die DDR und deren politische Positionen. Dass die Bildsprache der neuen Ostwährung damals insbesondere im Westen als ideologisch unproblematisch aufgefasst werden konnte, war letztlich genau ihr implizites Kalkül. Die ostdeutsche Mark hätte so im Bedarfsfall auch im Westteil Deutschlands als offizielles Zahlungsmittel Akzeptanz gefunden (Gries 2003).

Eine abschließende Selbstverständlichkeit, die über die Euro-Banknoten transportiert wird, ist die Idee der territorialen Abgeschlossenheit des europäischen Kontinents mit der daraus resultierenden Notwendigkeit, ihn zu verteidigen. Letztlich handelt es sich bei dieser Vorstellung um die Aktualisierung einer christlich-romantisierten Idee, die an Putschs neuzeitliche Europa-Imago anschließt. So wird auf der Rückseite der Euro-Banknoten eine Europakarte präsentiert, in der sich das Festland wie eine Insel vom umgebenden Wasser abgrenzt. Die darüber führende Brücke stellt

zwar prinzipiell eine Verbindung dar, an ihrem Ende ist jedoch kein Eingang zu erkennen. Die mögliche Eintrittspforte befindet sich in aller Erhabenheit nur auf der Vorderseite der Banknoten. Dass dort die Tore und Fenster offenstehen, kann als Einladung verstanden werden, näherzutreten. Eine gewisse Vorsicht mag dennoch geboten sein. Zur Pforte hinab blickt Europa als oberste Wächterin der Geldscheine und warnt in pflichtbewusster Pose sowohl vor Fälscher/inne/n als auch denen, die ihre Autorität nicht anerkennen. Hier ist kein Platz für Gaunereien und Systemkritik! Einzutreten wage nur, wer sich seines einwandfreien Leumunds sicher ist und die Bereitschaft mitbringt, sich in das ‚universelle System europäischer Werte‘ einzufügen.

7. Ausblick: Ein alternativer Gründungsmythos für die EU

Wie selbstverständlich das Bezugssystem der Euro-Banknoten seine Wirkung entfaltet, wird zum Abschluss durch ein Gedankenexperiment deutlich, das wir dem Philosophen Sloterdijk (2011) verdanken. Wenn wir uns im 21. Jahrhundert schon zur Selbstvergewisserung in Europa auf einen altertümlichen Mythos berufen wollen, dann vielleicht besser auf den vergilischen anstelle des homerischen. Die Hauptfigur in Vergils Werk, der Venussohn Aeneas, wäre prinzipiell nicht minder attraktiv und prominent als Homers Prinzessin Europa. Aus technischer Sicht wäre ein Aeneas-Porträt aus der Vorlage einer antiken Vase leicht anzufertigen. Die Konsequenzen dieses Vorgehens für die Bildkommunikation des Euro wären freilich folgenreich. Für die europäischen Bürgerinnen und Bürger könnte Aeneas (im Gegensatz zur Europa) nicht nur als ideelles Vorbild, sondern als empathischer Partner fungieren. Dem Mythos nach ist er kein strahlender Held, sondern zuerst einmal ein Verlierer, ein Gebrochener, ein Kriegsoffer. Als Flüchtling landete er nach dem trojanischen Krieg und zahlreichen Umwegen schließlich auf dem sicheren europäischen Festland, wo er nach seiner Rekonvaleszenz jene Stadt

gründete, aus der Rom und das Römische Reich hervorgingen. Aus kulturpsychologischer Perspektive böte die Erfolgsgeschichte des Aeneas für Europa demnach großes Identifikationspotential. Auf kollektiver Ebene wäre sie geeignet, in vollem Geschichtsbewusstsein (ohne die Vernachlässigung der dunkelsten Stunden) eine aufrichtige Erzählung der Wiederauferstehung des europäischen Kontinents im 20. und 21. Jahrhundert zu liefern, die mit der Gründung der EU untrennbar verbunden ist (Sloterdijk 2002, 2011). Auf gesellschaftlicher Ebene (u. a. vor dem Hintergrund aktueller Flüchtlingsdiskussionen) wäre die Aeneas-Erzählung außerdem ein starkes, optimistisches Signal an alle neu Ankommenden und Bürger/innen in der europäischen Union – frei nach dem Motto: Egal was euch wiederfahren ist, ihr seid hier willkommen und habt die Möglichkeit, gemeinsam mit uns Geschichte zu schreiben!

Literatur

Bohnsack, R. (2009): Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode. Opladen / Farmington Hills.

Bohnsack, R. (2011): Qualitative Bild- und Videointerpretation: Die dokumentarische Methode (2. durchges. u. aktual. Aufl.), Stuttgart.

Bohnsack, R. / Przyborski, A. (2014): Pose, Lifestyle und Habitus in der Ikonik, in: R. Bohnsack / B. Michel / A. Przyborski (Hrsg.), Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Praxis, Leverkusen / Berlin / Toronto.

Bourdieu, P. (2008): Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft (1. Aufl., [Nachdr.]). Frankfurt am Main.

EZB. (2013a): Europa-Serie. Der Mythos der Europa, <http://www.neue-euro-banknoten.eu/Europa-Serie/Der-Mythos-der-Europa> [Zugriff am 29.4.2015].

EZB. (2013b): Entdecken Sie die neue 5-€-Banknote. Europäische Zentralbank. Pressemappe.

EZB. (2015): Gestaltungselemente der Banknoten, <https://www.ecb.europa.eu/euro/banknotes/html/index.de.html> [Zugriff am 1.7.2015].

Franken, W. (2011): Europa, in: Politische Ikonographie. Ein Handbuch (2. Aufl., Bd. I: Abdankung bis Huldigung, S. 268-276), Nördlingen.

Garfinkel, H. (2004): Studies in Ethnomethodology, Cambridge.

Gries, R. (2003): Die Mark der DDR: eine Kommunikationsgeschichte der sozialistischen deutschen Währung. Landeszentrale für politische Bildung Thüringen, Erfurt.

Hörisch, J. (2004): Gott, Geld und Medien: Studien zu den Medien, die die Welt im Innersten zusammenhalten (3. Aufl.), Frankfurt am Main.

Imdahl, M. (1996): Pose und Indoktrination. Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich, in: G. Boehm (Hrsg.), Gesammelte Schriften 3. Reflexion – Theorie – Methode (Bd. 3, S. 575-590), Frankfurt am Main.

Jäger, L. (2004, Februar 19): Europa liegt im Nirgendwo. Peter Sloterdijk und Régis Debray lesen Nicht-Texte. Frankfurter Allgemeine Zeitung, S. 33.

Kuhn, H. (2014): From the household of the soul to the economy of money. What are 16th century merchants doing in the virgin mary's interior?, in: Interiors and Interiority. Berlin / New York.

Maack, B. (2011): D-Mark-Design. Der schönere Schein. Spiegel Online, <http://www.spiegel.de/einestages/d-mark-design-a-947437.html> [Zugriff am 30.6.2015].

Panofsky, E. (2006): Ikonographie und Ikonologie (1. Aufl.), Köln.

Przyborski, A. / Haller, G. (2014): Das politische Bild: Situation Room: Ein

Foto – vier Analysen, Opladen.

Przyborski, A. / Wohlrab-Sahr, M. (2010): *Qualitative Sozialforschung: Ein Arbeitsbuch* (korrigierte Auflage), Oldenbourg.

Schmale, W. (2005): *Europapropaganda*, in: *Kultur der Propaganda* (1. Aufl., Bd. 16, S. 285-304), Bochum.

Schütze, F. / Meinefeld, W. / Weymann, A. (1973): *Grundlagentheoretische Voraussetzungen methodisch kontrollierten Fremdverstehens*, in: *Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hrsg.), Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit*. (Bd. 2, S. 433-495), Reinbek.

Simmel, G. (1957): *Brücke und Tür*. (M. Susman / M. Landmann, Hrsg.), ORT.

Sloterdijk, P. (2002): *Falls Europa erwacht: Gedanken zum Programm einer Weltmacht am Ende des Zeitalters ihrer politischen Absence* (4. Aufl.), Frankfurt am Main.

Sloterdijk, P. (2011, Januar 22): *Wie ein umgesiedelter Orientale Europa gründete*. Der Standard, Wien.

Stocker, F. (2013): *Die züchtige Rückkehr der D-Mark-Europa*. Welt Online, <http://www.welt.de/finanzen/article112725326/Die-zuechtige-Rueckkehr-der-D-Mark-Europa.html> [Zugriff am 30.6.2015].

von Müller, A. (2001): *Die Währung von Entenhausen*. Die Zeit, Hamburg, http://www.zeit.de/2002/01/Die_Waehrung_von_Entenhausen [Zugriff am 30.6.2015].

Abbildungen



Abbildung 1: 10-Euro-Banknote der ersten Serie (2002), Vorderseite. Designer: Robert Kalina, Quelle: EZB.



Abbildung 2: 10-Euro-Banknote der zweiten Serie (2014), Vorderseite. Designer: Reinhold Gerstetter, Quelle: EZB.



Abbildung 3: v.l.n.r. Europa-Porträt im Wasserzeichen und im Silberstreifen (10-Euro-Banknote, 2014), Europa-Porträt im Sichtfenster (20-Euro-Banknote, 2015). Vergrößerte Ausschnitte. Designer: Reinhold Gerstetter, Quelle: EZB.



Abbildung 4: 10-Euro-Banknote der zweiten Serie (2014), Ausschnitt der Vorderseite im Gegenlicht.

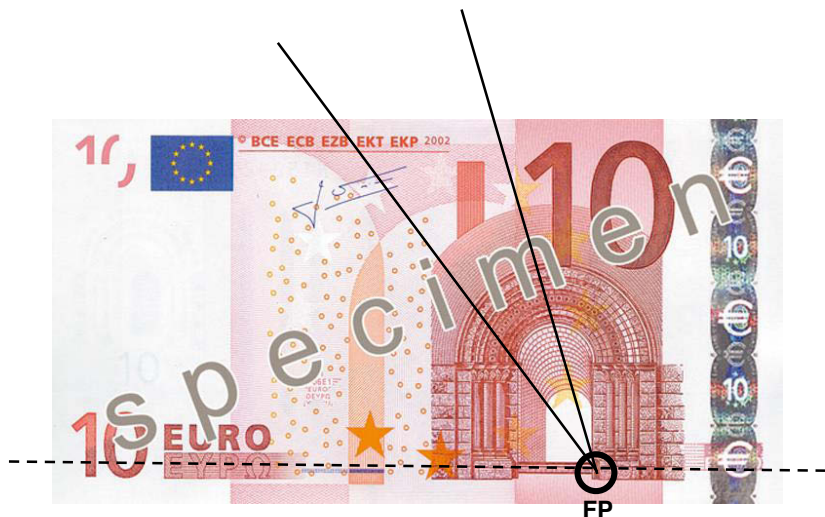


Abbildung 5: 10-Euro-Banknote der ersten Serie (2002) mit eingetragenen perspektivischen Linien und Fluchtpunkt.

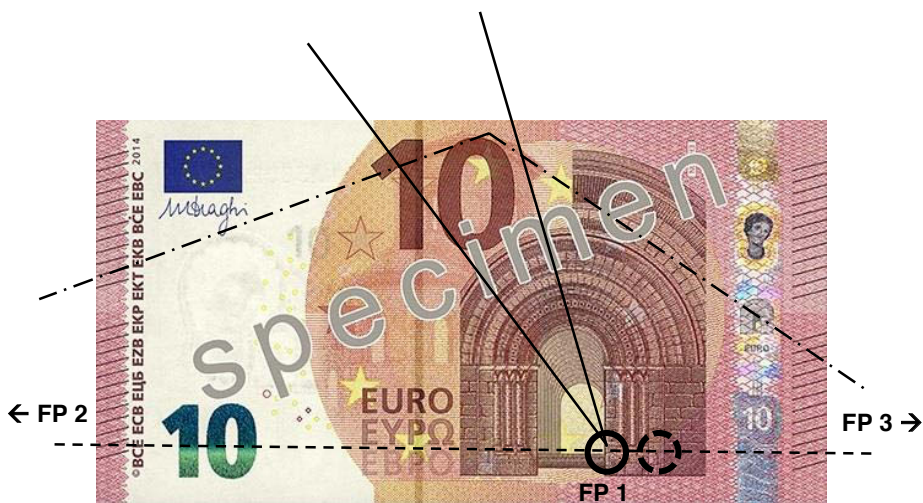


Abbildung 6: 10-Euro-Banknote der zweiten Serie (2014) mit eingetragenen perspektivischen Linien und einem von insgesamt drei Fluchtpunkten.



Abbildung 7: links romanische Kirche Notre-Dame-de-la-Nativité (Mariä Geburt) von Malay, Frankreich (11. Jh.), rechts Kirche Saint-Austrégésile von Mouchan (Gers), Frankreich (11. Jh.).



Abbildung 8: 10-Euro-Banknote der ersten Serie (2002), Rückseite. Designer: Robert Kalina, Quelle: EZB.

Die Bildpolitik der neuen Euro-Banknoten



Abbildung 9: 10-Euro-Banknote der zweiten Serie (2014), Rückseite. Designer: Reinhold Gerstetter, Quelle: EZB.

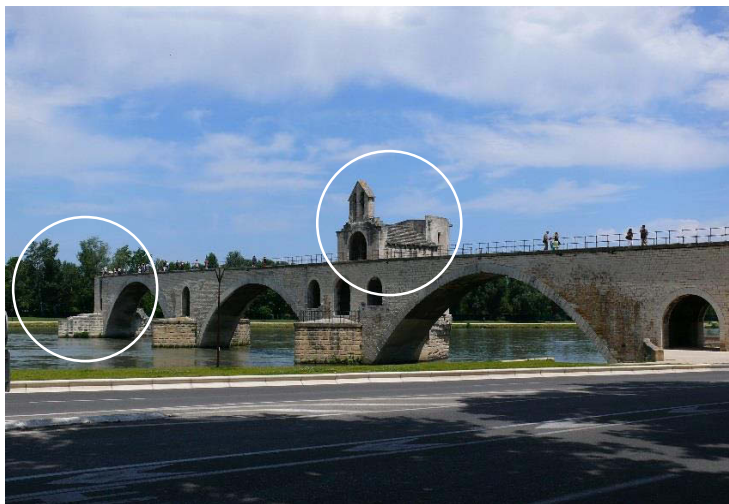


Abbildung 10: Brücke Saint-Bénézet bzw. Brücke von Avignon, Frankreich. Hervorgehoben sind das Ende der Brücke im Rhonefluss sowie die romani-sche Kirche auf einem der Brückenpfeiler. Quelle: Brackenheim.



Abbildung 11: 10-Euro-Banknote der zweiten Serie (2014), Ausschnitt der Vorderseite im Gegenlicht mit eingezeichneter Blickrichtung der Europa.



Abbildung 12: 10-Euro-Banknote der zweiten Serie (2014). Ausschnitt der Rückseite im Gegenlicht inkl. Wasserzeichen und durchscheinender Vorderseite.



Abbildung 13: links glockenförmige Vase mit roten Figuren, 360 v. Chr. (Apulien), Künstler: Iliupersis-Maler, Aufstellungsort: Louvre (Paris, Frankreich), Quelle: EZB.





Abbildung 14: Typische Europa-Abbildungen (Entführungsszene auf dem Stier). Links oben: Griechische 2-Euro-Münze von 2002; rechts oben: Kylix (Trinkgefäß) mit roten Figuren, 4. Jh. v. Chr. (Apulien); unten: Deutscher 5- Mark-Schein (1948), Designer: Max Bittrof, Quelle: Deutsche Bundesbank.



Abbildung 15: Europa im Wasserzeichen der 10-Euro-Banknote, Kennzeichnung ihrer geknickten Kopfhaltung.



Abbildung 16: Madonnendarstellungen. links Madonna mit Kind, 15. Jh., Künstler: Sandro Botticelli, rechts Karmelitermadonna mit Krone und Sternenkrantz, 19./20. Jh., unbek. Künstler.

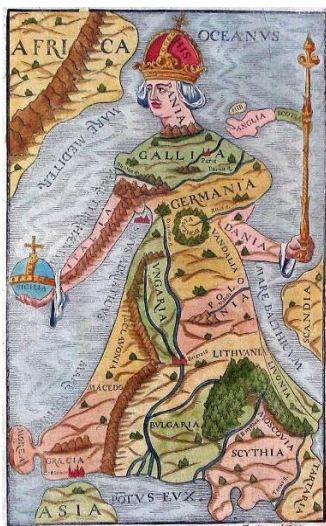


Abbildung 17: Europa-Imago von Johannes Putsch

Materialillusion auf Wertpapieren

Mila Moschik

Trotz wechselnden Designs gibt es Gestaltungsprinzipien, die Banknoten kultur- und zeitübergreifend erkennbar machen. Durchgesetzt haben sich jene Elemente, die dem Geldschein zur Illusion von Wertbeständigkeit, Kontinuität und Potenz verhelfen. Auf der Suche nach Authentizität und Sicherheit scheint sich unter anderem die Materialillusion etabliert zu haben. Die feinen Strukturen im Sicherheitsdruck beispielsweise lassen unterschiedlichste Assoziationen zu bekannten Stoffqualitäten zu. Es wird eine Rhetorik erkennbar, die auf ein über Jahrtausende gewachsenes Körper- und Materialwissen setzt, das mit grundlegenden Kulturtechniken wie dem Weben in Verbindung steht.

Papiergeld unterstützt die Phantasie der unbegrenzten Geldvermehrung. Gerade weil es keine materielle Deckung hat, löst es ein tiefes Begehren aus, das auf den Banknoten in Form von Materialimitationen zu uns spricht. Verschiedene Objektkategorien und Materialien haben mir bei meiner Suche nach dem stark unterbewusst wirkenden Wissen geholfen. Zuerst möchte ich auf die Luxuspapierproduktion eingehen, die ein Labor für die Ästhetik des Sicherheitsdrucks darstellt. Die Banknote als Musterstück von Kalligraphie, Drucktechnik und Oberflächeneffekten führt uns zu wichtigen, materiellen Erinnerungsspeichern, dem Haar und dem Textil. Am Ende wird gezeigt, dass die Banknote, in einem handhabbaren Format, geschichtsträchtige Fragmente in einer synästhetischen Collage verschmilzt, in der das haptische Wissen zum Klebstoff wird.

Papierkultur des 19. Jahrhunderts

Im Biedermeier befinden wir uns in einer Zeit, in der Vexier-, Such-, Wechsel- und Klappbilder, Transparent- und Schattenspiel sowie die bizarre Furnierfladerung¹ auf Möbeln und Stuckmarmor populär sind. Techniken, die auf ein bewusstes Erleben und einen Überraschungseffekt abzielen. Gewisse Effekte lassen sich sogar auf den kleinsten Kommunikationseinheiten, den Visitenkarten finden (Abbildung 1). Vergleichbar einer Banknote, soll die abgebildete Besuchskarte Authentizität und Wertigkeit suggerieren. Auf dem kleinen, unentbehrlichen Requisit soll, knapp aber überzeugend, ein klarer, bleibender Eindruck entstehen. Gefragt sind Musterbeispiele diskreter Vornehmheit, die nicht zu plakativ Herkunft und Rang anzeigen. Oberflächen, die Aufmerksamkeit ködern und lenken, zeugen von einem Gefühl für schlichte, aber vornehme Wirkung. Die Karte besitzt dementsprechend eine flächige, wellenartige Blindprägung und wurde zusätzlich mit einer glänzenden Beschichtung überzogen. Durch das Relief wird die Lichtstreuung modelliert. Je nach Winkel der Betrachtung können sich unterschiedliche Muster und Glanzeffekte, darunter der Moiré-Schimmer, ergeben. Assoziationen zu einer bewegten Wasseroberfläche und Textilien kommen auf. Diese Effekte erinnern bereits stark an Sicherheitsmerkmale von modernem Bargeld. Dieses gleitet wie Visitenkarten nahezu täglich durch unsere Hände. Und auch hier verleiten das haptische Erfassen und der Bewegungsspielraum zu einem Spiel mit Oberflächenreizen. Um die Entwicklung der Ästhetik des Sicherheitsdrucks nachzuvollziehen, erscheint ein Blick auf die Papierkultur des 19. Jh. von besonderer Bedeutung. Vor rund 150 Jahren ist Papier der wichtigste Ersatzstoff für unterschiedlichste Materialqualitäten wie die

¹ Beim Fladerschnitt wird die Maserung des Holzes in Form der Fladern deutlich sichtbar. Die schräg angeschnittenen Jahrringbegrenzungen und Holzstrahlen bilden die farblich hervortretenden schmalen Streifen genannt Fladerlinien.

von Stein, Textil, Horn etc., bevor es diesbezüglich von den Kunststoffen abgelöst wird. Durch Kombination von Papierveredelung und speziellen Drucktechniken wird ein hohes Maß an Materialillusion erreicht. Es handelt sich um sogenannte „Luxuspapiere“, also veredelte Papiere, die durch chromolithographischen Aufdruck, Prägen, Stanzen, Kleben, Falten, Bemalen und Ausstaffieren mit Fremdmaterialien (Textilien, Glimmer, Krepppapier) verändert werden (Pieske 1983, S. 10 f.). Bereits im 18. Jh. gewinnt das Buntpapier im Kontext der florierenden Buch- und Schreibkultur an Bedeutung. Doch erst durch die industrielle Herstellung wird Papier zu einem Massenphänomen: Durch die bürgerlichen Repräsentationsbedürfnisse wächst der Bedarf an erschwinglichen Luxusgütern und Surrogaten. Die Hochkultur der Gebrauchs- und Andachts- bzw. Souvenirgrafik erzeugt einen Bedarf an Fantasiepapieren, die auch bei Galanteriewaren oder zum Auskleiden von Möbeln Verwendung finden. Und auch die Werbe- und Verpackungsindustrie beginnt das Potential von Luxuspapieren für sich zu nutzen, deren Wirkung sich bereits bei Gruß- und Gratulationskarten bewährt hat.

