

Impulse

Das Wissenschaftsmagazin der VolkswagenStiftung

2017



**Was Kunst und
Wissenschaft verbindet**



VolkswagenStiftung

Vorwort

Wieder und wieder mahnte die UNESCO in den vergangenen Monaten und Jahren die Staatengemeinschaft mit Nachdruck, jede Anstrengung zu unternehmen, die bedrohten Schätze der Menschheitsgeschichte zu schützen. Anlass des zuletzt häufiger wiederholten Appells sind die auch kulturvernichtenden Konflikte in verschiedenen Teilen dieser Welt. Was dort geschieht, ist in der Tat eine Tragödie. Dabei wird jedoch oft vergessen, dass der größte Teil der Kulturgüter weltweit in Museen lagert. Und auch viele dieser Schätze der Menschheitsgeschichte sind bedroht – aus zumeist anderen, vor allem ganz unterschiedlichen Gründen.

Das Bedrohungspotenzial, dem die Museumslandschaft sich ausgesetzt sieht: Das ist gewissermaßen der Subtext, der sich durch viele Geschichten zieht, die Sie in dieser Ausgabe der „Impulse für die Wissenschaft“ lesen können. Die VolkswagenStiftung greift damit ein Thema auf, das für sie selbst allerdings mitnichten ein neues ist. Denn sie hat schon früh in ihrer eigenen Geschichte immer wieder Museumsbestände gezielt zum Thema der Wissenschaft gemacht: ob im Zuge geförderter Projekte, Infrastrukturmaßnahmen oder durch Veranstaltungen.

So unterstützte sie bereits in den 1970er-Jahren exemplarisch zunächst einzelne Bestände wie die auch in diesem Heft mit einem aktuellen Projekt vorgestellten Prinzhorn-Sammlungen zur Kunst psychisch Kranker. Zuletzt war es dann gleich eine ganze Initiative, die das bunte und hierzulande weit ausdifferenzierte Feld forschungs- und förderpolitisch adressierte – eine, die fast ein Jahrzehnt lang bestehen sollte: „Forschung in Museen“; gestartet von der Stiftung 2008.

Dieses Angebot rückte – neben der Förderung ausgewiesener Veranstaltungen – die wissenschaftliche Bearbeitung von Sammlungsbeständen kleinerer und mittelgroßer Museen hierzulande in den Vordergrund. Davon ausgehend formten sich etliche internationale Kooperationen. Ein zusätzlicher Effekt dieses Engagements, der durchaus intendiert war.

Als Mitte 2016 die letzten von rund 170 Forschungsvorhaben in der „Museumsinitiative“ bewilligt worden waren, hatte sich das zu einer Gesamtfördersumme von gut 30 Millionen Euro addiert (alle in 2016 erfolgreich in der Auswahl bestandenen Projekte sind in den Newsrubriken dieser Ausgabe kurz vorgestellt). Vergegenwärtigt man sich, dass jene Zahl geförderter Vorhaben annähernd der Zahl der Museumssammlungen entspricht, die davon profitieren, die erschlossen, bearbeitet und sowohl für weitere Forschung als auch für sinnvoll konzipierte Ausstellungen nutzbar gemacht werden konnten, erhält man eine Vorstellung vom Umfang und von der Nachhaltigkeit dieses Stiftungsengagements.

Es ist zudem ein Engagement, das in zwei Richtungen wirkt: zum einen in die Wissenschaft selbst, zum anderen auf die Besucher der Museen und damit die interessierte Öffentlichkeit. Und beide „Zielgruppen“ behält die Stiftung künftig im Blick. So ist die Museumsinitiative zwar in ihren beiden Hauptförderlinien beendet, doch Workshops, Symposien und in Einzelfällen andere thematisch einschlägige Veranstaltungen zu „Museumsthemen“ – von denen etwa durch Abendvorträge auch interessierte Bürger profitieren – fördert sie weiterhin.