Zum Zeitpunkt der ersten Weltausstellung 1851 erweitert sich die Produktpalette in einem kaum vorstellbaren Ausmaß, und „...das Papier überschreitet die Grenzen des Alltäglichen und betritt das Reich des Luxus und der Phantasie in Gestalt von Blumen und Blättern, von reich verzierten Liebesbriefen, Karten, Bonbonnieren, Kartons, präsentiert sich als glänzende Etiquette, als Orden, als Lichtmanschette, als Fächer und Bouquethalter, als Tellerpapier und Serviette...“ (Ausstellungsbericht 1874, S. 23).

Der Geist der Aufklärung findet in den Mustern seinen Niederschlag. Buntpapiere sind Kronzeugen einer Suche nach innovativen visuellen Formen und Oberflächen, die vielfach aus den Naturformen abstrahiert werden. Die zunehmende Verbreitung des Fernrohrs und des Mikroskops ab dem 18. Jh. ermöglicht dem Bürgertum visuelle Reisen in bisher unbekannte Dimensionen. Es wird

die Vorstellung eines Multiversums von unerschöpflicher Kreativität entwickelt. Die Vorstellung, Welten im Kleinen zu schaffen, wird geradezu zur Obsession und findet auch in der Papierkultur seinen Niederschlag. Auf zahlreichen Tapeten wird dem Wunsch nach Exotik Ausdruck gegeben (Abbildung 2a). Die Augen des Betrachters verlieren sich in dem Papiermuster von 1835 mit seinen repetitiven Mustern und Farbverläufen. In ihrer Unerfassbarkeit liegt eine ähnliche Faszination wie bei der Beobachtung astronomischer Phänomene. In der „Kritik der Urteilskraft“ definiert Immanuel Kant die „freie Schönheit“ durch die Freiheit der Einbildungskraft. Er dachte dabei an Blumen, Vögel, Muscheln, aber auch an Laubwerk von Einfassungen oder Papiertapeten (Kant 1838, S. 78). Er spricht von dem ästhetischen Vergnügen an einfachsten, alltäglichen Formen. Natur wird folglich verstärkt als Ornament wahrgenommen.

Der Versuchung, sich in den Mustern der Natur und Kunst zu verlieren, wird ein analytisches Interesse entgegengesetzt. Die Vielfalt der Formen und Gestalten wird in Einzelteile zerlegt, um Ordnungssysteme und Kategorien zu bilden. Auf der Suche nach Systematik und Vollständigkeit muss alles messbar und vergleichbar sein. Für Buntpapiere lassen sich diesbezüglich zwei divergierende prägende Gestaltungsstrategien feststellen:

- a) Einerseits die visuelle Lust an rätselhaften, labyrinthischen Formen (Entdeckung der freien Schönheit) (Abbildung 2a) und andererseits
- b) die graphische Ordnung von Spalten und Zeilen, die Analyse des Komplexen durch die Aufgliederung in einfachste Elemente (Typisierung) (Abbildung 1).

Entwicklung der Sicherheitsästhetik

Zu den Sicherheitsmerkmalen von Banknoten zählen seit dem 18. Jh. komplizierte Embleme, Randmotivik, Nummerierung, Unterschrift, Farbigkeit des Papiers und typographische Spezialitäten. Zu dieser Zeit erreicht das Spiel mit der Linie bei Unterschriften eine besondere Ausdruckvielfalt. Urkundenköpfe werden mit Auszeichnungsschrift, mit feingliedrigen, haardünnen, ausufernden Voluten versehen. Friedrich Wilhelm IV. von Preußen (1795-1861) besaß eine besondere Vorliebe für Zierformen des kalligraphischen Schreibens und für arabeske Linienverschlingungen, vergleichbar den Dürer-Konten² (Probst 2010). Das Schönschreiben erscheint bei ihm als Zwitterwesen, in dem Schrift und Zeichnung verschmelzen. Die markanten Zeichen- und Schriftspiele des Herrschers sind Ausdruck von Legitimität und Souveränität, so kommt die Unterschrift vor allem beim politischen Akt von Vertragsunterzeichnungen zum Tragen und ersetzt bzw. ergänzt hier die Tradition des Siegels. Die Formen ähneln Drill-Spänen, wie sie beim Drechseln abfallen, einer beliebten königlichen Geschicklichkeitsübung, die, wie Politik, Disziplin und Regelmäßigkeit fordert. Diese Tätigkeit führt uns zur Guilloche.

Beim Guillochieren handelt es sich um eine Sonderform des Dreehens oder Drechselns (Salivet 1816). Die Oberfläche wird mit einer verschlungenen, regelmäßigen Linienzeichnung überzogen. Diese Tätigkeit erfordert viel Materialgefühl, handwerkliches Können und Konzentration. Kunstvolle Drechselarbeiten sind be-

² Dürers Holzschnitte von Knotenornamentik (Bsp.: „Der dritte Knoten“ 1507) sind Meisterstücke geometrischer Konstruktionskunst und graphischer Fertigungstechnik. Das Ornament besteht aus einer komplizierten Verschlingung eines einzigen Fadens, zu deren Realisierung der Künstler eine Kreisteilungsaufgabe gelöst hat. 1525 erschien Dürers Werk „Unterweysung der Messung mit dem Zirckel und richtscheyt in Linien, Eben und gantzen Corporen...“.

gehrte Sammlerstücke und fanden Eingang in zahlreiche Wunderkammern. Guillochen kamen zur Veredelung unterschiedlichster kunstgewerblicher Produkte, allen voran Taschenuhren und Tabakdosen, zum Einsatz.

In Wien werden die ersten Guillochen-Graviergeräte um 1825 hergestellt (Altmütter 1826). Die meisten Maschinen bestehen aus zwei verschiebbaren Schlitten, einem Drehtisch und Schablonen, die kreisförmig oder elliptisch bewegt werden. Durch mehrfaches Aufspannen werden die Liniensysteme gekreuzt (Nicolaus 1914, S. 251).

Im Gegensatz zu den üblichen Guillochenmustern kommt bei den Reliefguillochen ein maschinelles Kopiervorgehen zum Einsatz, das ein Modell voraussetzt (Salivet 1816, S. 424). Die Reliefguilloche wird auch numismatische Guilloche genannt, die Resultate erinnern an die Gestaltung von Münzen. Der erhabene Eindruck entsteht durch eine unterschiedliche Verdichtung der Linien (Abbildung 2b). Dieses Verfahren kommt bei der Gestaltung der ersten österreichischen Banknoten mit Bildern zum Einsatz.³

Materialreferenz I: Natur

In einer Zeit territorialer Erschließung lernen die Menschen die Ressourcen und Biodiversität ihrer Umwelt kennen und auszunutzen. Es entsteht ein Gefühl für das Charakteristische des Territoriums, das zur Findung eines Zusammengehörigkeitsgefühls dienen kann. Im Falle der USA bietet die Natur eine breite Identifikationsbasis, denn sie steht als Zeugin für die Einzigartigkeit und Unabhängigkeit des Landes (Bernasconi 2010, S. 81). Daher verwundert es nicht, dass die neue Nation bei ihren ersten Experimenten mit Banknoten auf das charakteristische Erscheinungsbild von Blättern zurückgriff: Um der Gefahr der Geldfälschung in den amerikani-

³ Bsp.: 5, 10, 50, 100 Gulden 1841, Entwurf von Peter Fendi.

schen Kolonien entgegenzuwirken, setzte der Minister und Erfinder Benjamin Franklin (1706-1790) den Naturselbstdruck ein (Newman 1964, S. 147 f.). Die ersten Banknoten in dieser Technik erscheinen 1739 in Pennsylvanien. Die Technik bestand vermutlich darin, einen Gipsabguss von der Blatt- und Textilstuktur (im Hintergrund) zu machen, von dem wieder ein Negativabguss erstellt wird, um diesen mit flüssigem Letternmetall zu überziehen und so die Druckmatrize herzustellen⁴ (Cave 2010, S. 59 f.). Die feinen Texturen der Pflanzen und Textilien sind schwer nachzuahmen, vor allem weil für das Herstellungsverfahren der Abgüsse zu diesem Zeitpunkt nur wenige Spezialisten existierten.

Der Naturselbstdruck wird in der k.k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien perfektioniert (Abbildung 3) und das Verfahren 1853 zur allgemeinen Benutzung freigegeben. Nach dem damaligen Direktor Alois Auer handelt es sich um eine Technik, mit der man „...Originale identisch gleich, gewinnen kann, ohne dass man einer Zeichnung oder Gravure auf die bisher übliche Weise durch Menschenhände bedarf“ (Auer 1853). Mit dem Naturselbstdruck können nun Druckformen von Objekten mit Relief hergestellt werden. Die getrockneten und gepressten Objekte werden unter hohem Druck in eine Bleiplatte gepresst. Durch zweimalige galvanoplastische Umformung erhält man die Druckplatte (Moschik 2014, S. 59 f.). Wenn man die Platten für den Hochdruck nutzt, kann man ein weißes Bildrelief erzeugen. Diese Technik kam für Spitzen zum Einsatz. Beim Tiefdruck wurde die Druckfarbe in die Vertiefungen der Platte eingerieben. Mehrfarbige Drucke (bis zu sieben Farben) wurden in einem Druckgang hergestellt.

Die k.k. Hof- und Staatsdruckerei wurde 1807 zur Herstellung aller

⁴ Letternmetall ist die Bezeichnung einer Bleilegierung für das Gießen von beweglichen Lettern, den Drucktypen.

staatlichen Druckerzeugnisse gegründet. In den Wertpapieren verschmolzen alle technischen Errungenschaften: Guillochen, Unterdruckmuster, drucktechnische Erneuerungen, Spezialitäten der Typografie und Papierqualität etc. 1848 werden die ersten von Alois Auer entworfenen Geldscheine in Umlauf gebracht und im Jahr darauf liegen die ersten Entwürfe für Stempelmarken im Naturselbstdruck vor. Sowohl Naturselbstdruck als auch Guilloche bestechen durch ihre feine, schwer nachahmbare Struktur. Unterschiedliche, filigrane und kaum sichtbare Untergrundmusterungen werden in hellen, oftmals grün gehaltenen Farben zu einem Hintergrundrauschen für Wertpapiere. Sie können von vielen Kopiergeräten nicht erfasst werden. In ihrer Feinheit erinnern sie an die abstrahierte Blattaderung.

Materialreferenz II: Haar (Abbildung 4)

Langes, kräftiges und üppiges Haar galt einst als Ausdruck besonderer Stärke und Macht und ist noch heute eine verbreitete Wunschkonstruktion. Die Erinnerungsspuren im Haar reichen in Zeiten zurück, in denen der Geruch- und Tastsinn die Leitsinne waren. Zu den Mensch-Tier-Hybriden der Mythen, der Kindheit und Träume. Zeiten, in denen Geschmack, Duft, Struktur, Klang und Farbe eine synästhetische Einheit bildeten und das Ich zwischen dem Wunsch von Nähe und Ferne oszillierte (Stephan 2001, S. 32). Baudelaire steht mit seinem Gedicht „La chevelure“ und seiner Verbindung von Haar und Weiblichkeit in einer langen mythologischen Tradition. Der Geruch versetzt das lyrische Ich in eine frühkindliche Erinnerung. Das Haar verwandelt sich in Wasser. Das Schaukeln wird in die Schifffahrt übersetzt. Das lyrische Ich ist auf der Suche nach dem Hafen, der zum weiblichen Schoß, zum Ausgangs- und Endpunkt männlichen Verlangens wird (Stephan 2001, S. 34). Eine Phantasie, die aus frühkindlicher Erfahrung mit dem mütterlichen Körper gespeist ist. Der Ursprung der Welt wird imaginiert.

Die Phantasiewelten, die mit dem synästhetischen Potential des Haares entfaltet werden, ermöglichen eine Verbindung von äußerer und innerer Welt, die von Erinnerungen, Wünschen und Träumen durchflutet ist. Haare, Weiblichkeit und Sexualität verbinden sich zu einem altbekannten Komplex. Gustav Klimt gelang es in seinem Beethovenfries, harmonisierende Verschmelzungsphantasien und den Männer verschlingenden Komplex von Haar, Wasser und Sexualität zu verknüpfen. Die sinnlichen Genüsse werden zwar angeprangert, zugleich jedoch die Ästhetik des weiblichen Körpers durch Linienpoetik gewürdigt. Kennzeichnend sind seine flächenhafte Isolierung der menschlichen Gestalt, die inhaltsbetonende Funktion der Linie sowie die dominierende Rolle von Ornamentik und Gold. Die Figuren werden durch Stufen linearer Stilisierung geformt. Die immateriellen Idealgestalten der Sehnsüchte und Wünsche fließen als zarte Linien, etwa in Form von parallel-linearen Haarmassen, über die feindlichen Gewalten, als größte dekorative Phantasie hinweg. Das Gute ist durch Offenheit sowie durch harmonische Farb- und Linienkonstellationen präsentiert. Die Grenzen zwischen Figur und Ornament sind fließend. Das Bild ist von geschwungenen Linien, floralen Motiven, geometrischen Elementen und Spiralmustern durchzogen. Den Beethovenfries schmücken Tapeziernägel, Vorhangringe, Spiegelstücke, Perlmutterknöpfe und Modeschmuck aus Glas. Der Umgang mit Gold, Ornament, Linie und Alltagsgut verweist auf das Materialverständnis seines Vaters, eines ausgebildeten Kupferstechers. Schlagen wir nun den Bogen zurück zum Papiergeld: Viele Gestaltungselemente des Frieses erinnern an jene von Banknoten – der Linienfluss würde den Guillochen entsprechen, die glänzenden Applikationen den Hologrammen, irisierenden Druckfarben oder OVIs (Optically Variable Ink = optisch variable Farbe), die weiblichen Idealgestalten den Göttinnen, welche die Banknoten des 19. Jh. bevölkern, und alles erscheint eingebettet in (Natur-)Texturen bzw. deren Abstraktionen und Ornamentik.

Materialreferenz III: Textil

In der ersten Hälfte des 19. Jh. lassen sich Erinnerungsblätter finden, die auf Seide gedruckt werden. Auf papierenen Exemplaren wird der Moiré-Effekt häufig imitiert: Der typische Moiré-Schimmer kann sich durch die Überlagerung von regelmäßigen feinen Rastern durch scheinbare grobe Raster oder durch die Verschiebung von gleichen Rastern in einem bestimmten Winkel ergeben (Abbildung 1). Möbel, Bücher und Alltagsgegenstände werden mit Moiré-Papier nobilitiert. In Österreich wird die Seidenindustrie ab dem 18. Jh. zu einem führenden Wirtschaftszweig, denn Kleidung aus Seide gilt lange Zeit als Voraussetzung für die Zugehörigkeit zur oberen Mittelschicht.

Das Weben ist eine der ältesten Kulturtechniken und handwerklichen Tätigkeiten, es entstand noch vor der Schrift. Kleidung befriedigt grundlegende menschliche Bedürfnisse wie Schutz und Wärme. Sie ist weich, mehr flüssig als fest und anpassungsfähig wie eine zweite Haut. Tast- und Sehsinn kommen gleichermaßen auf ihre Kosten.

Die Metaphorik des Textes als Gewebe verbindet textile Merkmale mit dem Geschriebenen, der Textur. „Texturen sind materielle Strukturen und gemusterte Oberflächen, die taktil erkundet werden und durch Verdichtungen und Verflechtungen entstehen. Ihr biologisches und künstlerisches Vorbild ist das Gewebe.“ (Diaconu 2014). Der Betrachter vereint Sprachliches, Materielles und Strukturelles: Text, Textil und Textur. Beziehungen zwischen Sprache, Geschichten, Stoffen und Körper werden erkennbar. „Analogien zwischen Gewebe und Text bestehen in ihrer Herstellung, Struktur, Technik und Eigenschaft, Raum und Zeit zu überwinden und Träger von Narration und Bedeutung zu sein.“ (Buss/Jost 2009, S. 171). Die Grammatik des Textils besteht aus Fasern, Design und Farbe. Schrift formt Textur wie Faden das Textil. „Text“ und „Textil“ stammen beide vom lateinischen „textum“ ab, übersetzt „Gewebe“ oder „Zusammenfügung“. Viele feine Unterdruckmuster

auf Banknoten verbinden alle dargestellten Elemente wie ein hauchdünnes Netz, das alles einbettet. Beim Euroschein schweben die Notenummerierung und die Unterschrift des Notenbankchefs über unterschiedlichen Hintergrundstrukturen. Manche Texturen werden erst bei naher Betrachtung als Mikroschrift erkennbar.

Im 19. Jh. lassen sich in den Rahmen von Lehrbriefen oder Aktien textile Ornamente finden (Abbildung 5). Hier lässt sich die Übernahme der Luxuspapierästhetik in den Sicherheitsdruck nachvollziehen. Die Nachahmung von Textilien und Pflanzen findet in unterschiedlichen Stilisierungsformen statt, wobei der Abstraktionsgrad bei offiziellen Dokumenten sehr hoch ist.

Intime Dokumente wie Totengedenken und Liebesbriefe, in denen Emotionen zum Ausdruck gebracht werden, besitzen Fassungen, die z. B. Spitze imitieren.

Collage

Am Ende ist die Rhetorik einer Banknote die einer Collage, die vorgibt, eine Assemblage zu sein. Das Bild ist aus Fragmenten zusammengesetzt, die teilweise ihren Ursprung erkennen lassen. Das Fragment gilt als Gedächtnismedium, denn es besitzt das Potential von Erinnerung und Zerstörung. So wird ihr Sammeln und Zusammensetzen zu einem wissensgenerierenden, künstlerischen Akt und Erinnerungsprozess. Bei der Rekonstruktion ergibt sich ein neuer Bedeutungs- und Deutungsraum. Viel emotionale Energie scheint sich auf kleinstem Raum anzusammeln. Das Sammeln scheint ein Kampf gegen das Vergessen zu sein. Die Angst vor der Sterblichkeit und Flüchtigkeit des Vermögens wird zum Antrieb. Reliquien, Überreste der Heiligen, werden zum Schutz vor dem Vergessen aufwendig aufbereitet. Ihre Gehäuse, die Reliquiare, sind ein Patchwork aus Gold und Edelsteinen, die dem Ewigkeitsanspruch und Wert Ausdruck verleihen.

Die Wertschätzung für Luxuspapiere drückt sich in einer regen

Sammeltätigkeit aus. Der Zeitgeschmack des Historismus, Eklektizismus und überbordende Fülle, spiegelt sich in den miniaturisierten Papierwelten wider. Verpackungsmaterial und Wertmarken werden gleichermaßen ausgewählt (Abbildung 6). Sie arbeiten mit ähnlichen Materialillusionen wie Banknoten. Bis heute prägen die gleichen Effekte durch ihre alltägliche Präsenz unseren Geschmack.

Literatur

Altmütter, Georg (1826): Eine neue Guillochiermaschine, in: Jahrbücher des PTI in Wien 8, S. 1-53.

Auer, Alois (1853): Die Entdeckung des Naturselbstdruckes, Wien.

Bernasconi, Gianenrico (2010): Authentizität und Reproduzierbarkeit. Naturselbstdrucke auf amerikanischen Geldscheinen des 18. Jh., in: Horst Bredekamp / Matthias Bruhn / Gabriele Werne (Hrsg.): Bilderwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 8, H.1. Kontaktbilder, S. 72-82.

Buss, Mareike / Jost, Jörg (2009): Die Schrift als Gewebe und als Körper. Eine metaphorologische Skizze, in: Elisabeth Birk / Jan Georg Schneider (Hrsg.): Philosophie der Schrift, S. 169-182.

Cave, Roderick (2010): Impressions of Nature, New York.

Diaconu, Madalina (2014): Archi-textures, Beitrag zur Tagung „Texture Matters“, Wien.

Geus, Armin (1995): Natur im Druck. Geschichte und Technik des Naturselbstdruckes, Marburg.

Janssen, Viktoria (2000): Textile in Texturen. Lesestrategien und Intertextualität bei Goethe und Bettina Brentano von Arnim, Würzburg.

Kant, Immanuel / Rosenkranz, Karl / Schubert, Friedrich Wilhelm (1838): Immanuel Kant's Kritik der Urtheilskraft, und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen von Immanuel Kant, Bd. 4, Leipzig.

Moschik, Mila (2014): Naturselbstdruck, in: Simon Unger-Weber (Hrsg.), Naturselbstdrucke. Dem Originale identisch gleich, Wien.

Newman, Eric (1964): Nature Printing on colonial and continental currency, in: Elston G. Bradfield (Hrsg.): Numismatist 77, S. 147-154.

Nicolaus, Georg (1914): Über Guillochiermaschinen und ihre Anwendung, in: Alexander Waldow (Hrsg.): Archiv für Buchgewerbe, Bd. 50, Heft Nr. 9, Leipzig, S. 250-254.

Pieske, Christa (1984): Das ABC des Luxuspapiers. Herstellung, Verarbeitung und Gebrauch 1860-1930, Berlin.

Probst, Jörg (2010): Unterzeichnen. Friedrich Wilhelm IV. und die Arabeske, in: Zeitenblicke 9, Nr. 3, http://www.zeitenblicke.de/2010/3/Probst/index_html [Zugriff am 23.12.2010].

Materialillusion auf Wertpapieren

Richter, Thomas (Hrsg.): Offizieller Ausstellungsbericht zur Weltausstellung in Wien, Bd. 6, 1874, S. 23, zit. nach Pieske, ABC des Luxuspapiers, S. 44.

Salivet, Louis Georges Isaac (1816): Manuel du tourneur: ouvrage dans lequel on enseigne aux amateurs, Bd. 2, Paris.

Stephan, Inge (2001): Zerteilter Kopf, in: Claudia Benthien / Christoph Wulf (Hrsg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie, Reinbek bei Hamburg.

Abbildungen

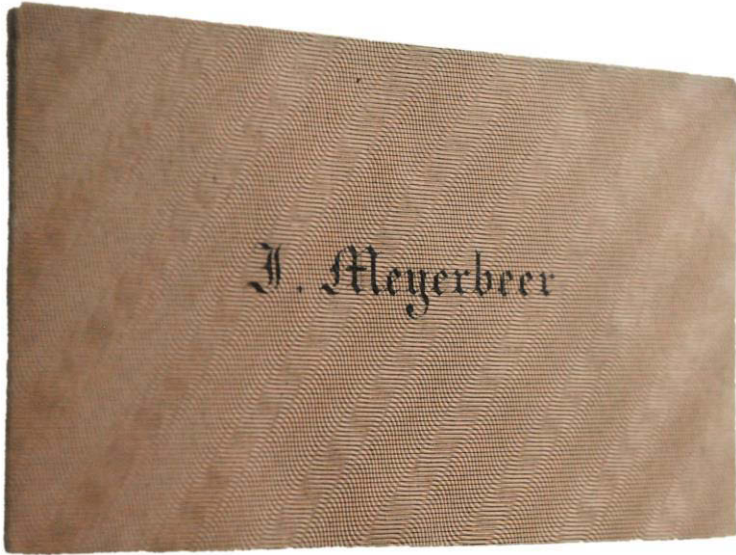


Abbildung 1: Visitenkarte von J. Meyerbeer, gedruckte Linienstruktur und wellenartige Blindprägung, Wien um 1835, Theatermuseum Wien.

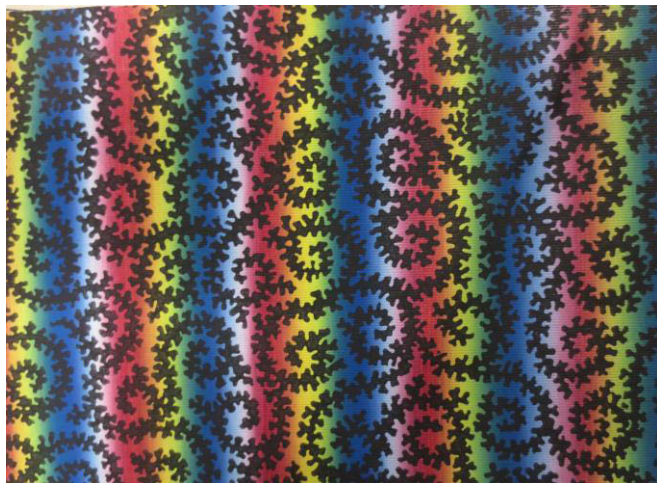


Abbildung 2a: Papier von der Produktion Spörlin und Rahn, Wien um 1835, Slg. der Autorin.



Abbildung 2b: Portrait von Franz Liszt, Numismatische Guilloche, Wien um 1840, Slg. der Autorin.



Abbildung 3: Mustertafel für den Naturselbstdruck, aus: Faust Polygraphisch-illustrierte Zeitschrift für Kunst, Wissenschaft, Industrie und geselliges Leben, 1858. Tiefdruck auf grundiertem Papier, k.k.Staatsdruckerei Wien, Slg. der Autorin.

Abbildung 4: Kalender der österr.-ungar. Bank 1910, Graphische Versuchs- und Lehranstalt Wien.

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen nicht enthalten.



Abbildung 5: Österreichische Staats-Renten-Obligationen 1892, Slg. der Autorin.

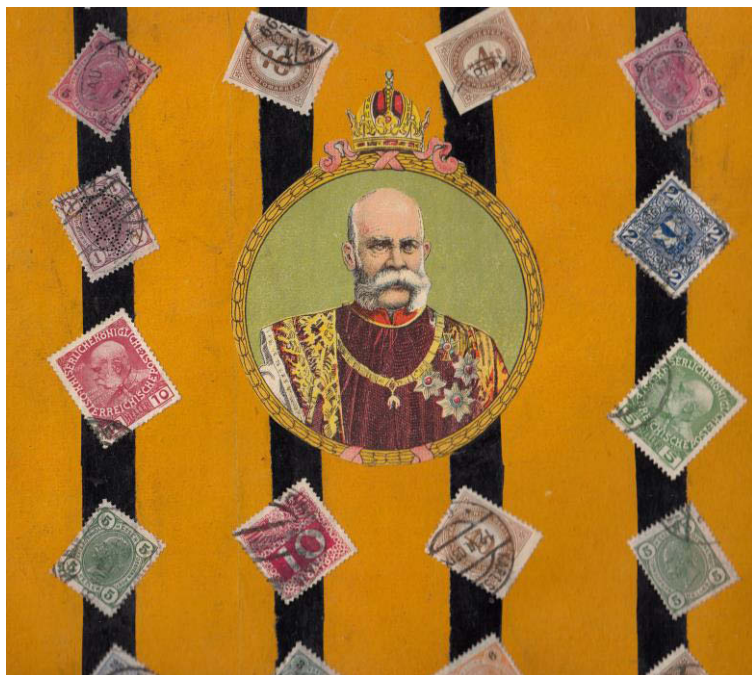


Abbildung 6: Ausschnitt aus einer Collage mit Briefmarken, Wien um 1900, Slg. der Autorin.

Faites vos jeux: subversive Banknoten-Fakes¹

Stefan Hartmann

Auf der Vignette einer britischen Pfundnote von 1819 thront Britannia mit Speer und Schild (Abbildung 1). Dies wäre nicht weiter bemerkenswert, wäre Britannia nicht gerade dabei, ein kleines Kind zu verschlingen. Zu ihren Füßen kauern weitere Kinder, die mit gefalteten Händen offensichtlich um Gnade flehen. Eingefasst wird die Vignette von mageren Gestalten, die den Eindruck von Not und Unglück unterstreichen. An ihrer Spitze ist ein menschlicher Schädel dargestellt. Wellenlinien im Umfeld deuten eine Meeresoberfläche an, worauf vier Segelschiffe in den Ecken schließen lassen. An den Mastspitzen flattern Wimpel mit der Aufschrift „Transport“ im Wind – eine Anspielung auf die Gefangenentransporte nach Australien. Darunter ist groß das Pfund-Zeichen angebracht, das aus einem Galgenstrick gebildet wird. Es fasst ein kleines Feld mit zwölf Gesichtern auf schwarzem Grund ein, unter dem „Ent[ere]d at Stationers Hall“ steht. Auf der linken Seite sind Ringe in zwei Reihen gegeneinander versetzt angeordnet, die in der Art von Kettengliedern miteinander verbunden sind. Hier befindet sich, um 90 Grad gedreht, folgender Text: „Bank Restriction Note / Specimen of a Bank Note – not to be imitated / Submitted to the consideration of the Bank Directors and the inspection of the Public“ sowie: „Published by William Hone, Ludgate Hill, Price with the Bank Restriction Barometer One Shil-

¹ Für wertvolle Hinweise danken möchte ich allen Diskussions-teilnehmerInnen der Tagung sowie den Beiträgern des Forums banknotesworld.com, die mir zahlreiche Abbildungen zugeschickt haben. Ich bitte um Verständnis, wenn ich diese, mit Ausnahme der 20-Franc-Note aus den 1940er Jahren, aus Platzgründen leider letztlich nicht verwenden konnte.

ling”. Den rechten Bereich des Scheins nimmt die Darstellung eines Galgens mit elf Gehängten ein. Auf den Tragbalken steht „Bank Post“, darüber „Bank Restriction“; über den Köpfen der Gehängten „Promise to Perform“, überdruckt mit „N^o AD LIB. N^o AD LIB“, darunter: „During the issue of Bank Notes / easily imitated and until the Resump/tion of Cash Payments, or the Abolition / of Punishment of Death, / For the Gov[erno]r and Compa[ny] of the / Bank of England“. Die Unterschrift lautet „J. Ketch“.

Die Beschreibung sollte deutlich gemacht haben, dass es sich hier nicht um eine offizielle Banknote handelt. Vor allem wegen der Kosten des Krieges gegen Frankreich hob das englische Parlament mit dem Bank Restriction Act vom 3. Mai 1797 die Konvertierbarkeit von Banknoten in Gold- und Silbermünzen auf. Zunächst sollte diese Regelung nur für sechs Monate gelten, abgeschafft wurde sie jedoch erst 1821. Die Folge war eine massive Ausweitung der Papiergeldmenge. Die Scheine – vorwiegend 1- und 2-Pfund-Noten – waren nicht nur relativ einfach gestaltet, es zirkulierten auch verschiedene Varianten, da die Bank of England kein Monopol auf die Emission hatte. Fälscher hatten somit leichtes Spiel. Entsprechend wurde Geldfälschung zu einem ernststen Problem, auf das die Bank of England mit einer umfassenden Verfolgung reagierte – tatsächlich waren ihre Anwaltskosten in manchen Jahren höher als der entstandene Schaden. Mit ‚Erfolg‘: Zwischen 1797 und 1821 wurden mehr als 2000 Fälle von Geldfälschung zur Anklage gebracht und über 300 Personen hingerichtet. Ende der 1810er Jahre nahm die öffentliche Kritik an einem derart rigiden Vorgehen stark zu. Vor diesem Hintergrund publizierte William Hone 1819 die vom Karikaturisten George Cruikshank (1793-1878) gestaltete Bank Restriction Note (Dick 2013, S. 114-121; Hewitt/Keyworth 1987, S. 38-66; Patten 1992, S. 145-149).

Deren visuelle wie textuelle Elemente karikieren die Gestaltungsmerkmale echter Pfundnoten. So findet sich von Beginn an auf allen Geldscheinen der Bank of England eine Vignette, die eine

sitzende Britannia mit Wappenschild, Speer, Olivenzweig und Geldsack zeigt. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis 1961 war diese von opulentem Blattwerk eingefasst, das mittig in einer Krone schloss (Hewitt/Keyworth 1987, S. 22-25). Cruikshank ersetzte den Geldsack durch die Darstellung von (Landes-)Kindern, den Olivenzweig durch ein Kind, das von Britannia verschlungen wird, das ornamentale Blattwerk durch ausgemergelte Gestalten und die Krone durch einen Totenschädel. An der Stelle des Nominalwerts in Wortform befinden sich auf der Bank Restriction Note die Häupter der Geköpften vor schwarzem Hintergrund (Hewitt/Keyworth 1987, S. 27). Die Abkürzung „No AD LIB“ steht für „Number ad Libitum“ – der Betrachter kann sich die Nummer des Scheins also nach Gutdünken selbst aussuchen. Auch die Unterschrift „J. Ketch“ hat eine ironische Bedeutung, denn hierbei handelt es sich um den Namen eines berühmt-berüchtigten Scharfrichters: John – oder Jack – Ketch war Ende des 17. Jahrhunderts in England tätig. Wohl aufgrund seiner besonderen Brutalität erlangte er bereits zu Lebzeiten zweifelhafte Berühmtheit. Später avancierte sein Name im Englischen sogar zum Synonym für Scharfrichter.²

Insgesamt ist Cruikshanks Entwurf wesentlich aufwändiger gestaltet als die echten Banknoten seiner Zeit. Einerseits kann auf diese Weise die kritische Botschaft eindrücklich transportiert werden. Zugleich scheint das karikierende ‚Banknoten-Muster‘ (Specimen) fälschungssicherer zu sein als die originalen Scheine – und damit einem Wunsch der Bank of England zu entsprechen, die kurz vor der Veröffentlichung von Cruikshanks Entwurf für die Schaffung neuer, sicherer Noten plädiert hatte.³ In diesem Sinne ist auch die

² <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/315648/Jack-Ketch> [Zugriff am 01.03.2015].

³ Haywood, Ian: Romanticism, Forgery and the Credit Crunch. “Paper Promises: Restriction, Caricature, and the Ghost of Gold”, <http://www.rc.umd.edu/praxis/forgery/HTML/praxis.2011.haywood.html> [Zugriff am 28.02.2015].

Gegenüberstellung des Urheberrechtsverweises „not to be imitated“ und „Ent[ere]d at Stationers Hall“ mit „easily imitated“ und „Bank of England“ zu verstehen. Bei der Stationers' Hall [Company] konnten seit Mitte des 16. Jahrhunderts Werke zum Schutz des Urheberrechts registriert werden. Hone wird als Herausgeber eines urheberrechtlich geschützten Banknoten-Entwurfs angeführt, während sich J. Ketch für die leicht nachzuahmenden originalen Banknoten verantwortlich zeichnet, die den Scharfrichtern viel ‚Arbeit‘ zuführen.

Eine Verwechslung mit echten Pfundnoten war sicher nicht möglich. Zu offensichtlich ist die satirische Dimension der Gestaltungselemente im Einzelnen wie insgesamt. Darüber hinaus werden Entwerfer, Drucker und Verkaufspreis genannt.

Vorgehen

Die Bank Restriction Note stellt ein frühes Beispiel einer satirisch-karikierend verfremdeten ‚Banknote‘ dar. Sie entstand zu einer Zeit, als Papiergeld erstmals in Europa zum Massenzahlungsmittel – und damit zum Massenmedium – avancierte (Williams/Cribb/Errington 1997, S. 218-232). Für solche subversiven Scheine, die sich in ihrer Gestaltung auf real existierende Banknoten beziehen, deren Designelemente jedoch stark modifiziert und mit kritisch-karikierendem Impetus aufgegriffen werden, wird im vorliegenden Beitrag die Bezeichnung „(Banknoten-)Fakes“ verwendet. Zunächst soll der Begriff definiert werden. In diesem Zusammenhang werden einerseits Gemeinsamkeiten und Unterschiede zum bereits etablierten Begriff „propaganda notes“ aufgezeigt. Zum anderen wird ein zweiter Begriff für ein verwandtes, aber nicht identisches Phänomen neu eingeführt: Okkupierte Banknoten. Hierbei handelt es sich um echtes Papiergeld, das per Hand oder mittels drucktechnischer Verfahren mit kritischen textuellen beziehungsweise visuellen Elementen versehen wird. Im Anschluss daran sollen primär

Beispiele für Fakes aus der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart betrachtet werden. Cruikshanks Entwurf belegt zwar, dass es sich nicht um ein neues Phänomen handelt. Allerdings ermöglichen die rasante Entwicklung und der Preisverfall von Hard- und Software gerade in den letzten zwei Jahrzehnten einem immer größeren Personenkreis weltweit, solche Fakes schnell und einfach zu Hause herzustellen – ohne fundierte technische Vorkenntnisse und ohne professionelle Gerätschaften. Selbstverständlich spielt hierbei auch das Internet als Mittel des globalen Informationsaustauschs eine wichtige Rolle, wie anhand von Beispielen deutlich gemacht werden soll.

Banknoten-Fakes / Propagandascheine / Okkupierte Banknoten

Im Unterschied zu Falschgeld sollen die Rezipienten⁴ mit Fakes nicht getäuscht werden, diese sollen nicht als Zahlungsmittel dienen.⁵ Neben deutlichen Differenzen in der Gestaltung der visuellen und textuellen Elemente weisen Fakes meist auch eine andere Größe als die originalen Banknoten auf. Zudem ist in der Regel nur eine Seite nach dem Vorbild einer Banknote gestaltet. Die Rückseite ist entweder nicht bedruckt oder enthält weitere Informationen zu Hintergrund und Zielsetzung der Urheber in Form von

⁴ Im Sinne einer flüssigeren Lesbarkeit erfolgt die Verwendung des generischen Maskulinums. Die männliche Form impliziert also stets die weibliche.

⁵ Hier liegt auch ein wichtiger Unterschied zu Martin Dolls grundlegenden Überlegungen zum Begriff „Fake“. Doll geht davon aus, dass Fakes – im Gegensatz zu Fälschungen – gezielt für die Enttarnung („Enthüllung“) gemacht würden. Dies impliziert umgekehrt, dass der Rezipient zunächst getäuscht wird. Nur angemerkt werden kann hier, dass der von Doll als essentiell angesehene „Statuswechsel“ auch auf andere Arten von Fakes nicht zutrifft (Doll 2012).

Trotz der nachstehend erläuterten Unterschiede zu echten Geldscheinen kann es natürlich passieren, dass solche Scheine als Zahlungsmittel akzeptiert werden. Dies entspricht aber nicht der Intention von Fakes und setzt ein großes Maß an Unaufmerksamkeit voraus.

(Fließ-)Text. Darüber hinaus erfolgt der Druck meist auf einfachem Papier mit Farblaser- oder Tintenstrahldruckern für Endnutzer beziehungsweise mit Farb-Kopiergeräten in Copy-Shops. Sicherheitsmerkmale wie changierende Elemente, Wasserzeichen oder reliefierte, erhaben und eingetieft gedruckte Bereiche werden nicht imitiert. Optisch, haptisch und auditiv unterscheiden sich Fakes also deutlich von originalen Banknoten. Innerhalb bestimmter rechtlicher Rahmenbedingungen ist die Herstellung und Verbreitung solcher Fakes in der EU legal.⁶ Nach Kenntnisstand des Verfassers existiert allerdings bislang weder national noch international eine einheitliche Bezeichnung für dieses Phänomen.

Relativ häufig zu finden sind die Begriffe „propaganda notes“ beziehungsweise „propaganda money“ respektive „Propagandascheine“, die jedoch primär für solches ‚Schein-Geld‘ Verwendung finden, das staatlichen Organen zu Propagandazwecken dient – beispielsweise zur Demoralisierung der Bevölkerungen feindlicher Staaten im Kriegsfall.⁷ Die Strategie der Subversion mittels eines modifizierenden Zitierens der jeweiligen Gestaltungselemente ist (Banknoten-)Fakes und Propagandascheinen grundsätzlich gemein. Bei Fakes kann das Verhältnis zu den Originalen, wie bereits erwähnt, als karikierend-modifizierendes Zitieren mit ironisch-kritischem Impetus gekennzeichnet werden. Bei propaganda notes ist dies hingegen nur zu Teilen der Fall; häufig dient die Adaption der Designschemata von Banknoten allein dazu, die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf die Textbotschaften zu lenken, während die restlichen Gestaltungsmerkmale unverändert bleiben.

⁶ https://www.ecb.europa.eu/ecb/legal/pdf/l_11820130430de00370042.pdf [Amtsblatt der Europäischen Union vom 30.04.2013 [Zugriff am 01.03.2015].

⁷ Siehe z. B.: Allen 1999, S. 230. Eine Google-Suche am 17.03.2015 lieferte zum Begriff „Propagandaschein“ 286 Treffer. Die stichpunktartige Prüfung von 20 Treffern zeigte, dass es sich um einschlägige Beispiele handelte. Bei der Suche nach „propagandanotes“ bzw. „propaganda notes“ war eine Bewertung der Treffer nicht möglich, da diese Wortkombination im Englischen mehrdeutig ist. Konkret werden vor allem Anmerkungen aller Art zum Thema Propaganda als „propaganda notes“ geführt.