Wie erfolgreich die Initiative „Forschung in Museen“ war, davon zeichnen die folgenden Geschichten ein Bild: Immerhin fast 40 Museen begegnen Ihnen bei dem Streifzug durch das Magazin – und mit ihnen mehr als nur ein paar ungewöhnliche Eindrücke aus einzigartigen Sammlungen. Und so ist dieses Heft zugleich eine Art Deutschlandreise zu besonderen Orten, an denen sich Einzigartiges findet. Doch bevor Sie wirklich hierhin oder dorthin aufbrechen, wünschen wir Ihnen erst einmal viel Freude und Erkenntnisgewinn beim Eintauchen in ausgewählte Projekte der Förderinitiative „Forschung in Museen“. Letztlich, wenngleich unter besonderen Vorzeichen, ein ebenso wichtiges Engagement zum Schutz von Kulturgut.

Ihr



Wilhelm Krull,
Generalsekretär der
VolkswagenStiftung

Bildnachweis IMPULSE 2017

Die Fotos und Abbildungen wurden – soweit unten nicht anders angegeben – dankenswerterweise von den jeweiligen Instituten bzw. Hochschul-Pressestellen zur Verfügung gestellt.

Seiten 1, 4 (unten, rechts) 54/55, 60, 61, 62 (oben), 63 (oben): Christian Burkert/Hannover
Seite 3: Dennis Börsch, Hannover
Seiten 4 (oben), 24/25, 32, 33, 35: Felix Schmitt, Frankfurt/Main
Seiten 4 (Mitte), 74/75, 77, 80: Kerstin Schomburg, Hamburg
Seiten 4 (unten, links), 84-95: Julia Zimmermann, Berlin
Seiten 5-17, 18 (oben), 19 (oben), 20-23: Gerhard Westrich, Berlin
Seite 18 (unten): Lohse, Brandung (Ahrenshoop) mit Badenden, 1938 (Kunstmuseum Ahrenshoop)
Seite 19 (unten): Eicken, Frühling, um 1894/95 (Kunstmuseum Ahrenshoop)
Seiten 27-31, 34: © Sammlung Prinzhorn, Universitätsklinikum Heidelberg
Seite 37: Isa Lange/Universität Hildesheim
Seite 38: Matthias Haase/Übersee-Museum Bremen
Seite 39: Richard-Wagner-Sammlung Nikolaus J Oesterleins, Eisenach
Seite 40: Martin Neumann für VolkswagenStiftung, Hannover
Seiten 41, 57 (oben links, unten links, unten rechts), 62 (Mitte), 63 (unten): Daniel Pilar, Hannover
Seiten 42-48, 50, 51 (oben, links), 52, 53: Gordon Welters, Potsdam-Nauen
Seiten 49, 51 (oben rechts): Filmmuseum Potsdam
Seite 57 (oben rechts): Bettina Brach/Museum für Moderne Kunst, Bremen
Seiten 58, 59, 64: Carl Brunn/Aachen
Seite 62 (unten): Andreas Steindl, Aachen
Seite 65: Stephan Eckardt, Göttingen
Seite 67: SLUB/Deutsche Fotothek/Christian Borchert
Seite 68: Mónica Solórzano Kraemer, Frankfurt am Main
Seite 69: Claudia Obrocki, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum
Seite 70 (links): Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg, Fotothek, Inv.-Nr. G1104, Reymann, 1906
Seite 70 (rechts): René Pech, Kulturhistorisches Museum Görlitz
Seite 71: Rudolf Wakonigg/Landesmuseum Westfalen Lippe für Kunst und Kultur (LWL)
Seite 72: Deutsches Hygiene-Museum, Dresden
Seite 73: Historisch-Technisches Museum Peenemünde GmbH
Seite 76: Siemens Corporate Archives, München
Seite 78 (links): DTM, Archiv, Nachlass Linnebach, Ordner: »Patente«
Seite 78 (Mitte und rechts): Patentschrift 767 757 + Patentschrift 655 326, www.dpma.de
Seite 79: DTM, Graphische Sammlung, Nachlass Littmann, Mappe: »Neubauten der kgl. Theater in Stuttgart, Kleines Haus, Beleuchtungskörper« (GS 17, L7)
Seite 81 (oben links): Aus: Langhans, Carl Ferdinand: „Ueber Theater Oder Bemerkungen Über Katakustik in Beziehung Auf Theater“. Berlin: Gottfried Hayn, 1810.
Seite 81 (oben rechts): Naples: Stamperia Simoniana, 1758, appendix, p. 520.
Seite 81 (unten): Weinbrenner, Friedrich: „Über Theater in Architectonischer Hinsicht mit Beziehung auf Plan und Ausführung des Neuen Hof-Theaters in Carlsruhe“. Tübingen: Cotta, 1809, appendix
Seite 83: Beek100/Wikipedia Creative Commons
Seite 99 (oben): Anna Rozkosny, Berlin
Seite 99 (Mitte und unten): Ina-Jasmin Kossatz, Hannover