Ein weiterer Unterschied besteht hinsichtlich der Auftraggeberbeziehungsweise Urheberschaft: Propaganda notes entstehen in aller Regel für staatliche Organe, Fakes hingegen werden primär von Individuen, Gruppierungen oder Nicht-Regierungs-Organisationen gestaltet und in Umlauf gebracht. Aufgrund dieser Differenzen erscheint es sinnvoll, den Begriff „Fake“ ergänzend zum Begriff „propaganda note“ – beziehungsweise „propaganda money“ oder „Propagandascheine“ – neu einzuführen.

Original-Banknoten, die mit kritischen Aufdrucken oder händisch applizierten Text-/Bildbotschaften versehen sind, sollen nicht unter dem Begriff „Fake“ subsumiert werden. Das Künstlerduo Ivan Cash und Andy Dao etwa startete 2012 die Aktion „Occupy George“, in deren Rahmen sie 1-Dollar-Noten mit Kombinationen aus in Rot gedruckten Zahlen, Worten und grafischen Elementen versehen, um beispielsweise auf Ungleichheiten bei der Vermögens- oder Einkommensverteilung aufmerksam zu machen (Abbildung 2). Darüber hinaus geben die Künstler über ihre Homepage auch eine Anleitung zum Selbstdruck.⁸ Im Sinne der Occupy-Bewegung⁹ werden hier also die Schattenseiten des Kapitalismus durch ‚Besetzung‘ eines seiner prominentesten Symbole angeprangert: der Dollarnote. Per Hand versieht der griechische Künstler Stefanos seit Februar 2014 Euro-Banknoten mit gezeichneten kleinen Figuren (Abbildung 3). Diese ‚besetzen‘ den durch die Portal- und Fensterarchitekturen angedeuteten Bildraum der Banknoten, wobei Stefanos unter anderem auch das Motiv der Gehängten aufgreift. Andere Motive zeigen den Sensenmann oder scheinen zum Widerstand aufzurufen, wenn etwa die Triumphbogenarchitektur auf einem 5-Euro-Schein von schwarzen Gestalten erklommen

⁸ [http://www.berliner-zeitung.de/kunst/occupy-george-geldscheine-mit-krit i-scher-botschaft,10809186,17244094.html](http://www.berliner-zeitung.de/kunst/occupy-george-geldscheine-mit-krit-i-scher-botschaft,10809186,17244094.html) [Zugriff am 09.08.2014].

<http://occupygeorge.com/> [Zugriff am 07.10.2014].

⁹ siehe: <https://www.adbusters.org/blogs/adbusters-blog/occupywallstreet.html> [Zugriff am 20.03.2015].

wird.¹⁰ Ironischerweise erhalten die Euro-Noten durch die gesichtslosen, schwarzen Wesen erstmals Darstellungen von Menschen, die im Design der Euro-Banknoten bislang nicht vorgesehen waren – mit der schrittweisen Einführung der sogenannten Europa-Serie seit 2013 erhält der Euro überhaupt erst ein ‚Gesicht‘: Einen Kopf der mythologischen Figur Europa, der von einer antiken Vasenmalerei adaptiert wurde.¹¹ Bei Stefanos’ Zeichnungen handelt sich jedoch nicht um mythologische Figuren oder repräsentative Porträts von Regierungsoberhäuptern, Wissenschaftlern oder Künstlern, sondern um anonyme Stellvertreterfiguren, die auf die Not einer großen Masse an Menschen hinweisen respektive direkt zum Protest auffordern sollen. Der kritische Impetus solch modifizierter Banknoten ist durchaus mit demjenigen von Fakes vergleichbar – die Differenz in Hinblick auf das Medium allerdings derart gravierend, dass sie nicht unter diesem Begriff subsumiert werden sollen. Während bei Fakes die Gestaltungselemente von Banknoten ironisch-karikierend zitiert werden, erzeugen die (druck-)grafischen Modifikationen auf originalen Banknoten ein Spannungsverhältnis zum Trägermedium, das nicht zuletzt eine symbolische Dimension aufweist – schließlich werden hier echte Zahlungsmittel eines Staates subversiv für eigene Zwecke genutzt. Umgekehrt bieten Fakes mehr Spielraum, um kritische Botschaften in Text- und Bildform zu verbreiten.

Jerry Fochtman verwendet für Banknoten, deren Porträt Darstellungen per Hand satirisch modifiziert wurden, die Bezeichnung „Satirical Notes“ (Fochtman 2014). Da ein satirischer Impetus aber bei den beiden eben skizzierten Beispielen nicht erkennbar ist, sei die Bezeichnung „okkupierte Banknoten“ vorgeschlagen. Ebenfalls unter diesem Begriff subsumiert werden könnten Collagen oder

¹⁰ <http://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/kunst-mit-euroscheinen-griechischer-kuenstler-veraendert-banknoten-1.2360795> [Zugriff am 27.02.2015].

¹¹ <http://www.neue-euro-banknoten.eu/Europa-Serie/Einf%C3%BChrung-der-zweiten-Banknotenserie> [Zugriff am 20.03.2015].

Montagen auf Basis echter Banknoten. Durch die Kombination der visuellen und textuellen Elemente der Banknote mit den collagierten respektive montierten Ergänzungen kann ein Spannungsverhältnis mit subversivem Potential entstehen. Ein relativ bekanntes Beispiel ist eine 20-Franc-Note aus der Zeit der deutschen Besatzung Frankreichs während des Zweiten Weltkriegs (Grabowski/Huschka/Schamberg 2006, S. 88). Am unteren linken Rand des Geldscheins ist der Kopf Adolf Hitlers im Profil zu erkennen. Seinen Hals umgibt die Fangleine eines Fischers, der sich nach hinten stemmt – es sieht so aus, als würde der Fischer Hitler mit aller Kraft erwürgen wollen (Abbildung 4). Hitlers Porträt stammt von einer Briefmarke. Es existiert wohl eine zeitgenössische Anleitung, wie der Kopf ausgeschnitten und mittels zweier Schlitze auf der Banknote befestigt werden soll. Freilich ist es kaum möglich, die Historizität einzelner Exemplare nachzuweisen, denn sie können zu jedem Zeitpunkt aus der entsprechenden Banknote und Briefmarke erstellt worden sein.¹²

Schließlich sollen auch in ihrer Erscheinung verwandte Phänomene wie Spiel- oder Fantasiegeld nicht als Fakes bezeichnet werden.

Der Symbolwert zählt: Zero-Rupees und Queerdollars

Bei Fakes steht das gewählte Medium, das ‚Papiergeld‘, in engem Zusammenhang zum jeweiligen Gegenstand der Kritik, sprich: den Handlungen von Staaten und deren Vertretern oder ‚dem‘ kapitalistischen System insgesamt. In Einzelfällen stimmen Adressatenkreis und Zielscheibe der Kritik überein. Dies ist etwa bei den

¹² Friedman, Herbert: WWII Allied Propaganda Banknotes, <http://www.psywarrior.com/WWIIAlliedBanknotes2.html> [Zugriff am 05.03.2015].
http://www.dhm.de/datenbank/dhm.php?seite=5&fld_0=D2931178 [Zugriff am 05.03.2015].

sogenannten Null-Rupien der Fall, die seit 2007 in Indien kursieren. Die Null-Rupien entsprechen in ihrer Gestaltung der von 50-Rupien-Scheinen (Abbildung 5). Das Porträt Mahatma Gandhis wurde bei den Fake-Scheinen beibehalten, die zentrale Aufschrift „Reserve Bank of India“ jedoch durch „Eliminate Corruption at all Levels“ und, jeweils in Großbuchstaben, das Tausch-Versprechen „I promise to pay the bearer the sum of fifty rupies“ durch die Aussage „I promise to neither accept nor give bribe“ sowie die Aufforderung „If anyone demands bribe, give this note and report the case!“ ersetzt. Kritisiert wird also die in Indien weit verbreitete Korruption, wobei die Scheine in solchen Situationen benutzt werden sollen, in denen Bestechungsgeld gefordert wird. Auf der Rückseite stehen Kontaktinformationen zur Anti-Korruptions-Gruppierung 5th Pillar, die die Null-Rupien gestaltet hat. Ihre Verteilung erfolgt durch Freiwillige an öffentlichen Orten oder bei Veranstaltungen. Druckvorlagen in fünf Sprachen stehen online zur Verfügung.¹³

Vergleichbar in ihrer intendierten Funktionsweise sind die Queerdollars, die Mitte November 2001 auf einem Internet-Forum zum Download bereitgestellt wurden (Abbildung 6). Mit diesen Scheinen soll die vorgeblich konservative Ausrichtung der Heilsarmee, die sich mehr oder minder offen gegen Homosexuelle wende, kritisiert werden. Konkret wurde auch hier online eine Grafikdatei zur Verfügung gestellt, mit dem Ziel, Queerdollars in der Vorweihnachtszeit auf möglichst viele Sammelbüchsen der Heilsarmee zu verteilen.¹⁴ Am oberen Rand befindet sich mittig die Aufschrift „STOP HOMOPHOBIA, DISCRIMINATION AND HATE NOW“. Die Vignette mit dem Porträt George Washingtons wird zu beiden Seiten von der Regenbogenflagge flankiert. Ober- und

¹³ <http://www.dw.de/null-rupien-scheine-gegen-korruption/a-5365330> [Zugriff am 19.07.2014]. <http://www.5thpillar.org/programs/zero-rupee-note> [Zugriff am 19.07.2014].

¹⁴ <http://www.voy.com/12812/7/1736.html> [Zugriff am 20.07.2014]. Als Urheber der Queerdollars werden Dano und Drew Greyfox genannt.

unterhalb der Flaggen steht in Großbuchstaben: „When the salvation army ends its policy of religious bigotry and discrimination against gay, lesbian, bisexual and transgender people then, and only then, will this be a real dollar bill. Stop homophobia, discrimination and hate now!“ Darunter folgt noch die Aussage „We are all human“ . Zwar wurde die Aufschrift des Nominalwerts „ONE DOLLAR“ unter der Porträtvignette belassen; in den Kartuschen der vier Ecken findet sich jedoch eine 3. Diese bezieht sich auf den gängigen Spruch „Queer as a 3 dollar bill“, mit dem Homosexuelle als anormal gekennzeichnet werden, denn eine 3-Dollar-Note existiert natürlich nicht.¹⁵ Somit wurde eine abwertende Aussage auf ironische Weise umgekehrt, indem genau solche ‚Geldscheine‘ entworfen wurden, um gezielt gegen die vorgebliche Diskriminierung durch eine Institution vorzugehen, die sich der christlichen Nächstenliebe verschrieben hat.¹⁶

Die Faszination des Geldes: Blood Money, Surreal, Bush-Bucks und Zero-Dollars

Bei den eben angeführten Beispielen soll ein bestimmtes Problem einer möglichst breiten Öffentlichkeit bewusst gemacht werden. Zugleich fungieren die Rezipienten gleichsam als Boten, die sich mit den Fakes direkt an die jeweiligen Verursacher oder Träger eines Missstandes wenden sollen. Häufig ist das Ziel von Fakes jedoch allein die weite Verbreitung kritischer Inhalte als Beitrag zu einer erhofften Veränderung der angeprangerten Zustände. Dies trifft etwa auf die Koch Bucks / Blood Money zu, die die US-amerikanische Klima-Aktivistin Gail Zawacki 2011 auf der Basis von 100-Dollar-Noten gestaltete (Abbildung 7). Anstelle des Port-

¹⁵ Eine Google-Suche nach diesem Spruch brachte 4.420 Ergebnisse [Zugriff am 07.03.2015].

¹⁶ Siehe die Homepage der Heilsarmee für weitere Informationen: <http://www.salvationarmyusa.org/usn/>

räts Benjamin Franklins finden sich die Konterfeis der Koch-Brüder auf schwarzem Grund, eingefasst von der Aufschrift „Things Die Better with Koch“. Charles (*1935) und David Koch (*1940) sind die Eigentümer von Koch Industries, einer Unternehmensgruppe, die unter anderem eigene Raffinerien und ein Netz von Pipelines betreibt und die in der chemischen und Elektro-Industrie aktiv ist.¹⁷ 2012 unterstützten sie den Präsidentschaftswahlkampf des republikanischen Kandidaten Mitt Romney (*1947). Retrospektiv konnte festgestellt werden, dass die Koch-Brüder ein Netzwerk geschaffen hatten, mit dessen Hilfe sie im damaligen Wahlkampf mindestens 400 Millionen Dollar für Kampagnen gegen die demokratische Partei sammelten. Durch die komplexe Struktur aus vielen Einzelorganisationen konnte in den meisten Fällen die Anonymität der Spender gewahrt werden.¹⁸ Bei Zawačkis Version des 100-Dollar-Scheins ist die Aufschrift „In god we trust“¹⁹, die sich beim Original auf der Rückseite befindet, rechts neben der Porträtvignette angeordnet und abgewandelt zu „In carbon we trust“. Das Motto aus dem Großen Staatssiegel „E pluribus unum“ wurde über dem Siegel angebracht und – sprachlich nicht ganz korrekt – verändert zu „E pluribus oilum“. Unter dem Siegel steht „Not legal tender“ anstelle von „This note is legal tender“. Die Botschaft ist klar: Die Koch-Brüder stehen für eine Politik, bei der die Ausbeutung von Bodenschätzen zur Gewinnmaximierung oberste Priorität hat. Umweltaspekte spielen keine Rolle. Auf der Rückseite befindet sich folgender Text: „Climate Zombies Bought Your Vote!

¹⁷ <http://www.kochindustriesinc.com/Companies/> [Zugriff am 17.03.2015].

¹⁸ Gold, Matea: Koch-backed political network, built to shield donors, raised \$400 million in 2012 elections, http://www.washingtonpost.com/politics/koch-backed-political-network-built-to-shield-donors-raised-400-million-in-2012-elections/2014/01/05/9e7cfd9a-719b-11e3-9389-09ef9944065e_story.html [Zugriff am 17.03.2015].

¹⁹ Im Original alle Aufschriften in Großbuchstaben.

Corporate money is polluting our legislature and government agencies just as their products are polluting our air and water. Billionaires like the coal-rich Koch brothers are financing a well-orchestrated campaign of lies to confuse the American public – exactly like the tobacco companies waged a marketing war to keep consumers addicted to cigarettes for decades.” Zudem findet sich dort ein Link zur Website der Aktivistin: <http://witsendnj.blogspot.com>. Erstmals verteilt wurden die Geldschein-Flyer am 10. Oktober 2010 im Rahmen einer Klimaschutz-Veranstaltung vor dem Weißen Haus.²⁰ Eine andere Gelegenheit zur Verbreitung dieses Druckwerks war eine Protestaktion Anfang Juli 2011, zu der die Occupy-Bewegung aufgerufen hatte. Die Aktion fand vor dem Strandhaus David Kochs in den Hamptons statt, wo an diesem Abend ein Essen zugunsten der Kandidatur Mitt Romneys gegeben wurde. Für die Teilnahme wurde eine Spende in Höhe von mindestens 50.000 Dollar erwartet.²¹

Existieren alle bislang betrachteten Beispiele in gedruckter Form, so gibt es den Surreal nur virtuell im Internet (Abbildung 8). Mit dem Surreal wollte die Journalistin Patricia Kalil ein Zeichen setzen gegen die Mondpreise, die in Rio de Janeiro bereits im Vorfeld der Fußball-WM von Gastronomen verlangt wurden. Da konnte ein Hamburger umgerechnet an die 30 Euro kosten, eine Portion Pommes Frites zehn Euro.²² Die Verbreitung des Surreal erfolgte über soziale Netzwerke. Schnell wurden auf diese Weise nationale und

²⁰ http://witsendnj.blogspot.de/2010/10/kicking-koch-habit_10.html [Zugriff am 31.03.2015].

²¹ Kramer Bussel, Rachel: Pun – Happy Protesters Take to the Beach Outside David Koch’s \$ 50.000 Plate Romney Fundraiser: <http://observer.com/2012/07/pun-happy-protesters-take-to-the-beach-outside-david-kochs-50000-plate-romney-fundraiser/> [Zugriff am 17.03.2015].

²² Kremer, Dennis: Ganz schön surreal, <http://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/menschen-wirtschaft/protestwahrung-ganz-schoen-surreal-12870175.html> [Zugriff am 17.07.2014].

internationale Medien auf die Aktion aufmerksam.²³ Während alle brasilianischen Real-Banknoten auf der Vorderseite eine Büste der Personifikation der Republik zeigen, ist diese beim Surreal durch ein Porträt Salvador Dalís (1904-1989) ersetzt. Daneben wurde die Bezeichnung „Real“ durch „Surreal“ substituiert. Trotz – oder vielleicht gerade wegen – dieser relativ schlichten Modifikationen war der Surreal ein unmittelbarer Erfolg, der große Aufmerksamkeit erregte. Zum Ausdrucken war er hingegen nicht ohne Weiteres geeignet.²⁴

Lediglich virtuell existieren auch die Bush-Bucks (2006). Ihr Gestalter, David Conrad, nutzte nach eigener Aussage ein Digitalisat eines 20-Dollar-Scheins, das er mit einem Bildbearbeitungsprogramm veränderte. Hierbei ersetzte er das Porträt Andrew Jacksons durch das von George W. Bush (*1946; Präsidentschaft 2001 bis 2009) und den Namensschriftzug durch „FAILURE“. Anstelle des Nennwerts „TWENTY“ über dem Staatssiegel steht „ZERO“ und am unteren Rand „NO DOLLARS“ anstelle von „TWENTY DOLLARS“. Unter dem Siegel auf der linken Seite

²³ Für eine Übersicht der Entwicklung ab Mitte Januar 2014 siehe: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151912674902709&set=pb.517987708.-2207520000.1427822486.&type=3&theater> [Zugriff am 31.03.2015].

²⁴ Die Grafik auf der Facebook-Seite mit den Vorderseiten von sechs Surreal-Scheinen hat eine Gesamtgröße von 532 × 365 Pixeln bei 72 ppi: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151912674902709&set=pb.517987708.-2207520000.1427822486.&type=3&theater> [Zugriff am 31.03.2015].

befindet sich die Aussage „This is a parody with no monetary value“. ²⁵ Zum Ausdrucken würde sich die Datei aufgrund ihrer geringen Größe nicht unmittelbar eignen – hierfür wäre zunächst eine digitale ‚Vergrößerung‘ nötig. ²⁶

Das Motiv des Null-Dollars ist freilich schon älter: Zwischen 1978 und 1984 brachte der brasilianische Künstler Cildo Meireles (*1948) seine Zero-Dollars in einer unlimitierten Auflage in Umlauf (Abbildung 9). ²⁷ Der Künstler zitierte für die Porträtvignette die bekannte Ikonografie Uncle Sams, der einen Zylinder mit dem Sternenbanner als Hutband trägt, den Betrachter frontal anblickt und mit dem Zeigefinger der ausgestreckten rechten Hand auf ihn zu weisen scheint. Es war James Montgomery Flagg (1877-1960), der dieses Bild von Uncle Sam 1916 prägte. Durch das Poster mit der Aufschrift „I want you for the U.S. Army“, das zwischen 1917 und 1918 über vier Millionen Mal gedruckt wurde, erlangte es große Bekanntheit. ²⁸ Anstelle des Siegels befindet sich auf dem Zero-Dollar eine Null, die allerdings eher an ein O erinnert. In den vier Ecken sind die ornamental ausgestalteten Ziffern 1 ersetzt durch 0. Das Wertversprechen ist umformuliert zu: „This note is legal tender for all debts, public and private.“. ²⁹ Über dem Nennwert „ZERO“ steht die Ortsangabe „Rio de Janeiro, R.J.“ anstelle von „WASHINGTON, D.C.“. Die Angabe des Emissionsjahres der ‚Banknotenserie‘ bezieht sich natürlich auf den Zero-Dollar.

²⁵ Conrad, David: Bush Bucks: George Bush on the Zero Dollar Bill, <http://www.dailykos.com/story/2006/11/04/266457/-Bush-Bucks-George-Bush-on-the-Zero-Dollar-Bill#> [Zugriff am 17.03.2015].

²⁶ Die PNG-Datei weist eine Pixeldimension von 535 x 230 Pixeln und eine Farbtiefe von 8 bpp auf: <http://www.flickr.com/photos/13295624@N00/288872869/> [Zugriff am 17.03.2015].

²⁷ Sophie, Nora: Putting an Olive Stone into a Bottle, <http://www.inen-art.eu/?p=13218> [Zugriff am 17.03.2015].
http://www.artspace.com/cildo_meireles/zero_dollar [Zugriff am 17.03.2015].

²⁸ <http://www.loc.gov/exhibits/treasures/trm015.html> [Zugriff am 17.03.2015].

²⁹ Sämtliche Aufschriften in Großbuchstaben.

Als Unterschrift des Secretary of the Treasury hat der Künstler seine Signatur eingefügt. Auf der Rückseite ist Fort Knox abgebildet – die Darstellung des Gebäudes, in dem seit 1937 die Goldreserven der USA lagern,³⁰ hat kein Äquivalent auf einer echten US-Dollarnote.

Subversive Zweckentfremdung: Versuch einer kulturhistorischen Verortung heutiger Banknoten-Fakes

Eine Abbildung des Zero-Dollars findet sich auf einer Webseite von InEnArt (Interactive Enthusiasts in Art),³¹ deren Macher sich der Präsentation von Kunst in situationistischer Tradition verschrieben haben. Die Situationistische Internationale (S.I.) wurde in den 1950er Jahren gegründet. Kurz gefasst kann man die S.I. als Kurzschluss von Marxismus beziehungsweise Kritischer Theorie und Dadaismus charakterisieren – mit dem Ziel einer radikalen Veränderung der Gesellschaft, als deren Ideal der homo ludens (Huizinga) galt. Konkret handelt es sich bei der ironischen Umkehr einer Banknote um die Anwendung der situationistischen Strategie des *détournement* (siehe hierzu Ohrt 1990, S. 179). Alle Arten von Objekten und Aussagen sollten auf subversive Weise gegen sich selbst gewendet werden.

Zur Hochzeit der situationistischen Bewegung, Mitte der 1960er Jahre, gab die University of New South Wales anlässlich der Feier des Foundation Day 1963 die ‚Banknote‘ One Royal heraus (Abbildung 10).³² Ziel war es, Geld zu sammeln für den Aboriginal

³⁰ http://www.usmint.gov/about_the_mint/fun_facts/?action=fun_facts13 [Zugriff am 18.03.2015].

³¹ Sophie, Nora: Putting an Olive Stone into a Bottle, <http://www.inenart.eu/?p=13218> [Zugriff am 17.03.2015].
http://www.artspace.com/cildo_meireles/zero_dollar [Zugriff am 17.03.2015].

³² <http://catalogue.nla.gov.au/Record/1390141?lookfor=paper%20money&offset=1&max=7561> [Zugriff am 20.03.2015].

Scholarship Appeal, ein Projekt der nationalen Studierendenvereinigung Australiens, um sozial benachteiligten Aborigines ein Hochschulstudium zu ermöglichen.³³ Herausgebende Institution und Zweck sind im zentralen Schriftfeld genannt. Zudem steht dort noch „ILLEGAL ALL-LEATHER / TENDER“. Der Royal weist zwei Vignetten auf: Die linke zeigt einen Ballon, unter dem „INFLATION“ steht, die rechte das Porträt eines älteren Herrn, der als „KING MING“ bezeichnet wird. Hierbei handelt es sich um Sir Robert Menzies (1894-1978), der zwischen 1939 und 1941 sowie von 1949 bis 1966 Premierminister Australiens war.³⁴ Ming war einer seiner Spitznamen.³⁵ Vorbild des studentischen Royal war der Entwurf einer Royal-Note der 1960 gegründeten Zentralbank Australiens. Die Bank hatte die Einführung einer neuen Währung im Dezimalsystem beschlossen und die Regierung sich 1963, nach langen Kontroversen, für deren Bezeichnung als Royal entschieden.³⁶ Konkret diente wohl die 10-Schilling-Note als Vorlage des studentischen Royal.³⁷ Die Grobgliederung mit ornamentalen Balken am oberen und unteren Rand, einem zentralen, rechteckigen Textfeld sowie zwei hochovalen ‚Bildfeldern‘ ist vergleichbar. Insbesondere Position und Aussehen der Porträtvignette sind ähnlich, jedoch gibt es auch Unterschiede – so ist beim Entwurf der Zentralbank das Staatswappen am linken Rand angeordnet, wo sich beim Fake die Ballon-Vignette befindet, während das Wappen

³³ o.A.: Students Offer Chance to Aborigine, in: The Age vom 08.09.1954, S.2: <https://news.google.com/newspapers?nid=1300&dat=19540908&id=mLQUAAAAI-BAJ&sjid=ScMDAAAIBAJ&pg=3026,980196&hl=de> [Zugriff am 19.03.2015].

³⁴ <http://www.primeministers.naa.gov.au/primeministers/menzies/> [Zugriff am 18.03.2015].

³⁵ http://www.civicsandcitizenship.edu.au/cce/menzies_sir_robert,15267.html [Zugriff am 20.03.2015].

³⁶ http://www.rba.gov.au/Museum/Displays/1960_1988_rba_and_reform_of_the_currency/the_royal_controversy.html [Zugriff am 19.03.2015].

³⁷ Siehe ebenda für eine Abbildung.

in die Mitte gerückt ist. Ob es sich hier um gestalterische Freiheit bei der Adaption handelt oder ob der Fake auf einer anderen Royal-Entwurfsvariante basiert, konnte im Rahmen der Recherchen für diesen Beitrag nicht eruiert werden. Sicher ist aber, dass sich die eben geschilderte Gestaltung der 10-Schilling-Royal-Note stark an der 10-Schilling-Note des Australischen Pfunds orientierte, die 1953/54 in Umlauf gebracht wurde.³⁸ Beide Geldscheine zeigen das Porträt des Forschungsreisenden Matthew Flinders (1774-1814), der als erster die Bezeichnung Australien systematisch für den Kontinent benutzte.³⁹ Auf dem Fake wurde es ersetzt durch das Porträt von ‚King Ming‘. Offensichtlich hielten die Gestalter des Fakes die Assoziation von Royal mit dem langjährigen Premierminister schottischer Abstammung, Sir Robert Menzies, für folgerichtig. In Bezug auf die Situation der Aborigines kann festgestellt werden, dass diese erst nach der Amtszeit Menzies landesweit das Wahlrecht erhielten, obwohl bereits 1957 eine Kampagne zur Abschaffung der politischen Diskriminierung von Aborigines initiiert worden war.⁴⁰ Gut möglich also, dass die Macher des Fakes den Premierminister nicht nur karikierend als König dargestellt haben, um auf seine lange Amtszeit zu verweisen, sondern auch als Verweis auf eine konservative Haltung. Konservativ, oder jedenfalls nicht adäquat, erschien der Bevölkerung Australiens wohl auch die Bezeichnung Royal. Aufgrund des großen öffentlichen Drucks musste die Regierung schon drei Monate nach der offiziellen Bekanntgabe dieser Bezeichnung eine neue verkünden:

³⁸http://www.rba.gov.au/Museum/Displays/1920_1960_comm_bank_and_note_issue/first_post_war_notes.html [Zugriff am 19.03.2015].

³⁹ Siehe ebenda.

⁴⁰ https://www.library.uq.edu.au/fryer/1967_referendum/campaign2.html [Zugriff am 19.03.2015].

Dollar. Diese fand breite Akzeptanz, womit die Diskussionen um die Benennung der Währung beendet waren.⁴¹

Als ‚Royal‘ porträtiert wurde auch ein Amtsnachfolger Menzies auf einem Fake. Diese ‚Banknote‘ zeigt ein Brustbild von Robert (Bob) Hawke (*1929, Premierminister von 1983 bis 1991) im Mantel des Hosenbandordens – mit Stehkragen, breiter Schließe und breiten Schleifen auf den Schultern (Abbildung 11). Mit diesem Kleidungsstück und im Dreiviertelprofil ist Queen Elizabeth II. auf einem berühmten Gemälde (1954/55) Pietro Annigonis dargestellt.⁴² Das Porträt bildete wohl auch die Grundlage für die Darstellung der Queen auf der ersten 1-Dollar-Note Australiens, die 1966 in Umlauf gebracht wurde.⁴³ Der Fake hingegen hat den ungewöhnlichen Nennwert von 55½ Cent. Als Emittent ist, am oberen Rand, die „Republic of Taxtralia“ angegeben.⁴⁴ Darunter steht: „Payable at credibility gap / Canberra ACT“ (ACT = Australian Capital Territory). Mittig, in einem horizontalen, beige-orangen Balkenfeld, ist ein Wappenschild dargestellt, der von einem Känguru (links) und einem Vogel Strauß (rechts) flankiert wird. Das Känguru kratzt sich mit der linken Pfote am Kopf und blickt dabei den Betrachter an; der Strauß steckt den Kopf in den Boden. Im Schild prangt ein Mischwesen, das einen vogelartigen Unterleib aufweist und vier Arme hat. In den Händen hält es Säcke mit Dollar-Zeichen. Über dem Wesen steht „Canberra“, darunter „Tax-Tic“. Am unteren Rand folgt der Text: „This note is not legal tender and is therefore not worth the paper / it is printed on but that never / stopped the Canberra Mint, did it?“ Dazwischen steht, im

⁴¹http://www.rba.gov.au/Museum/Displays/1960_1988_rba_and_reform_of_the_currency/the_royal_controversy.html [Zugriff am 19.03.2015].

⁴² <http://www.standard.co.uk/goingout/exhibitions/unseen-queen--the-new-exhibition-at-the-national-portrait-gallery-7757903.html?action=gallery&ino=8> [Zugriff am 18.03.2015].

⁴³http://www.rba.gov.au/Museum/Displays/1960_1988_rba_and_reform_of_the_currency/australias_first_decimal_currency_notes.html [Zugriff am 20.03.2015].

⁴⁴ Sämtliche Aufschriften sind in Großbuchstaben gedruckt.

Stil reproduzierter handschriftlicher Unterschriften, „Give up Work“ und „Get Stoned“. Am linken Rand des farbigen Querbalkens findet sich die Aufschrift „Taxed Dollar“. Oben links ist der originale Nominalwert 1 fragmentiert dargestellt und ausgekreuzt. Daneben steht die Zahl 57, die aber ebenfalls durchgestrichen ist. Der aktuelle ‚Nominalwert‘ ist mit 55 ½ Cent angegeben. Die Erläuterung folgt auf der Rückseite. Hier wird erklärt, die australische Regierung würde im Jahr 1985 44,5 % des BIP zum Unterhalt der Bürokratie aufwenden. Umgerechnet auf ein Arbeitsjahr bedeute dies, der durchschnittliche Steuerzahler würde bis 11. Juni für den Staat arbeiten, wodurch der 12. Juni zum „Tax Freedom Day“ würde. Am Ende wird der Leser aufgefordert: „Get angry – get informed – get involved / Help and send a clear message to politicians that we want / to spend our money ourselves. / Contact / Centre 2000“. Links davon sind Schlangen dargestellt, die Menschen angreifen. Bei den Schlangen handelt es sich um Verkörperungen verschiedener Steuern, die Steuerzahler attackieren. Diese wehren sich jedoch mit Scheren und schneiden die Schlangen in Stücke. Herausgegeben wurde der Taxtralia-Dollar vom Centre 2000, im Rahmen eines tax freedom day im Juni 1985, an dem 120.000 dieser Scheine verteilt wurden.⁴⁵ Das Centre 2000 wurde 1983 ebenso in Sydney gegründet wie der Adam Smith Club, mit dem es eng verbunden war. Dem Selbstverständnis nach handelte es sich beim Centre 2000 um einen Thinktank, der – im Sinne des Libertarismus – massive Öffentlichkeitsarbeit gegen einen ‚starken Staat‘ machte (Stacey 1987, S. 35). Mit dem Fake werden den Rezipienten auf leicht verständliche Art und Weise die vorgeblichen Kosten des Staatswesens aufgezeigt. Der amtierende Premierminister wird hierbei als ‚König‘ präsentiert. Vor diesem Hintergrund

⁴⁵ Tate, Alan: Conservatives grab tax issue and run, in: The Sydney Morning Herald vom 2. Juli 1985, S. 7: <http://economics.org.au/2011/10/1985-news-item-on-tax-payers-united-centre-2000-and-the-australian-adam-smith-club/> [Zugriff am 18.03.2015].

werden die Empfänger des Fakes dazu aufgefordert, sich zu wehren – mit Hilfe des Centre 2000.

Rien ne va plus?

Das Forschungsfeld (Banknoten-)Fakes konnte im Rahmen dieses Artikels nur in groben Zügen skizziert werden. Ein zentrales Anliegen des Beitrags war die definitorische Differenzierung von Fakes, Propagandascheinen und okkupierten Banknoten. Die Betrachtung der Beispiele hat hierbei interessante Ergebnisse gezeigt, die abschließend zusammengefasst werden sollen: Im Unterschied zu Falschgeld möchten sich die ‚Emittenten‘ von Fakes und Propagandascheinen nicht – zu Lasten eines Staates beziehungsweise der jeweiligen Empfänger gefälschter Banknoten – wirtschaftlich bereichern. Dies trifft auch auf die Kategorie Spiel-/Fantasiegeld zu. Während bei dieser aber banknotenähnlich bedrucktes Papier als Tauschmittel bei Spielen dient (z. B. Monopoly), also Surrogatfunktion hat, oder Ausdruck gestalterischer Kreativität ohne konkreten Verwendungszweck ist, haben Banknoten-Fakes das Ziel der Verbreitung subversiver Botschaften. Die Orientierung an Banknoten hat hier, gegenüber anderen Arten von Drucksachen, einen doppelten ‚Mehr-Wert‘: ein Mehr an Aufmerksamkeit einerseits und einen inhaltlichen Mehrwert andererseits. Erstens kann davon ausgegangen werden, dass beispielsweise das Verteilen von ‚Banknoten‘ in der Öffentlichkeit eher Aufmerksamkeit erregt als das Verteilen anderer Arten von Handzetteln. Zweitens bietet die Aneignung und Modifikation der Ikonografie staatlicher Zahlungsmittel die Möglichkeit, den Staat, seine Organe und Vertreter gleichsam mit den eigenen ‚Waffen‘ zu schlagen. Es geht nicht um die Vermittlung von Werthaltigkeit, um das Erzeugen und Wahren von Vertrauen, um die Darstellung von Aspekten nationaler Identität (siehe die verschiedenen Beiträge in diesem Band), kurz: um Eigenwerbung von Staaten. Ziel ist vielmehr die kalkulierte Destruktion der monetären Rhetorik, um auf real existierende Defizite aufmerksam zu machen. Die Gestalter

sind entweder kreative Einzelpersonen oder Organisationen, die ‚von unten‘ und in der Regel ‚von innen‘ zum kritischen Diskurs über Entwicklungen in ‚ihrem‘ Staat beitragen möchten. Zu Teilen existieren solche Fakes heute gar nicht mehr in physischer Form, sondern rein virtuell im Netz.

Das Plus an Aufmerksamkeit durch die Ähnlichkeit zu echten Banknoten nutzen auch Propagandascheine. Tatsächlich wird bei manchen Exemplaren die Gestaltung einer Seite sogar (weitgehend) unverändert übernommen, während die Rückseite Textbotschaften enthält. Bei anderen Propagandascheinen freilich erfolgt auch eine subversive Umkehr der Ikonografie. Solche Scheine sind Banknoten-Fakes also sehr ähnlich. Im Unterschied zu Fakes werden sie jedoch von staatlichen Organen als Instrumente der Unterminierung der Moral der Bevölkerung gegnerischer Staaten in Konfliktfällen eingesetzt. Es handelt sich folglich um staatlich gelenkte Interventionen gegen andere Staaten.

Okkupierte Banknoten wiederum weisen einen anderen materiellen und symbolischen Status auf, denn es handelt sich um modifizierte echte Zahlungsmittel eines Staates. In der Regel dient die Ikonografie der Banknoten hier als ‚Reibungsfläche‘ für Text- und/oder Bildbotschaften, die sich auf ihr Trägermedium beziehen. Das kritische Potential entsteht also aus dem Spannungsverhältnis von vorgegebenem Träger und den Ergänzungen. Auch hier waren bei den betrachteten Beispielen Einzelpersonen die Gestalter, zu Teilen in evidenter Anlehnung an größere Protestgruppierungen (z. B. Occupy George).

Im Rahmen der Beispiele wurde thesenhaft auch eine kulturhistorische Verortung von Fakes vorgenommen. Hierbei sei festgehalten, dass deren spielerisch-ironischer Impetus eine große Nähe zur situationistischen Tradition aufweist – einer Tradition, welche sich in den ersten 15 Jahren des 21. Jahrhunderts bei anarchisch-aktionistischen Protestbewegungen in der Art von Occupy großer Beliebtheit erfreute (Wark 2013).

Zuletzt sei noch ein Plädoyer erlaubt: Eine Auseinandersetzung mit rekurrierenden Motiven von Fakes könnte sich als lohnend erweisen. Es bedarf somit einer Motivgeschichte von Fakes, die – zumindest für die Gegenwart – nur global ausgerichtet sein kann. Ein wichtiger Schritt in diese Richtung wäre die Erstellung einer Online-Datenbank für Fakes, Protestscheine und okkupierte Banknoten mit guter Verschlagwortung, um das ephemere Phänomen für die Forschung zu erschließen. Logisch weitergedacht wäre deren Verknüpfung mit großen Bilddatenbanken wie dem Bildindex zur politischen Ikonografie des Hamburger Warburg-Hauses⁴⁶ oder dem Prometheus-Bildarchiv⁴⁷ wünschenswert, zumindest aber eine einheitliche Verschlagwortung, um Recherchen zu erleichtern. Dies wäre zweifellos eine Bereicherung für geistes- und sozialwissenschaftliche Disziplinen wie die Europäische Ethnologie, die Kunstgeschichte oder die Politikwissenschaften. Handelt es sich bei originalen Banknoten um bedeutende „Bilderfahrzeuge“ (Aby Warburg), so trifft dies in nicht geringem Maße auch auf Fakes zu – zumal im digitalen Zeitalter.

⁴⁶ <http://www.welib.de/> [Zugriff am 21.03.2015].

⁴⁷ <http://www.prometheus-bildarchiv.de/> [Zugriff am 21.03.2015].

Literatur

Allen, Larry (1999): *Encyclopedia of Money*, Santa Barbara.

Dick, Alexander (2013): *Romanticism and the Gold Standard. Money, Literature, and Economic Debate in Britain 1790-1830*, Basingstoke.

Doll, Martin (2012): *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*, Berlin.

Fochtman, Jerry (2014): *Where did Satirical Notes Originate?*, in: *Paper Money*, Bd. 53, Heft 2, S. 104-108.

Grabowski, Hans-Ludwig; Huschka, Henning; Schamberg, Wolfgang (2006): *Ausländische Geldscheine unter deutscher Besatzung im Ersten und Zweiten Weltkrieg*, Regenstein.

Hewitt, V.H.; Keyworth, J.M. (1987): *As Good as Gold. 300 Years of British Bank Note Design*, London.

Ohr, Roberto (1990): *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der Modernen Kunst*. (überarbeitete Version der Dissertation „Kunst, Situation, Aktion – eine kritische Chronologie der Internationale Situationiste 1957-1962“, Hamburg 1988), Hamburg.

Patten, Robert (1992): *George Cruikshank's Life, Times, and Art* (2 Bände, Bd.1), London.

Stacey, William (1987): *Libertarianism in Australia's „New Enlightenment“*, Perth: <http://www.mannkal.org/downloads/guests/stacey.pdf>

Wark, McKenzie (2013): *The Spectacle of Disintegration. Situationist Passages out of the Twentieth Century*, London.

Williams, Jonathan; Cribb, Joe; Errington, Elizabeth (Hgg.) (1997): *Money. A History*, New York.

Internetressourcen

<https://www.adbusters.org/blogs/adbusters-blog/occupywallstreet.html> [Zugriff am 20.03.2015].

http://www.artspace.com/cildo_meireles/zero_dollar [Zugriff am 17.03.2015].

<http://www.berliner-zeitung.de/kunst/occupy-george-geldscheine-mit-kritischer-botschaft,10809186,17244094.html> [Zugriff am 09.08.2014].

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/315648/Jack-Ketch> [Zugriff am 01.03.2015].

<http://catalogue.nla.gov.au/Record/1390141?lookfor=paper%20money&offset=1&max=7561> [Zugriff am 20.03.2015].

http://www.civicsandcitizenship.edu.au/cce/menzies_sir_robert,15267.html [Zugriff am 20.03.2015].

<http://www.dailykos.com/story/2006/11/04/266457/-Bush-Bucks-George-Bush-on-the-Zero-Dollar-Bill#> [Zugriff am 17.03.2015].

http://www.dhm.de/datenbank/dhm.php?seite=5&fld_0=D2931178 [Erstellungsdatum unbekannt; Zugriff am 05.03.2015].

<http://www.dw.de/null-rupien-scheine-gegen-korruption/a-5365330> [Zugriff am 10.03.2015].

https://www.ecb.europa.eu/ecb/legal/pdf/l_11820130430de00370042.pdf [Amtsblatt der Europäischen Union vom 30.04.2013; Zugriff am 01.03.2015].

<http://economics.org.au/2011/10/1985-news-item-on-tax-payers-united-centre-2000-and-the-australian-adam-smith-club/> [Zugriff am 18.03.2015].

<http://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/menschen-wirtschaft/protestwaehrung-ganz-schoen-surreal-12870175.html> [Zugriff am 17.07.2014].

<http://www.inenart.eu/?p=13218> [erstellt am 06.12.2013; Zugriff am 17.03.2015].