Inhalt

Visionäre Bilder

Kunstwerke, die Krieg, Militär und Kampf abbilden, geschaffen von psychisch Kranken, zu sehen und erforscht in der Prinzhorn-Sammlung in Heidelberg. Wenn inneres Leuchten sich auf Kunst wirft. → **Seiten 24-35**

Bild 6

Das Meer in mir
Ahrenshoop 2013: Das Kunstmuseum eröffnet und präsentiert eine hochkarätige Sammlung. Man staunt, in welcher Fülle und stilistischen Breite die Ostseeregion ringsumher lebendig wird. – Eine Fahrt ins Blaue.

24

Visionäre Bilder
Kriegszeiten im Zerrbild kranker Seelen. Wie Anstaltsinsassen vor hundert Jahren ihre Welt zeichneten, malten, schnitzten: Das zeigen 500 Bilder und Skulpturen der Heidelberger Prinzhorn-Sammlung. – Die etwas andere „Bildergeschichte“.

Band 42

Vernachlässigte Kunst
Szenenbilder, Filmkulissen und Requisiten tragen zur Wirkung eines Films bei. Es ist die Szenografie als zentraler „Akteur“ für das Bildgeschehen, die Handlungen unterstreicht und Charaktere akzentuiert. – Ein Aufbruch zu einem übersehenen Genre.

54

Neue Kunst für alle Sinne
Formate der Radio-, Video- und Computerkunst wurden wissenschaftlich bislang wenig befragt. Doch gerade sie vermögen ästhetisch-sinnlich Fenster in die Zukunft aufzustoßen. – Wo Punkte und Linien zu tanzen beginnen.

Bühne 74

Vorhang auf!
Was wäre das Theater ohne raffinierte Lichttechnik, ohne ausgeklügelte Raumakustik? Im 19. Jahrhundert wird die Elektrizität populär; die Akustik verblüfft mit neuen technischen Möglichkeiten. – Die Zeit, in der die Technik laufen lernte.

84

Bewegte Kunst
Die Kunst in der Wissenschaft – Wissenschaft und Kunst in Bewegung: Vier Experimente geben der sinnlichen Erfahrung dieser Welt eine der Vernunft gleichwertige Stimme. – Wenn morgen schon gestern sein könnte ...

Rubriken

36

Kompakt: zum Schwerpunktthema

66

Spektrum: zur Wissenschaftsförderung

96

Die Stiftung im Netz

97

Die Stiftung in Kürze

98

Veranstaltungen

99

Vorgestellt!

Das Meer in mir

Wo die Natur alles ringsumher in ein faszinierendes Licht taucht und Motive gleich im Überfluss hinterherwirft, da entsteht Kunst, die leuchtet. Und die wird gezeigt und erforscht. Ein Besuch im Kunstmuseum Ahrenshoop.

→ **Seiten 6-23**

Vorhang auf!

Die besondere Atmosphäre in einem Theater: Woher rührt sie? Die Suche nach einer Antwort führt in eine Zeit, als Kunstlicht aufkam und technische Entwicklungen der Akustik neue Räume öffneten. Auf Spurensuche im 19. Jahrhundert.

→ **Seiten 74-83**

Bewegte Kunst

Und nun ganz im Hier und Jetzt: Wissenschaft trifft Kunst, und beide setzen sich gemeinsam in Bewegung. Ein Blick auf die Projekte der Stiftungsinitiative „Arts & Science in Motion“. → **Seiten 84-95**

Neue Kunst für alle Sinne

Radio-, Video- und Computerkunst hatten es lange Zeit schwer, die nach eigenen ästhetischen Regeln entstandenen Werke als gleichrangig zu traditionellen Kunstformen zu etablieren. Ein frischer Blick auf junge Kunst, in der die Magie des Alltäglichen sichtbar wird.

→ **Seiten 54-64**

Hinaus ins Licht: ein Heft über „Forschung in Museen“

Sammeln, Bewahren, Erforschen sowie Vermitteln und Ausstellen von Kulturgut: Das ist der klassische Vierbeziehungsweise Fünfklang, dem sich Museen bei ihrer täglichen Arbeit zu stellen haben. Doch unter die Klänge mischen sich seit geraumer Zeit schiefe Töne – zuletzt vor allem deshalb, weil durch eine

zunehmende „Eventisierung“ von Museen den anderen Säulen immer weniger Ressourcen bleiben. Doch nur, wenn Sammlungen auch beforscht werden, können Museen langfristig wissenschaftlich fundierte Ausstellungen konzipieren und so wiederum ihrem Vermittlungsauftrag gerecht werden.

Dies vor Augen, richtete die Stiftung im Jahr 2008 die Initiative „Forschung in Museen“ ein und förderte bis heute rund 160 Vorhaben mit insgesamt 30 Millionen Euro. Die Beiträge in diesem Heft stellen Projekte aus dieser Initiative vor, die mit letzten Bewilligungsrunden Mitte 2016 beendet wurde.

Das Meer in mir

Ein Landstrich, der aus dem Rahmen fällt: Ahrenshoop und die angrenzende Ostseeküste. Zauber und Eigenheiten der Region verdichten sich seit über hundert Jahren in Bildern, Skulpturen und anderen Werken. Zu sehen ist das seit 2013 im Kunstmuseum Ahrenshoop, das sich mit seiner hochkarätigen Sammlung bereits einen Namen gemacht hat. Geforscht wird dort auch.





Eine kleine Gruppe in die Landschaft eingebundener Gehöfte und typischer Wohnhäuser stand Pate für das im Jahr 2013 eröffnete Kunstmuseum im Ostseebad Ahrenshoop. Dessen steil ansteigendes Dach mit seinen kaminartigen Ausbuchtungen (oben) verbindet fünf konstruktiv weitgehend voneinander getrennte Gebäudeteile. Als Reminiszenz an die lokale Bautradition bildeten die Architekten die ortstypische Rohrdeckung der Dächer nach mit einer entsprechend gestalteten Metallkonstruktion. Der Blick ins Innere des Museums zeigt, dass nicht nur bildhafte Kunst zu sehen ist. [Seite zuvor](#): Der Hafen Althagen am Ostseebad Ahrenshoop im April 2016.





Mit Mut zur Farbe: Rot als Außenanstrich findet sich nicht nur bei einigen Wohnhäusern an diesem Küstenstrich, sondern auch bei einem architektonischen Kleinod, das den Blick auf ganz eigene Weise fängt – die Ahrenshooper Bunte Stube. Eröffnet im Juni 1922 von Martha Wegscheider und dem Maler Hans Brass, unterzog der Bauhausarchitekt Walter Butzek das Gebäude bereits sieben Jahre später durch Um- und Ausbauten einem sanften Facelifting. Dann aber schien es sein Äußeres wie Inneres gefunden zu haben, und so zeigt es sich heute nahezu unverändert wie im Jahr 1929. Der kleine Laden mit seiner markanten rot-weißen Fassade reüssierte schnell zu einem zentralen Treffpunkt des Ortes. Das ist heute gar nicht viel anders: Man sieht sich hier beim Stöbern durch das gut sortierte Buchangebot mit reichlich küsten- und kulturbezogener Literatur, kauft Kunsthandwerk, Schmuck und Naturprodukte.





Schwerpunktthema

Was Kunst und Wissenschaft verbindet

Die Anziehungskraft, die Ahrenshoop und die sich hier besonders malerisch zeigende Ostseeküste zu allen Zeiten und während unterschiedlicher politischer Systeme auf Künstlerinnen und Künstler ausübten, fand ihren Ausdruck in Werken großer stilistischer Bandbreite. Im gelungenen Schulter-schluss haben sich Wissenschaftlerinnen der Freien Universität Berlin und Mitarbeiterinnen des Kunstmuseums Ahrenshoop auf den Weg gemacht, das künstlerische Schaffen der vergangenen 120 Jahre zu rekonstruieren.