<http://www.kochindustriesinc.com/Companies/> [Erstellungsdatum unbekannt; Zugriff am 17.03.2015].

https://www.library.uq.edu.au/fryer/1967_referendum/campaign2.html [Erstellungsdatum unbekannt; Zugriff am 19.03.2015].

<http://www.loc.gov/exhibits/treasures/trm015.html> [Erstellungsdatum unbekannt; Zugriff am 17.03.2015].

<http://www.neue-euro-banknoten.eu/Europa-Serie/Einf%C3%BChrung-der-zweiten-Banknotenserie> [Erstellungsdatum unbekannt; Zugriff am 20.03.2015].

<https://news.google.com/newspapers?nid=1300&dat=19540908&id=mLQUAAAIBAJ&sjid=ScMDAAAA>

Faites vos jeux: subversive Banknoten-Fakes

IBAJ&pg=3026,980196&hl=de [Erstellungsdatum unbekannt; Zugriff am 19.03.2015].

<http://observer.com/2012/07/pun-happy-protesters-take-to-the-beach-outside-david-kochs-50000-plate-romney-fundraiser/> [erstellt am 11.07. 2011; Zugriff am 17.03.2015].

<http://occupygeorge.com/> [Erstellungsdatum unbekannt; Zugriff am 07.10.2014].

<http://www.primeministers.naa.gov.au/primeministers/menzies/> [Erstellungsdatum unbekannt; Zugriff am 18.03.2015].

<http://www.psywarrior.com/WWIIAlliedBanknotes2.html> [Erstellungsdatum unbekannt; Zugriff am 05.03.2015].

http://www.rba.gov.au/Museum/Displays/1960_1988_rba_and_reform_of_the_currency/australias_first_decimal_currency_notes.html [Erstellungsdatum unbekannt; Zugriff am 20.03.2015].

<http://www.rc.umd.edu/praxis/forgery/HTML/praxis.2011.haywood.html> [veröffentlicht 2012; Zugriff am 28.02.2015].

<http://www.standard.co.uk/goingout/exhibitions/unseen-queen--the-new-exhibition-at-the-national-portrait-gallery-7757903.html?action=gallery&ino=8> [Erstellungsdatum unbekannt; Zugriff am 18.03.2015].

<http://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/kunst-mit-euroscheinen-griechischer-kuenstler-veraendert-banknoten-1.2360795> [erstellt am 22.02. 2015; Zugriff am 27.02.2015].

http://www.usmint.gov/about_the_mint/fun_facts/?action=fun_facts13 [Erstellungsdatum unbekannt; Zugriff am 18.03.2015].

http://www.washingtonpost.com/politics/koch-backed-political-network-built-to-shield-donors-raised-400-million-in-2012-elections/2014/01/05/9e7cfd9a-719b-11e3-9389-09ef9944065e_story.html [erstellt am 05.01.2014; Zugriff am 17.03.2015].

http://witsendnj.blogspot.de/2010/10/kicking-koch-habit_10.html [erstellt am 10.10.2010; Zugriff am 31.03.2015].

<http://www.voy.com/12812/7/1736.html> [erstellt am 17.11.2001; Zugriff am 20.07.2014].

Abbildungen

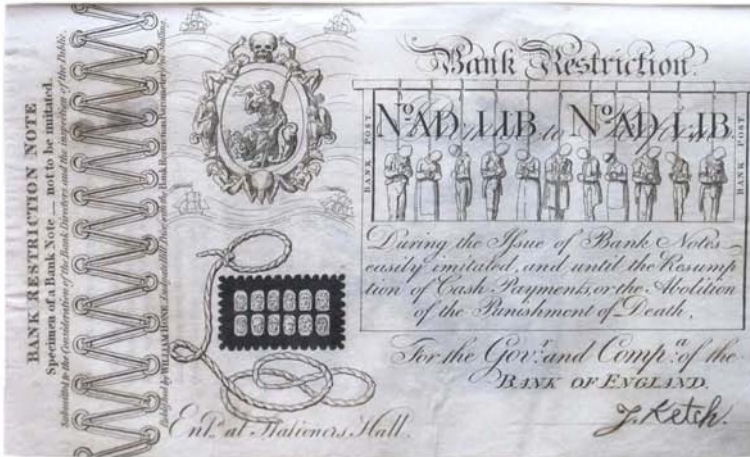


Abbildung 1: Cruikshank, George, Bank Restriction Note, Kupferstich, 1819, 207 x 128 mm. Abbildung aus: Hone, William: Facetiae and Miscellanies. With One Hundred and Twenty Engravings, Drawn by George Cruikshank. 2nd ed. London, 1827, S. 62.

Abbildung 2: Co-created by Andy Dao, Ivan Cash, Occupy George, Tinte (?) auf Dollarnote, 156 x 66 mm, 2012.

Abbildung 3: Stefanos, o.T., Tinte auf Euro-Banknote. 147 x 82 mm, 2014.



Abbildung 4: 20-Franc Note, 130x80mm, 1943. Sammlung Wolfgang Haney, Berlin.



Abbildung 5: Fifth Pillar, Zero-Rupie (Tamil), online-Grafik zum Ausdruck, Maße variabel, 2007. Copyright: Fifth Pillar.

Abbildung 6: Dano; Drew Greyfox (?), Queerdollar, 2001.



Climate Zombies Bought Your Vote!

Corporate money is polluting our legislature and government agencies just as their products are polluting our air and water. Billionaires like the coal-rich Koch brothers are financing a well-orchestrated campaign of lies to confuse the American public - exactly like the tobacco companies waged a marketing war to keep consumers addicted to cigarettes for decades.

Find out more about these criminals and what you can do to stop them from destroying our country at <http://witsendnj.blogspot.com>

Abbildung 7: Gail Zawacki, Koch Bucks / Blood Money, Maße variabel, 2010. Copyright: Gail Zawacki.



Abbildung 8: Patricia Kalil, Surreal, online-Grafik, Maße variabel, 2014. Copyright: Patricia Kalil.



Abbildung 9: Cildo Meireles, Zero-Dollar, 157x66mm, 1984. Copyright Cildo Meireles / Luisa Strina Gallery, 2020.



Abbildung 10: anonym, One Royal, Maße n.b., 1963. The University of New South Wales Archives.



Abbildung 11a, b: Centre 2000, Taxtralia Dollar, Maße n.b., 1985.

Von der visuellen Symbolik zum Vertrauen schaffenden System der virtuellen Währung Bitcoin

Meropi Tzanetakis

1. Einleitung

Das traditionelle Zahlungswesen ist in Bewegung. Neben das staatlich kontrollierte Währungssystem, das in Form von Banknoten, Münzen und als Buchgeld (Giralgeld) existiert, traten mit der zunehmenden Verbreitung des World Wide Web und technologischen Entwicklungen virtuelle Währungen¹ (vW) zum Kauf und Verkauf von Waren und Dienstleistungen (ECB 2012). Derzeit existieren rund 500 unterschiedliche virtuelle Währungen, die sich hinsichtlich ihrer technischen Eigenschaften und Funktionalität unterscheiden (ECB 2015, S. 9). Daneben hat die zunehmende Erschließung des Internets für VerbraucherInnen in den letzten 20 Jahren auch elektronisches Geld (E-Geld) hervorgebracht, das als eine digitale Darstellung von Buchgeld von virtuellen Währungen zu unterscheiden ist. Weitläufig bekannt ist es als elektronische Geldbörse, elektronische Überweisung oder in Form von Prepaid-Karten (Schweizerische Eidgenossenschaft 2014, S. 7). Anders als bei virtuellen Währungen bleiben bei E-Geld die Rechnungseinheiten der jeweiligen Währung (z. B. Euro, US-Dollar) erhalten (ECB 2012, S. 16). Kurz gesagt, ein Euro in meiner Brieftasche bleibt auch im Internet bei einer Online-Überweisung ein Euro.

Unter einer vW kann eine digitale Darstellung von Wert verstanden werden, die von keiner staatlichen Institution ausgegeben wird und unter gewissen Umständen als Alternative zu Geld verwendet

¹ Die Begriffe „digitale Währung“ und „virtuelle Währung“ werden in diesem Beitrag alternierend für denselben Inhalt verwendet.

werden kann (ECB 2015, S. 25). Eine vW kann, abhängig von der Akzeptanz innerhalb der Community ihrer NutzerInnen, die wichtigsten Funktionen von herkömmlichem Geld erfüllen – die eines Zahlungsmittels, einer Recheneinheit und/oder eines Wertaufbewahrungsmittels (FATF 2014, S. 4). Sämtlichen vW ist jedoch gemein, dass sie bislang nicht als gesetzliches Zahlungsmittel zugelassen sind (ECB 2015, S. 24).

Der vorliegende Artikel wird sich schwerpunktmäßig mit der vW Bitcoin beschäftigen und hierbei der Frage nachgehen, welche symbolischen Darstellungsformen und physische Ausformungen von Bitcoin offline im Umlauf sind und wer dadurch angesprochen werden soll. Dazu werden eingangs virtuelle Währungen im Universum der Währungssysteme verortet. Im darauffolgenden Abschnitt wird auf grundlegende Charakteristika und die wirtschaftliche Bedeutung von Bitcoin eingegangen, um zu erläutern, wie diese vW im Gegensatz zu staatlich garantierten Währungen funktioniert. In einem nächsten Schritt werden Bitcoin-Symbole besprochen und Ausformungen des digitalen Codes als Münzen und Noten diskutiert. Darauf folgt eine Analyse, wie Bitcoin-Symbole durch vertrauensbildende Mechanismen zu einer steigenden Akzeptanz dieser vW beitragen sollen. Der Beitrag schließt mit einer Zusammenfassung der wichtigsten Erkenntnisse aus der Analyse und einem Ausblick auf mögliche zukünftige Entwicklungen von vW ab.

2. Einordnung virtueller Währungen

Die meisten vW existieren bislang als digitaler Code und haben keine physische Ausformung als Münzen oder Noten (Schweizerische Eidgenossenschaft 2014). Auf eine beispielhafte Ausnahme, Bitcoin, wird in den folgenden Kapiteln eingegangen werden. Die etwa 500 in Umlauf befindlichen vW können nach unterschiedli-

chen Gesichtspunkten kategorisiert werden. Eine Unterteilungsmöglichkeit richtet sich nach ihren Berührungspunkten mit gesetzlichen Zahlungsmitteln und der Möglichkeit, Waren und Dienstleistungen zu (ver-)kaufen (ECB 2012, S. 13 ff.).

Ein erster Typus (ECB 2012, S. 13) hat praktisch keine Verbindung zu einer Offline-Ökonomie. Diese sogenannten geschlossenen vW kommen vor allem innerhalb von Computerspielen zum Einsatz. Die vW kann online gesammelt werden, wobei zur Nutzung des Spiels eine Einschreibgebühr vorgesehen ist. Mit der vW können wiederum virtuelle Waren und Dienstleistungen innerhalb der diesbezüglichen Online-Community erworben werden. Dabei war ursprünglich nicht vorgesehen, dass dieser Typus vW in der physischen Welt gehandelt wird. Ein Beispiel für die aktuelle Entwicklung ist World of Warcraft (WoW)-Gold. Bei dem Online-Rollenspiel können mittels WoW-Gold z. B. Ausrüstungsgegenstände erworben werden. Die SpielerInnen haben die Möglichkeit, durch das Lösen von Aufgaben WoW-Gold zu sammeln bzw. im eigenen Auktionshaus mit anderen Spielern zu handeln. Der Kauf und Verkauf von WoW-Gold außerhalb des Spiels ist verboten und wird mit der Sperrung des Accounts durch den Hersteller geahndet. Nichtsdestotrotz hat sich ein illegaler Markt entwickelt, auf dem die vW gegen ein gesetzliches Zahlungsmittel ge- und verkauft werden kann.

Den zweiten Typus (ECB 2012, S. 14 f.) stellt einseitig handelbare vW dar. Sie kann mit realer Währung zu einem bestimmten Wechselkurs erworben werden, jedoch nicht mehr in diese zurückgewechselt werden. Mit vW dieses Typs wird es den NutzerInnen ermöglicht, online und offline Waren und Dienstleistungen zu kaufen. Als Beispiel sind Nintendo Points zu nennen. KundInnen können diese vW online mittels Kreditkarte beim Hersteller oder als Nintendo Points Card im Einzelhandel erstehen, um sie im Nintendo Shop gegen Spiele und Anwendungen einzutauschen.

Ein dritter Typus (ECB 2012, S. 14 f.) sind vW, die sowohl in reale Währung getauscht als auch umgekehrt zu bestimmten Wechselkursen von dieser eingetauscht werden können. Wie beim zweiten Typ auch, können mit vW des dritten Typs sowohl in der Offline- als auch in der Online-Ökonomie Waren und Dienstleistungen gekauft werden, wie im Folgenden gezeigt wird. Ein Beispiel sind Bitcoins. Zu Wechselkursen, die über Angebot und Nachfrage gebildet werden, können NutzerInnen Bitcoins in traditionelle Währungen wechseln und vice versa. Bei sämtlichen Online- und Offline-HändlerInnen, die diese vW als Zahlungsmittel akzeptieren, können Waren und Dienstleistungen gekauft werden. Im Gegensatz zu anderen vW haben Bitcoins keine zentrale Ausgabestelle, sie werden dezentral geschöpft.

Nachdem bisher drei Typen von virtuellen Währungen unterschieden worden sind, wird im nächsten Abschnitt auf grundlegende Wirkungsmechanismen von Bitcoin als Vertreter des dritten Typs eingegangen.

3. Bedeutung und Funktionsweisen von Bitcoin

Bei Bitcoin (BTC) handelt es sich um eine der bekanntesten und am weitesten verbreiteten virtuellen Währungen, wie auch die Darstellung in Abbildung 1 verdeutlicht. Demnach verbucht BTC mit einer Marktkapitalisierung (Anzahl der BTCs mal Wechselkurs) von 2,7 Milliarden US-Dollar etwa 80 % des Gesamtwertes sämtlicher Kryptowährungen². Durch die breite Medienberichterstattung ist sie ins Bewusstsein der interessierten Öffentlichkeit vorgedrungen, gleichzeitig steigt die Anzahl von Händlern und

² Unter Kryptowährung wird eine vW verstanden, die mathematische Verschlüsselungsmechanismen zur Sicherung der Vertraulichkeit und Integrität sowie für die Authentifizierung von Informationen verwendet. <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Definition/kryptographie.html> [Zugriff am 30.03.2015].

Dienstleistern, die Bitcoin als Zahlungsmittel akzeptieren (Schweizerische Eidgenossenschaft 2014, S. 4). Dennoch ist BTC gesamtwirtschaftlich gesehen nicht sehr bedeutend, wie eine vergleichende Auflistung von Transaktionen pro Tag für unterschiedliche elektronische Zahlungsmittel in Abbildung 2 verdeutlicht. Demnach wickeln elektronische Zahlungsnetzwerke für traditionelle Währungen, wie Visa, Mastercard, American Express, PayPal oder Western Union, zwischen 10 und 3500 Mal so viele Zahlungen pro Tag ab wie Bitcoin.

Doch zurück zum Anfang der vW: Passend zur dezentralen Struktur ist Bitcoin ein Gründungsmythos eingeschrieben. Die erste Erwähnung von BTC geht auf das Jahr 2008 zurück, in dem Satoshi Nakamoto ein White Paper zu Bitcoins auf einer Kryptographie-Mailingliste³ veröffentlichte (Nakamoto 2008). Dabei ist bislang unklar, ob sich hinter dem Pseudonym eine Person oder eine Gruppe verbirgt. Grundgedanke von BTC ist, dass Zahlungen direkt zwischen NutzerInnen abgewickelt werden können, ohne dass Finanzinstitute (z. B. Banken) im elektronischen Zahlungsverkehr zwischengeschaltet werden (Nakamoto 2008). Deren Abwicklungskosten sind zum einen beträchtlich, zum anderen können sie die Durchführung von Transaktionen ablehnen. Das Bitcoin-System ermöglicht hingegen die Abwicklung von nicht-reversiblen Zahlungen. Zudem gibt es keine zentrale Abwicklungs-, Ausgabe- oder Kontrollstelle für Bitcoins (wie z. B. eine Notenbank). Anstatt auf Vertrauen in eine zentrale Instanz funktioniert das System dezentral auf Basis eines mathematischen Algorithmus und kryptografischer Verfahren zur Verschlüsselung von Informationen.

Eine der größten Herausforderungen einer vW ist das Problem des Duplizierens (Nakamoto 2008). Für gewöhnlich lassen sich digitale Daten einfach und ohne Verlust kopieren. Derselbe Vorgang

³ <http://www.mail-archive.com/cryptography@metzdowd.com/msg09959.html>, vom 01.11.2008 [Zugriff am 14.03.2015].

ist bei Geld jedoch problematisch, weil bei einfach zu kopierendem Geld der Tauschwert verloren geht (Böck 2013). Bei traditionellen Währungen wird die Problematik z. B. durch Sicherungsmerkmale auf Münzen und Banknoten entschärft, jedoch durch Fälschungen zugespitzt. Dem sogenannten „Double Spending“-Problem wird bei BTC dadurch begegnet, dass die Historie sämtlicher Transaktionen in Form der Block Chain⁴ offengelegt und dauerhaft gespeichert wird. Würde ein/eine NutzerIn versuchen, eine BTC doppelt auszugeben, wäre das für die TeilnehmerInnen des Peer-to-Peer(P2P)-Netzwerks nachvollziehbar und die Transaktion würde als ungültig verworfen werden (Böck 2013).

Eine zweite Herausforderung im BTC-System stellt der Prozess der ‚Geldschöpfung‘ dar. TeilnehmerInnen des dezentralen P2P-Netzwerks – analog zum Goldschürfen auch als MinerInnen bezeichnet – werden für das Lösen von komplexen Rechenaufgaben beim Bestätigen von Transaktionen mit neuen BTC belohnt (Schweizerische Eidgenossenschaft 2014, S. 8). Dabei wird in der Block Chain vermerkt, dass der/die NutzerIn die Anzahl an BTC auch tatsächlich besitzt und nicht doppelt ausgibt. Die MinerInnen erhalten als Entschädigung für das Einbringen von Rechenleistung in das Netzwerk neue, quasi aus dem Nichts geschaffene Bitcoins (Böck 2013). Mit Stand vom März 2015 sind knapp 14 Millionen BTCs im Umlauf⁵, die gesamte Anzahl an BTCs ist durch das Netzwerkprotokoll auf 21 Millionen Stück begrenzt (ECB 2012, S. 25). Diese Begrenzung und die steigende Komplexität der zu lösenden Rechenaufgaben können auch als Inflationsschutz verstanden werden.

Die Erläuterung von grundsätzlichen Funktionsmechanismen der digitalen Währung, eine Einordnung der ökonomischen Rolle von

⁴ Eine Block Chain ist eine öffentliche Darstellung sämtlicher Bitcoin-Transaktionen, die jemals getätigt wurden. Die Kette von Blöcken wird ständig um neue Transaktionen chronologisch erweitert.

⁵ <https://blockchain.info/charts/total-bitcoins> [Zugriff am 30.03.2015].

BTC und die Skizzierung zweier grundlegender Herausforderungen des Systems Bitcoin ebnen den Weg für eine Analyse der visuellen Darstellungsformen.

4. Bitcoin-Symbole und -Logos

Im White Paper von Nakamoto (2008) findet sich keinerlei Hinweis auf ein Bitcoin-Symbol oder -Logo. Es wird lediglich definiert, dass eine elektronische Münze eine Reihe von digitalen Signaturen darstellt (Nakamoto 2008, S. 2). Die dezentrale Funktionsweise von BTC spiegelt sich jedoch im Umgang mit visuellen Symbolen der vW wider. Demnach gibt es keine zentrale Institution, die Bitcoin-Logos bzw. physische Ausformungen der digitalen Signatur ausgibt oder verwaltet. Dieser Grundsatz gilt auch für die bei BTC zum Einsatz kommende Open-Source-Software. Zum einen ist der Programmiercode öffentlich verfügbar, damit EntwicklerInnen mitgestalten und die Software weiterentwickeln können.⁶ Zum anderen ist die BTC-Software für NutzerInnen kostenfrei zugänglich. Grundgedanke von BTC ist folglich, dass die vW von der Community selbständig verwaltet wird. Zusätzlich haben sich, basierend auf dem Protokoll des Open-Source-Projektes, zahlreiche alternative vW zu BTC herausgebildet, die unter dem Begriff „Altcoins“ zusammengefasst werden (ECB 2015, S. 9). Sie basieren meist auf denselben dezentralen Prinzipien, doch ist bspw. ihr Stückpreis wesentlich niedriger und die Transaktionen werden schneller bestätigt, brauchen damit einen geringeren Energieaufwand und sind günstiger in der Erzeugung. Als Beispiele sind Litecoin oder Dogecoin zu nennen, welche in Abbildung 1 mit ihrem jeweiligen Logo ersichtlich sind.