Selbst wenn Wolken den Himmel unterteilen, badet die Gegend rund um Ahrenshoop in Licht und wirft Motive im Überfluss. Welche Motive aber inspirierten die Ahrenshooper Künstler – und auch: Wer beeinflusste wen? Antworten auf diese und weitere Fragen hat das Forscherteam gesucht – und vielfach gefunden.

Spät ist es geworden. Der Weg hoch in den Norden hat uns mehr Zeit abverlangt als gedacht. Als wir ankommen, dunkelt der Himmel bereits ein. „Schade“, sagt mein Begleiter, und unausgesprochen denken wir dasselbe, sind wir doch mit Bildern im Kopf angereist, die die Gegend in magisches Licht hüllen. Unterwegs hatte sich die Sonne streckenweise gezeigt und angedeutet, wie es sein könnte, legte sie sich voll ins Zeug. Ab und an war es ihr immerhin gelungen, das Meer in helle, eisige Blautöne zu tauchen und einzelne Kuppen flacher Wellen mit einem Hauch von abgetöntem Weiß zuzudecken. Währenddessen ließ beidseits des Wegs die Fahrt üppiges, feuchtes Grün vorbeifliegen; darin verborgen hier und da halb versunken etwas zumeist schwer Identifizierbares. Die ersten Häuser biegen um die Ecke, dann sind wir da.

Nicht nur wir fühlen uns von dem Ort sofort angezogen. Seit gut 120 Jahren geht es vielen so, und dass darunter zahlreiche Künstlerinnen und Künstler waren, machte ihn bekannt. Wir sind in Ahrenshoop, der Name allein schon sprechendes Bild, gemalt aus unzähligen Geschichten und Impressionen, berühmt geworden durch Malerpersönlichkeiten. Ahrenshoop also, 600-Seelen-Künstlerdorf an der Küste Mecklenburg-Vorpommerns, gelegen an der Grenze von Fischland und Darß in einer Region, die sich von hier über Hiddensee und Rügen bis nach Usedom erstreckt. Früh entwickelte sich an diesem Fleckchen eine Künstlerkolonie, vergleichbar der in Worpswede bei Bremen – die allerdings heute weit musealer daherkommt. Nicht so hier: Dieser Ort verwandelt täglich Geschichte in Gegenwart und Zukunft. Er lebt, und das seit jeher, durch die Kunst seiner Bewohner.

Wer einmal dort war, den wundert die Anziehungskraft dieses Ortes nicht. Denn hier badet man nicht nur in faszinierendem Licht, die Landschaft wirft auch Motive im Überfluss. Der unberührte Darßwald, ländliche Alltagsszenen – und natürlich immer wieder das Meer und alles rund um das Meer: Das waren und sind willkommene visuelle Anreize für jene Künstler, die sich einst anschickten, nach dem Vorbild der französischen

Freilichtmaler ihre Ateliers zu verlassen, um unter freiem Himmel die Natur so zu schildern, wie sie sich dem Auge stellt.

Wir stehen vor dem neuen Ahrenshooper Kunstmuseum und wissen noch nicht, dass sich uns das außergewöhnliche Leuchten während des anderthalbtägigen Aufenthalts dann doch zwei Mal überraschend entgegenwerfen wird. Einmal am nächsten Tag, als ein silbriges, klares Licht den Raum zwischen Hohem Ufer und Saaler Bodden füllt. Das andere Mal – jetzt. Es ist der Moment, in dem wir das Museum betreten und die ersten Bilder sehen. Manche leuchten derart aus sich heraus, dass man sofort versteht, warum diese Gegend seit über hundert Jahren solch eine Attraktion ausübt.

Der erste Akzent: die Architektur des neuen Kunstmuseums – ein Haus für das Licht

„Das ‚Goldene Haus für die Kunst‘, wie es anfangs genannt wurde, hat sich in nur wenigen Jahren einen Namen gemacht“, ist Katrin Arrieta stolz. Und das kann die künstlerische Leiterin auch sein. Mit Verve hat sie alles parat, was man über das innerhalb von sechs Jahren geplante, gebaute und 2013 dann fertiggestellte Museum und seine Architektur, über dessen Herz, die Sammlungen, ferner den Ort Ahrenshoop und dessen Geschichte, über Menschen und Häuser ringsumher wissen möchte. Es bereitet Freude, ihr zuzuhören, wie sie Fakten mit Anekdoten zum Künstlerort und zu dessen Malerinnen und Malern über die Zeitläufte hinweg zu einem spannenden Ganzen zu verbinden weiß – und dabei noch Etliches an randständigen Miniaturen in ihre Erzählungen einflacht. Man spürt: Hier ist eine, die lebt, womit, woran, worin sie arbeitet.