⁶ <https://bitcoin.org/de/entwicklung> [Zugriff am 30.03.2015].

Eine schnelle Recherche in einer beliebigen Suchmaschine zeigt, dass eine Vielzahl an BTC-Logos im Umlauf ist, doch hat sich aktuell die in Abbildung 3 dargestellte Variante durchgesetzt. Dieses populäre Logo besteht aus einem geneigten B in Serifenschrift, das von zwei vertikalen Strichen durchkreuzt wird. Der in Weiß gehaltene Buchstabe wird von einem orangen Kreis umschlossen. Die Anlehnung an das Währungssymbol des US-Dollars ist unverkennbar. Die Parallelen zum US-Dollar können als Orientierung an einer Währung interpretiert werden, die weltweit gehandelt wird, dementsprechend Vertrauen genießt und als entsprechendes Zahlungsmittel fungiert.

Nachdem es keine zentrale Instanz gibt, die darüber entscheidet, welches Logo offiziell verwendet wird, ist die Akzeptanz innerhalb der Gemeinschaft der BTC-NutzerInnen ein entscheidender Faktor. Im Juni 2014 wurde eine Arbeitsgruppe innerhalb der Bitcoin Foundation eingerichtet, in der Freiwillige aktuelle BTC-Logos und Symbole standardisieren sollen, um die allgemeine Akzeptanz zu erhöhen (Hajdarbegovic 2014b). Bei der Bitcoin Foundation⁷ handelt es sich um eine nicht-profitorientierte Organisation, die als Interessensvertretung der Community agiert und Standardisierung sowie Normung von Bitcoin vorantreibt. Es gibt auf einschlägigen Foren⁸ zahlreiche divergierende Diskussionsbeiträge dazu, welches Bitcoin-Symbol von den NutzerInnen und der Branche bevorzugt wird. Zum Beispiel wurde anfangs lange das Symbol ₿ verwendet, um Bitcoin zu repräsentieren, allerdings wird es nicht von jedem System gleich gut dargestellt (Cawrey 2014). Deshalb macht sich eine Gruppe von Industrievertretern⁹ zunehmend für das Symbol B stark, das im Unicode-Standard in

⁷ <http://bitcoinfoundation.org/> [Zugriff am 03.04.2015].

⁸ <https://bitcointalk.org/index.php?topic=369.0> [Zugriff am 04.04.2015].

⁹ <http://bitcoinsymbol.org/> [Zugriff am 04.04.2015].

einer standardisierten Computer-Schriftart verwendet werden kann. Auch das Symbol für den thailändischen Baht (฿) wird gerne für die digitale Währung verwendet, birgt jedoch Verwechslungsgefahr.¹⁰ Diese kurze Skizzierung einiger Bitcoin-Symbole lässt die Schwierigkeit erahnen, unterschiedliche Positionen in einem konsensbasierten Prozess zusammenzubringen.

Neben Bitcoin-Logos und -Symbolen verbreiten sich im Internet auch zahlreiche 3D-Darstellungen der virtuellen Währung. Ihnen ist gemein, dass sie nicht reguliert werden und somit der künstlerischen Freiheit und Kreativität im Grunde keine Grenzen gesetzt sind, außer eventuell bei der technischen Umsetzung. Das linke 3D-Rendering in Abbildung 4 verwendet das Symbol aus dem populären Logo (siehe Abbildung 3), ist in Gold gehalten und hat neben dem Entstehungsjahr zwei Leitsprüche ‚eingraviert‘. Der eine ist als politischer Begriff zu verstehen und lautet „Libertas, Aequitas, Veritas“; auf Deutsch: „Freiheit, Gleichheit, Wahrheit“. Der andere Spruch ist eine Anlehnung an das „In God We Trust“ auf US-Dollarscheinen und heißt in Abwandlung: „In Cryptocurrency We Trust“, also „Wir vertrauen in Kryptowährungen“. Die mittlere 3D-Darstellung orientiert sich am Euro und verwendet dasselbe Symbol wie der thailändische Baht, ergänzt um ein C. Der in Gold gehaltene äußere Ring hat 24 Sterne eingraviert, auf der silbernen Innenfläche ist eine Weltkarte dargestellt. Auf einen Spruch wird hier verzichtet. Das rechte, in Gold gehaltene Rendering trägt dieselben beiden Mottos wie die linke Münze und verwendet das Unicode-Symbol ₮. Obwohl sich die visuellen Darstellungen in Bezug auf die Bitcoin-Symbole unterscheiden, haben sie auch eine Gemeinsamkeit: Sie sind physischen Münzen nachgeahmt. Dreidimensionale Bitcoin-Visualisierungen stellen die Vorstufe zu physischen, haptischen Ausformungen der digitalen Währung dar, die im nächsten Abschnitt analysiert werden.

¹⁰ https://en.bitcoin.it/wiki/Bitcoin_symbol [Zugriff am 04.04.2015].

6. Physische Formen von Bitcoin

Bei der Frage nach physischen Ausformungen der vW Bitcoin sind zwei wesentliche Unterschiede zu gesetzlichen Zahlungsmitteln zu beachten: Entsprechend dem Umstand, dass es keine zentrale Ausgabestelle gibt, können theoretisch beliebig viele Unternehmen Bitcoin-Münzen oder -Scheine herstellen. Gleichzeitig ist der physische Markt für virtuelle BTCs nicht sehr groß und bislang eher von eingefleischten Fans und Sammlern erschlossen (Hajdarbegovic 2014a). BTC-Münzen werden somit nur von einer Handvoll Firmen erzeugt, die tendenziell entweder hochwertiges Edelmetall verarbeiten oder ansprechendes Design zum kleinen Preis anbieten. In einem Artikel auf Coindesk werden zehn verschiedene BTC-Münzen von unterschiedlichen Herstellern präsentiert (Hajdarbegovic 2014a). Der zweite Unterschied zu offiziellen Währungen bezieht sich auf den Inhalt, da es sich bei den physischen Formen von BTCs um Träger für die digitalen Signaturen handelt, die ein Aufbewahren der vW ermöglichen. Auf einer physischen Münze sind die öffentliche Adresse und der private Schlüssel enthalten, mit dem auf den online hinterlegten Betrag in BTC zugegriffen werden kann.

Exemplarisch für eine physische Abbildung von digitalen BTC sei die des größten Herstellers für BTC-Münzen erwähnt, die Casascius-Coins¹¹ (siehe Abbildung 5). Das Prinzip dieser Münze funktioniert wie folgt: Auf der einen Seite sind ein Bitcoin-Symbol und das Jahr der Prägung angebracht. Auf der anderen Seite der Münze ist der öffentliche Schlüssel aufgedruckt. Darunter befindet sich ein Hologramm-Aufkleber, unter dem sich der private Schlüssel als Zahlen- und Buchstabenabfolge befindet. Beide Schlüssel werden benötigt, um auf den BTC-Wert, der auf der Münze vermerkt ist, online zuzugreifen. Um Missbrauch zu verhindern bzw. um

¹¹ <https://www.casascius.com/> [Zugriff am 01.04.2015].

eine Entwertung anzuzeigen, wurde das Hologramm vom Hersteller so konstruiert, dass es beim Ablösen eine Wabenstruktur hinterlässt (siehe Abbildung 6). Lediglich ein unbeschädigtes Hologramm garantiert, dass der Besitzer der Münze den BTC-Wert online nutzen kann. Allerdings wurden auf der Defcon¹², einem der weltweit größten Hacker-Treffen, Möglichkeiten präsentiert, den Aufkleber abzulösen und den privaten Schlüssel auszulesen, ohne das Hologramm dabei zu beschädigen. Damit kann die Münze weitergegeben werden, ohne dass die Verfügbarkeit über ihren Wert für den neuen Besitzer sichergestellt ist. Der Zweck der Münzen – einen virtuellen Wert sicher offline aufbewahren zu können – ist somit ad absurdum geführt. Die Casascius-Coins¹³ wurden in Nennwerten von 0,5 bis 25 BTC in mehreren Serien aus Gold, Silber oder Aluminium gefertigt. Sie sind mittlerweile nicht mehr vom Hersteller zu beziehen, da eine Behörde des US-Finanzministeriums den Vertrieb der Münzen als Geldübermittlung eingestuft und daran Regulierungsbestimmungen geknüpft hat, welche die Kapazität des Unternehmens übersteigen.¹⁴

Neben BTC-Münzen gibt es als zweite Variante physischer Bitcoins BTC-Scheine, die ebenso ein langfristiges Aufbewahren ermöglichen. Im Vergleich zum Verwahren von BTCs auf dem Smartphone, Computer oder im Internet gilt das Hinterlegen von BTCs in ausgedruckter Form als sicherer, da sie quasi nicht geknackt werden können.¹⁵ Beispielhaft ist in Abbildung 7 die Vorder- und Rückseite eines solchen BTC-Scheins von BitcoinPaperWallet zu sehen. Der Schein wird gefaltet und mit einem Hologramm-Sticker versehen, um den privaten Schlüssel vor dem Auslesen zu schützen. Das basale Prinzip ist dasselbe wie bei den

¹² <http://codinginmysleep.com/casascius-physical-bitcoins-cracked-at-defcon/>, vom 04.08.2013 [Zugriff am 01.04.2015].

¹³ <https://www.casascius.com/> [Zugriff am 01.04.2015].

¹⁴ <http://www.wired.com/2013/12/casascius/>, vom 12.12.2013 [Zugriff am 01.04.2015].

¹⁵ <https://bitcoinpaperwallet.com/> [Zugriff am 02.04.2015].

BTC-Münzen: Der öffentliche Schlüssel wird auf der Außenseite des Scheins, meist als maschinell lesbarer QR-Code, aufgedruckt und ermöglicht das Einsehen des BTC-Wertes (das linke schwarz-weiße Kästchen in Abbildung 7). Der private Schlüssel wird verdeckt am Schein angebracht (das rechte schwarz-weiße Kästchen in Abbildung 7), meist ebenfalls als QR-Code, und z. B. durch einen Hologramm-Sticker gesichert. Beim Einsehen des privaten Schlüssels werden eindeutige Spuren hinterlassen, die dem Inhaber die Entwertung des BTC-Scheins signalisieren.

Es existieren zahlreiche (kommerzielle) Anbieter solcher BTC-Scheine. Manche erlauben es auch, ein sogenanntes Paper-Wallet selber auszudrucken.¹⁶ Dieser kostenfreie Service wird zumeist um die zahlungspflichtige Bestellmöglichkeit von Hologramm-Stickern zum Versiegeln des privaten Schlüssels, wasserresistenten, verschleißbaren Plastiktaschen oder auf einer CD abgespeicherter Software zum offline Erstellen einer elektronischen Brieftasche ergänzt. Jedoch gibt es an der Schnittstelle zwischen Online- und Offline-Welt zahlreiche Sicherheitsrisiken, beispielsweise wenn beim Ausdrucken des Schlüsselpaars andere NutzerInnen unerlaubt die digitale Signatur einsehen.¹⁷ Auch muss dem Erzeuger eines BTC-Scheins vertraut werden, denn dieser könnte durch eine Kopie des Schlüsselpaars Zugang zu dem BTC-Wert erlangen. Da die Sicherheitsmechanismen gegenwärtig noch Luft nach oben haben, eignen sich physische Ausformungen von BTC nicht für anonyme Geschäftstransaktionen mit größeren Summen. Grundsätzlich ist es aufgrund der dezentralen Funktionsweise von BTC der Kreativität der Anbieter überlassen, welche Produkte auf den Markt gebracht werden, um die Sicherheit und v. a. den Ausleseschutz des privaten Schlüssels von BTC-Münzen bzw. -Scheinen zu erhöhen. Im nächsten Abschnitt werden u. a. die physischen

¹⁶ <http://www.coindesk.com/information/paper-wallet-tutorial/> [Zugriff am 02.04.2015].

¹⁷ <https://bitcoinpaperwallet.com/#security> [Zugriff am 02.04.2015].

Formen von Bitcoin in Kontext zu vertrauensbildenden Maßnahmen gesetzt, um herauszuarbeiten, wie durch diese potentielle NutzerInnen angesprochen werden sollen.

7. Mechanismen der Vertrauensbildung

Von staatlichen Institutionen ausgegebene Währungen, auch FIAT-Geld genannt, haben im Gegensatz zu Warengeld keinen ‚inneren Wert‘ und sind auch nicht durch Gold gedeckt (Deutsche Bundesbank 2014, S. 17). FIAT-Währungen (z. B. Euro, US-Dollar) sind als gesetzliches Zahlungsmittel zugelassen und leben vom Vertrauen der MarktteilnehmerInnen in ihre Tauschmittelfunktion (Deutsche Bundesbank 2014). Demzufolge akzeptieren NutzerInnen FIAT-Geld im Austausch für Güter und Dienstleistungen. Die Herstellung von FIAT-Geld ist zudem erheblich günstiger als mit einem Sachwert gedecktes Warengeld, wodurch theoretisch unbegrenzte Geld-Mengen hergestellt werden können (Deutsche Bundesbank 2014, S. 17). Traten in der Vergangenheit solche Fälle inflationärer Geldproduktion auf, ging dies mit Geldentwertung, Vertrauens- und Akzeptanzverlust einher. Dieselbe Wirkungskette tritt ein, wenn die NutzerInnen das Vertrauen in die Währung verlieren, folglich sinkt auch deren Wert. Ebensolche Wirkungsmechanismen und Zusammenhänge von Wertverfall und Verlust der Akzeptanz durch die NutzerInnen können auch für virtuelle Währungen angenommen werden. Im Folgenden werden vier Elemente diskutiert, die das Vertrauen von potentiellen Bitcoin-NutzerInnen positiv bzw. negativ beeinflussen können.

Zum einen ist der Inflationsschutz als vertrauensschaffender Mechanismus zu nennen: Um einem Vertrauensverlust durch unbegrenzte Ausgabe vorzubeugen, sind Bitcoins mathematisch auf 21 Millionen begrenzt (Becker 2012 et al.). Die Knappheit bzw. Mengenbeschränkung soll dafür sorgen, dass ein gewisser, mit der Währung assoziierter Wert erhalten bleibt.

Zum anderen ist die Pseudonymität zu nennen, die dem Bitcoin-System eigen ist (ECB 2015, S. 22). Diese ermöglicht gemeinsam mit kryptografischen Verfahren einen hohen Schutz der Privatsphäre, indem bei der Durchführung einer Transaktion zwischen zwei NutzerInnen deren physische Identität nicht preisgegeben werden muss. Gleichzeitig ermöglicht die im dritten Abschnitt beschriebene Offenlegung der Block Chain auch vergangene Transaktionen mit realen Identitäten zu verknüpfen, wenn einer Bitcoin-Adresse externe Daten zur physischen Identität zugeordnet werden können (Bitcoin Foundation 2014, S. 5). An dieser Stelle soll zumindest erwähnt werden, dass Bitcoins auch für die Bezahlung von illegalen Waren eingesetzt werden. So geschehen z. B. bei Silk Road, einem 2003 geschlossenen Marktplatz im TOR-Netzwerk, das nicht über gängige Suchmaschinen erfasst werden kann. Andererseits ist etwa der Bereich der Spenden ein legaler Einsatzbereich von Bitcoin, der gerade bei politisch brisanten Einrichtungen wie der Enthüllungsplattform Wikileaks Zuwendungen in quasi anonymer Form ermöglicht (Becker 2012 et al.).

Ein dritter vertrauensschaffender Mechanismus liegt in der Verbreitung von physischen Ausformungen von Bitcoin sowie der Nutzung von dessen Symbol. Obwohl BTC-Münzen und -Scheine lediglich digitale Signaturen tragen, erfüllen sie doch eine wichtige Funktion. Menschen assoziieren weltweit mit Geld etwas Haptisches, besonders in Form von Banknoten und Münzen. Diese haptische Vertrautheit kann ebenso bei BTC-Münzen und -Scheinen zutage treten. Eine abstrakte Währung, die bislang eher Technikaffinen, Spekulanten und Interessierten zugänglich war, erhält durch physische Manifestationen von BTC somit das Potential, jedermann zu erreichen. Hierbei können auch Bestrebungen, die Standardisierung des Bitcoin-Logos und -Symbols voranzutreiben, den Wiedererkennungswert und die Akzeptanz der digitalen Währung steigern. Die allermeisten der bislang im Umlauf befindlichen BTC-Logos, -Symbole, -Scheine und -Münzen sind an etablierte

und global gehandelte FIAT-Währungen wie den US-Dollar oder den Euro angelehnt. Dies geschieht vermutlich nicht ohne Grund, sondern spiegelt eine Sehnsucht wider, dass Bitcoin ebenso weltweit Akzeptanz findet und genutzt wird.

Ein viertes Element, das die Vertrauensbildung dieser virtuellen Währung beeinflusst, ist die hohe Volatilität von Bitcoin im Wechselkurs zu FIAT-Währungen. Während beispielsweise ein Bitcoin am 11. April 2014 einen gewichteten Tageskurswert von 444,58 Euro hatte, war es am 11. April 2015 nur 224,82 Euro wert.¹⁸ Die dezentrale Struktur von Bitcoin bewirkt, dass es keine zentrale Stelle gibt, die regulativ eingreift und Preisstabilität sicherstellt (ECB 2015, S. 23). Hohe Wertschwankungen kommen bei Bitcoin dadurch zustande, dass der Preis von Bitcoin ausschließlich durch das Angebot (der HändlerInnen) und die Nachfrage (der UserInnen) bestimmt wird. Um Preisschwankungen für HändlerInnen aufzufangen, haben sich Zahlungs-dienstleister wie PitBay gegründet, die für eine fixe monatliche Gebühr Bitcoin unmittelbar zu einem garantierten Wechselkurs in Euro oder US-Dollar umrechnen (ECB 2015, S. 14). Tendenziell wird die Volatilität der Währung durch ein niedriges Handelsvolumen und die geringe Akzeptanz von NutzerInnen verstärkt (ECB 2012). Gleichzeitig begünstigen gefestigte Sicherheitsmechanismen und eine vermehrte Nutzung die Stabilität der digitalen Währung Bitcoin. Mit diesen vier Mechanismen, die Vertrauensbildung bei Bitcoin beeinflussen, schließt der Abschnitt.

8. Resümee

In diesem Artikel wurde die virtuelle Währung Bitcoin unter dem Gesichtspunkt analysiert, wie ihre symbolischen und physischen

¹⁸ <https://www.bitcoin.de/de/chart> [Zugriff am 13.04.2015].

Darstellungsformen dazu beitragen können, Vertrauen zu ihren (potentiellen) NutzerInnen zu schaffen bzw. dieses zu beeinflussen. Dazu wurde in einem ersten Schritt die digitale Währung in Bezug zu staatlich kontrollierten Währungen gesetzt. Darauf folgte eine Abgrenzung zu anderen virtuellen Währungen, wobei Bitcoin zu – am freien Markt gebildeten – Wechselkursen in FIAT-Währungen getauscht werden kann und vice versa. Sofern von Händlern akzeptiert, können mit Bitcoin Waren und Dienstleistungen erworben werden. Bei der Einschätzung der ökonomischen Rolle von BTC zeigte sich, dass die gesamtwirtschaftliche Bedeutung der virtuellen Währung derzeit begrenzt ist, obwohl es sich bei BTC um eine der bekanntesten seiner Art handelt. Als grundsätzliche Funktionsmechanismen von Bitcoin wurden das Peer-to-Peer-Prinzip und die dezentrale Abwicklung von Transaktionen beschrieben. Auch wurden zwei grundlegende Herausforderungen des Bitcoin-Systems analysiert, das ‚Double Spending‘-Problem und der ‚Geldschöpfungs-prozess‘.

Mit diesem Vorwissen zu Bitcoin wurden im nächsten Abschnitt BTC-Symbole und -Logos behandelt. Entsprechend dem dezentralen Funktionsprinzip der digitalen Währung gibt es keine zentrale Institution, die BTC-Logos und -Symbole verwaltet, vielmehr hängt es von der Akzeptanz der Community ab, welche Darstellungsformen sich durchsetzen. Bei der Untersuchung von physischen Ausformungen von Bitcoin wurden zwei Unterschiede zu FIAT-Währungen herausgearbeitet: zum einen, dass es keine zentrale Ausgabestelle für BTC-Münzen und -Scheine gibt; zum anderen, dass es sich bei physischen Formen um Träger der digitalen Signatur der virtuellen Währung handelt. Exemplarisch wurden eine BTC-Münze und ein BTC-Schein mit unterschiedlichen Vor- und Nachteilen betrachtet. Der letzte Abschnitt beschäftigte sich mit Vertrauen, das sowohl bei FIAT-Währungen als auch bei digitalen Währungen ein zentrales Element für die Akzeptanz der NutzerInnen darstellt. Im Besonderen wurden vier Mechanismen

untersucht, die Vertrauensbildung in das Bitcoin-System beeinflussen: der Inflationsschutz, die Pseudonymität, physische Formen von BTC und die Wechselkurs-Volatilität.

Zukünftige Entwicklungen von Bitcoin bleiben ungewiss, seriöse Prognosen lassen sich nur schwer abgeben. Jedenfalls hat die virtuelle Währung nicht den Status eines gesetzlichen Zahlungsmittels, wenngleich Funktionen von Geld teilweise erfüllt werden. Liegt der Zahlungsmittelfunktion das Versprechen zugrunde, dass mit der Währung ein gewisser Wert einhergeht, ist dieser bei Bitcoin von der Akzeptanz durch die NutzerInnen abhängig. Die Funktion als Wertaufbewahrungsmittel ist bei Bitcoin unsicher, ähnlich wie bei Geld (mit Ausnahme der Einlagensicherung). Die Funktion der Recheneinheit – die eine gemeinsame Sprache darstellt – ist bei Bitcoin ebenfalls erfüllt, jedoch um die Wechselkurs-Volatilität erschwert. Bislang ist die FIAT-Währung oftmals die Bezugsgröße, die dann in BTC umgerechnet wird.

Bitcoin kann als technologische Innovation gesehen werden, die nicht nur als alternative Zahlungsmethode, sondern auch durch ihre dezentral und pseudonym operierenden Netzwerke Chancen und Herausforderungen für NutzerInnen mit sich bringt. Ob diese oder eine andere virtuelle Währung sich mittelfristig etablieren kann, wird auch davon abhängen, ob die NutzerInnen daran glauben. Denn: Währungen funktionieren, weil Menschen daran glauben.

Dank

Dieser Beitrag basiert auf dem laufenden österreichisch-deutschen Forschungsprojekt BITCRIME; gefördert durch das österreichische Sicherheitsforschungs-Förderprogramm KIRAS – eine Initiative des Bundesministeriums für Verkehr, Innovation und Technologie (bmvit).

Literatur

Becker, Jörg / Breuker, Dominic / Heide, Tobias et al. (2012): Geld stinkt, Bitcoin auch – Eine Ökobilanz der Bitcoin Block Chain, in: GI-Jahrestagung 2012, S. 39-50.

Bitcoin Foundation (2014): Removing Impediment's to Bitcoin's Success: A Risk Management Study. Research Brief No. 1, <https://bitcoinfoundation.org/wp-content/uploads/2014/04/Bitcoin-Risk-Management-Study-Spring-2014.pdf> [Zugriff am 14.04.2015], S. 1-27.

Böck, Hanno (2013): Bitcoin. Kryptographie der virtuellen Währung, <http://www.golem.de/news/bitcoin-kryptografie-der-virtuellen-waeh-rung-1305-99305.html> [Zugriff am 23.03.2015].

Cawrey, Daniel (2014): Industry Group Aims to Change Bitcoin Symbol to 'B', <http://www.coindesk.com/industry-website-advocate-bitcoins-unicode-symbol/> [Zugriff am 03.04.2015].

ECB – European Central Bank (2012): Virtual Currency Schemes, <https://www.ecb.europa.eu/pub/pdf/other/virtualcurrencyschemes201210en.pdf> [Zugriff am 18.02.2015], S. 1-53.

ECB – European Central Bank (2015): Virtual currency schemes - a further analysis, <http://www.ecb.europa.eu/pub/pdf/other/virtualcurrencyschemesen.pdf> [Zugriff am 12.03.2015], S. 1-37.

Deutsche Bundesbank (2014): Geld und Geldpolitik, Frankfurt am Main.

FAFT – Financial Action Task Force (2014): Virtual currencies – Key Definitions and Potential AML/CFT-Risks, <http://www.fatf-gafi.org/media/fatf/documents/reports/virtual-currency-key-definitions-and-potential-aml-cft-risks.pdf> [Zugriff am 15.01.2015], S. 1-15.

Hajdarbegovic, Nermin (2014a): 10 Physical Bitcoins: the Good, the Bad and the Ugly, <http://www.coindesk.com/10-physical-bitcoins-good-bad-ugly/> [Zugriff am 01.04.2015].

Hajdarbegovic, Nermin (2014b): Bitcoin Foundation to Standardise Bitcoin Symbol and Code Next Year, <http://www.coindesk.com/bitcoin-foundation-standardise-bitcoin-symbol-code-next-year/> [Zugriff am 03.04.2015].

Nakamoto, Satoshi (2008): Bitcoin: A Peer-to-Peer Electronic Cash System, <https://bitcoin.org/bitcoin.pdf> [Zugriff am 14.03.2015], S. 1-9.

Die virtuelle Währung Bitcoin

Schweizerische Eidgenossenschaft (2014): Bericht des Bundesrates zu virtuellen Währungen in Beantwortung der Postulate Schwaab (13.3687) und Weibel (13.4070), <http://www.news.admin.ch/NSBSubscriber/message/attachments/35361.pdf> [Zugriff am 16.03.2015], S. 1-32.

Abbildungen

Abbildung 1: Vergleich des Wertes unterschiedlicher virtueller Währungen, <http://de.statista.com/infografik/1939/marktkapitalisierung-von-krypto-waehrungen/>, vom 15.01.2015 [Zugriff am 19.03.2015].

Abbildung 2: Bitcoin im Vergleich zu anderen elektronischen Zahlungsmitteln, <http://de.statista.com/infografik/1771/transaktionen-pro-tag-in-zahlungsnetzwerken/>, vom 13.01.2014 [Zugriff am 19.03.2015].

Abbildung 3: Beispiel eines populären Bitcoin-Logos, https://en.bitcoin.it/wiki/File:BC_Logo_.png, vom 23.04.2011 [Zugriff am 03.04.2015].

Abbildung 4: Verschiedene 3D-Darstellungen von Bitcoin

links: http://www.reddit.com/r/Bitcoin/comments/1a03gu/as_a_3d_artist_this_is_my_take_on_the_bitcoin/ [Zugriff am 04.04.2015].

Mitte: https://en.bitcoin.it/wiki/Promotional_graphics [Zugriff am 04.04.2015].

rechts: <http://bitcoinsymbol.org/> [Zugriff am 01.04.2015].

Abbildung 5: Beispiel für eine physische Bitcoin-Münze, <https://www.casascius.com/photos.aspx> [Zugriff am 02.04.2015].

Abbildung 6: Entwertete Bitcoin-Münze, <https://www.casascius.com/photos.aspx> [Zugriff am 02.04.2015].

Abbildung 7: Beispiel für einen Bitcoin-Schein, <https://bitcoinpaperwallet.com/bitcoinpaperwallet/generate-wallet.html#> [Zugriff am 02.04.2015].

Schlusswort und Danksagung

Stefan Hartmann und Christian Thiel

Das Zustandekommen der interdisziplinären Tagung „Der schöne Schein. Symbolik und Ästhetik von Banknoten“ und des vorliegenden Tagungsbandes wäre nicht möglich gewesen ohne die großzügige finanzielle und ideelle Unterstützung einer Reihe von Förderern.

Unser Ziel war eine interdisziplinäre Tagung, die sich den symbolischen und ästhetischen Dimensionen von Banknoten in Geschichte und Gegenwart ohne „grenzpolizeiliche Befangenheit“ (Aby Warburg) nähert. Wir denken, dass dies durch die zahlreichen originellen Tagungsbeiträge auch gelungen ist.

Rückblickend müssen wir freilich feststellen, dass wir in Sachen Finanzierung wohl etwas naiv waren. Eine Tagung über Banknoten – da müssten sich doch relativ problemlos Mittel von Bankhäusern bzw. deren Stiftungen akquirieren lassen. Doch weit gefehlt: Den regional orientierten Banken und Sparkassen fehlte der regionale Bezug, die deutschlandweit agierenden Institute vermissen die übergeordnete Bedeutung – was uns angesichts der Ausrichtung der Tagung doch erstaunlich erschien. Den an Geldthemen interessierten Förderern war das Thema ‚zu idealistisch‘ (es fehlte also die konkrete ökonomische Dimension), den an Kunstthemen Interessierten ‚zu materialistisch‘ (Banknoten sind eben nicht *l’art pour l’art*). Anders formuliert: Banknoten sind per se betrachtet nicht von ökonomischer Bedeutung, zugleich scheinen sie als Zahlungsmittel eben doch ‚anrühig‘.

Glücklicherweise glaubte letztlich doch eine Reihe von Förderern an unser Projekt, bei denen wir uns ganz herzlich bedanken möchten:

In finanzieller Hinsicht ist hier die Fritz-Thyssen-Stiftung an erster Stelle zu nennen, die den Großteil der anfallenden Kosten übernahm. Weitere Posten wurden durch die Gesellschaft der Freunde der Universität Augsburg sowie durch die Kurt-Bösch-Stiftung zugunsten der Universität Augsburg gedeckt.

Die Fürst-Fugger Privatbank stellte ihre Räumlichkeiten und ihre ebenso kompetenten wie charmanten Mitarbeiterinnen für eine Abendveranstaltung mit dem Schweizer Künstlerduo artdreesor zur Verfügung. Zudem übernahm sie das Catering. Dank gebührt natürlich auch dem eben genannten Künstlerduo, das diese Veranstaltung, trotz zeitlich kurzen Vorlaufs, mit der bekannten eidgenössischen Präzision realisiert hat.

Ein besonderer Dank gilt auch dem Gietl-Verlag, der die Publikation des Tagungsbandes übernommen hat. Hier ist vor allem Herr Besler zu nennen, der das Projekt von Anfang an mit großem Engagement begleitet hat.

Verpflichtet sind wir nicht zuletzt auch zwei renommierten Wissenschaftlern. Prof. Dr. Gottfried Gabriel, dessen Enthusiasmus für das Tagungskonzept eine wichtige ideelle Bestätigung für uns darstellte, und Prof. Dr. Birger Priddat, der sich bereit erklärt hat, ein Geleitwort für den Tagungsband zu verfassen:

Eine wichtige Stütze bei der Organisation und Durchführung der Tagung sowie bei der Vorbereitung des Tagungsbandes war Michael Nann, dem wir an dieser Stelle ebenfalls herzlich danken möchten. Verbunden sind wir auch dem Lektor des Bandes, Thomas Sedlmeyr, der mit viel Geduld, Akribie und kreativen Vorschlägen wesentlich zu dessen Gelingen beigetragen hat.

Bedanken möchten wir uns selbstverständlich auch bei allen TagungsteilnehmerInnen – für ihre Beiträge, für kreative Impulse im Rahmen der Diskussionen und für die konstruktive, entspannte Atmosphäre während der Tagung. Nicht zuletzt stellte die Teilnahme von Frau Dr. Jungmann-Stadler von der HVB-Geldscheinsammlung, die uns im Vorfeld auch einen Besuch der

Sammlung ermöglichte, eine wertvolle Bereicherung dar. Darüber hinaus haben wir uns über die Teilnahme von Sammlern sehr gefreut.

AutorInnenverzeichnis

Esam Aljaber Abou-Fakher, MA (*1978, Geburtstort: Damaskus). Studium: 2001: Abschluss im Bereich Bildhauerei / Fakultät der schönen Künste – Universität Damaskus, 2003: Diplom in derselben Fakultät, seit 2010 Doktorand an der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg / Kunst und Visuelle Kultur. Berufliche Tätigkeiten: 2003-2005 Lehrassistent im Bereich Bildhauerei / Fakultät der Schönen Künste – Universität Damaskus. *Forschungsinteressen:* Die Numismatik und politische Ikonografie. *Aktuelle Position:* Zurzeit Doktorarbeit über die syrischen Münzen.

Kontakt: esamafakher@hotmail.com

Katharina Depner, MA: 2003-2009 Studium der Fächer Mittlere und Neuere Geschichte, Alte Geschichte und Politologie an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main, 2009 Abschluss als Magistra Artium mit der Arbeit zum Thema „Zwischen Integration und Isolation. Deutsche in Russland 1850-1917“, 2009-2013 berufliche Stationen in Staats- und Unternehmensarchiven. *Aktuelle Position:* seit April 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin der HVB Stiftung Geldscheinsammlung München. *Thematisch relevante Publikationen:* Götter. Mythen. Menschen. Die Welt der Antike auf Banknoten. (Geld und Geschichte 2/2015), München 2015.

Kontakt: katharina.depner@geldscheinsammlung.de

Prof. Dr. Gottfried Gabriel (*1943), Promotion 1972, Habilitation 1976 (Universität Konstanz), 1992 Professor für Philosophie an der Universität Bochum, ab 1995 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena (seit April 2009 im Ruhestand). *Forschungsinteressen*: Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie, Logik, Ästhetik, Sprachphilosophie. *Thematisch relevante Publikationen*: vor allem "Ästhetik und Rhetorik des Geldes" (Stuttgart-Bad Cannstatt 2002).

Kontakt: gottfried.gabriel@uni-jena.de

MMag. Dr. Stefan Hampl: Studien der Handelswissenschaft (Wirtschaftsuniversität Wien) und der Psychologie (Universität Wien). Promotion (mit Auszeichnung) zur Methodologie der Bild- und Videointerpretation. *Aktuelle Position*: Seit 2009 stv. Leiter des Departments für Psychologie der Sigmund Freud Privatuniversität Wien (SFU) (www.sfu.ac.at), seit 2011 Vizerektor für Lehre an der SFU. 2014-2015 Lehrbeauftragter für Medienpsychologie an der Ferdinand Porsche FernFH (www.fernfh.ac.at). Lehr- und *Forschungsinteressen*: Bild- und Videointerpretation nach der dokumentarischen Methode, Kultur- und Medienpsychologie, Clear Communication. Forschungsprojekte: Der Dokumentsinn der Banknoten (banknoten.wordpress.com), PolitCIGs - Die Kulturen der Zigarette und die Kulturen des Politischen (www.politicigs.uni-jena.de), Geschichtsaneignung in der Mediengesellschaft (www.geschichtsaneignung.ovgu.de), IC Clear - Development of an International Curriculum for Clear Communication (www.ic-clear.net).

Dr. Stefan Hartmann studierte Kunstgeschichte/Bildwissenschaft, Europäische Ethnologie/Volkskunde und Alte Geschichte. 2011 wurde er mit einer Arbeit über den deutschen Künstler Martin Kippenberger (1953-1997) promoviert. *Forschungsinteressen:* Banknoten-Fakes, Street Art, Fragen der Authentizität und immersive Geschichtsdarstellungen in der Popkultur und in musealen Kontexten. *Aktuelle Position:* Koordinator der Graduiertenschule für Geistes- und Sozialwissenschaften und Lehrbeauftragter im Studiengang Kunst- und Kulturgeschichte der Universität Augsburg.

Kontakt: Stefan.Hartmann@phil.uni-augsburg.de

Dr. Peter Leisering: 1976-1979 Studium an der Humboldt-Universität zu Berlin. Promovierte dort 1983 auf dem Gebiet der Wirtschaftsgeschichte. Arbeitete bis 1992 als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität, später in verschiedenen Geschichts-Projekten. *Forschungsinteressen:* Seit 2001 Beschäftigung mit Studien zur Geschichte der Münzen und Banknoten der DDR. *Thematisch relevante Publikationen:* zahlreiche Zeitschriftenpublikationen zu diesem Forschungsschwerpunkt sowie die Buchpublikationen: Falschgeld in der DDR. Verlag Das Neue Berlin, Berlin 2014; Geldgeschichten aus der DDR. 2. Auflage, H. Gietl, Regensburg 2012.

Mag.art. Mila Moschik: Studium der Restaurierung/Konservierung mit Schwerpunkt auf Papier- und Fotografie, sowie Studium der Kunstgeschichte. *Forschungsschwerpunkte:* österreichische Fotogeschichte, Papierveredelung im 19. Jh. und Materialästhetik. Seit 2014 Arbeit an einem Doktorat zum Thema "Synästhetisches Rezeptionsangebot und Materialesemantik von Randzonen der Fotografie".

Kontakt/Projekte/Publikationen unter www.metahaptics.com

Dr. Christian Thiel: Studium der Soziologie, Psychologie, Kommunikationswissenschaften; Promotion 2010 über ‚Regionalwährungen‘, *aktuelle Position:* wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität der Bundeswehr München sowie im Forschungsprojekt FAL€HA an der Universität Augsburg; *Forschungsinteressen:* Geldsoziologie, Ethnographie, Betrug. *Thematisch relevante Publikationen:* „Der schöne Schein. Banknoten als Untersuchungsgegenstand einer vi-suellen Soziologie“, in: Soziale Welt 1-2 (2013); S.191-216.

Kontakt: christian.thiel@unibw.de

Prof. Dr. Heinz Tschachler: Professor für Anglistik und Amerikanistik an der Alpen-Adria-Universität in Klagenfurt. *Forschungsinteressen:* Beziehungen zwischen Bildern und anderen Repräsentationsleistungen, Ideologien und materiellen Bedingungen, u.a. mit Bezug auf amerikanische Münzen und Geldscheine. Vorträge und *thematisch relevante Publikationen:* zu Darstellungen nordamerikanischer Indianer auf Banknoten oder den „Louisiana DIX-Noten und dem ‚Dixieland‘-Mythos“; Tagungsband (Almighty Dollar, 2008); drei Monographien, darunter The Greenback: Paper Money and American Culture (2010) und The Monetary Imagination of Edgar Allan Poe (2013). In Arbeit: Monographie über die politische Ikonographie der amerikanischen Währung.

Kontakt: heinz.tschachler@aau.at

Dr. Meropi Tzanetakis ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Vienna Centre for Societal Security. An der Universität Wien promovierte sie in Politikwissenschaft mit einer empirischen Arbeit zu Funktionsweisen von Drogenhandel in Europa. *Forschungsinteressen*: politikwissenschaftliche Drogenforschung, das Internet als Marktplatz für illegale Märkte. Aktuell arbeitet Dr. Tzanetakis an einem bilateralen Projekt zur Verschiebung zwischen physischem und virtuellem Drogenhandel sowie einem bilateralen Projekt zu organisierter Finanzkriminalität mit virtuellen Währungen.

Kontakt: meropi.tzanetakis@vicesse.eu

Dr. Reinhold Zilch: Bis 2015 wiss. Mitarbeiter an der Berlin-Brandenburg Akademie d. Wissenschaften. *Forschungsinteressen*: Preußisch-dt. Geschichte, Finanzgeschichte u. Numismatik (v.a. Papiergeld) im 19./20. Jh. *Thematisch relevante Publikationen*: Reichsbank u. finanzielle Kriegsvorbereitung 1907–1914 (1987); Okkupation u. Währung im Ersten Weltkrieg...Belgien u. Russisch-Polen 1914–1918 (mit Katalog) (1994); Neue Staaten – neues Geld, in: Neue Staaten – neue Bilder?, hrsg. v. Bartetzky u.a. (2005); "Goethe auf Geldscheinen ist eine Ungeheuerlichkeit"...Reichsbanknoten 1919 – 1925, T. 1 u. 2, in: money trend (Wien) (2011/12); Münzen u. andere Quellen zur Geldgeschichte, in: Die archivalischen Quellen. hrsg. v. Beck/Henning, (5. Aufl. 2012).

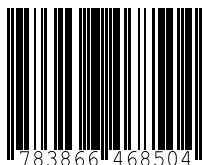
Kontakt: reinholdzilch@freenet.de

Banknoten sind die meistverbreiteten Bildmedien der Moderne und fester Bestandteil unseres Alltags. Ihre charakteristische Ästhetik macht sie für jeden unmittelbar als staatliches Wertsymbol erkennbar. Gleichzeitig transportieren sie bestimmte Inhalte und dienen immer auch der staatlichen Selbstdarstellung. Insofern stellen sie wichtige Zeitzeugnisse dar, in denen nicht zuletzt politische Prozesse und gesellschaftlicher Wandel ihren Niederschlag finden.

Die symbolischen und ästhetischen Dimensionen des Papiergeldes fanden bislang in der Wissenschaft kaum Beachtung. Der vorliegende Band möchte einen Beitrag leisten, dies zu ändern. Präsentiert werden die Ergebnisse der ersten interdisziplinären Tagung zur Symbolik und Ästhetik des Papiergeldes. Die Autorinnen und Autoren beleuchten die Gestaltung von Banknoten aus philosophischen, historischen, soziologischen, numismatischen und kunstwissenschaftlichen Perspektiven und arbeiten wichtige kulturelle Bedeutungen heraus.

Aus dem Inhalt:

- Zur Ästhetik und Rhetorik des Geldes
- Banknoten im Blickpunkt der Wissenschaft
- George Washington und der US-Dollar
- Der numismatische Wandel nach dem Ersten Weltkrieg
- DDR-Banknoten als Spiegel des gesellschaftlichen Wandels
- Motivkunde des syrischen Geldes
- Papiergeld und afrikanische Dekolonisation
- Bildpolitik der neuen Euro-Banknoten
- Ästhetik des Sicherheitsdrucks
- Banknoten im Dienste der Subversion
- Visuelle Symbolik von virtuellen Währungen



Preis:
29,- EUR