Bleiben wir zunächst bei dem Museumsbau. „Unspektakulär spektakulär“, so könnte man beschreiben, was das Büro „Staab Architekten“ abgeliefert hat. In die umgebende Naturlandschaft ist das Ensemble eingebunden wie ein

Auf 3.000 Quadratmetern Grundfläche stehen in wohlkalkulierter Verschiedenartigkeit fünf einzelne Gebäude aus Stahlbeton. Sie fassen ein zentrales Foyer ein und sind über das Dach verbunden. Oberlichter leiten bei der richtigen Witterung und optimalem Lichteinfall natürliche Helligkeit ins Museum. 2014 erhielt das Büro „Staab Architekten“ für Planung und Konstruktion des Museums den Landesbaupreis Mecklenburg-Vorpommern.



Die künstlerische Leiterin des Ahrenshooper Museums Dr. Katrin Arrieta hat ihren Platz gefunden. Sie war, bevor sie vor wenigen Jahren den Aufbau der Sammlung übernahm, Direktorin der Rostocker Kunsthalle. Gemeinsam mit dem 2015 verstorbenen Initiator des Kunstmuseums Ahrenshoop, Guenter Roesse, und Berliner Kunstwissenschaftlern brachte Arrieta das von der Stiftung geförderte Forschungs- und Rechercheprojekt auf den Weg.



typisches norddeutsches Gehöft: eingefasst nach vorn Richtung Straße von einem kleinen Platz, der dem Museum ein wenig Raum schafft; nach hinten von einem üppig bepflanzt Garten, der bestehende Gräben und Teiche aufnimmt. Schon draußen wird spürbar: So wie Künstlerinnen und Künstler stets eine feine Antenne für inspirierende Orte haben, muss es wohl auch den Architekten ergangen sein, die den Zuschlag erhielten, das Haus für die Kunst zu bauen.

Welch konstruktive Perle der Region allerdings zuwachsen sollte, entblätterte sich erst Ende August 2013, als nach sechs Jahren Planung und Fertigstellung die letzte Verhüllung am Bauobjekt fiel. Nun konnte man sehen, wie klug sich die Planer an der regionalen Bautradition rohrgedekelter Fischerkaten orientiert hatten. Eine kleine Gruppe in die Naturlandschaft eingebundener Gehöfte nahe dem Museumsgrundstück stand Pate, und so wie an den Bildern der Künstler und an deren



Sie ist das „universitäre Pendant“ im übergreifenden Forschungsvorhaben von Hochschule und Museum: die Kunsthistorikerin Dr. Anna-Carola Krause von der Freien Universität Berlin.

richtigen Witterung und optimalem Lichteinfall so viel natürliche Helligkeit ins Museum, dass man schon mal vergessen kann, ob man sich gerade drinnen oder draußen aufhält.

Als Reminiszenz an die lokale Bautradition unternahmen die Architekten zudem den Versuch, die ortstypische Rohrdeckung der Dächer nachzuempfinden. Und das ist ihnen wirklich gelungen. Die ausgesprochen zeitgemäße und sich doch perfekt einfügende Interpretation, die die Rohrstruktur glaubhaft widerspiegelt, erreichten sie mittels einer Metalleindeckung der Fassaden und Dachflächen, bei denen die einzelnen Elemente in scheinbar zufälligen Abständen gekantet sind. Verstärkt wird der Effekt durch einen ins Bronzefarbene changierenden Braunton, der ähnlich wie Rohr auf Witterungseinflüsse reagiert und entsprechend altert.

Heute, zweieinhalb Jahre nach der Eröffnung, hat sich die so beschriebene Außenhülle durch die Witterungseinflüsse in der Tat zu einer mit „Reet-Charme“ entwickelt. Dass der Plan der Architekten aufgegangen ist, darüber freut sich auch die in der Region ansässige Bundeskanzlerin Angela Merkel. Sie zeigte sich bei der Eröffnung äußerst angetan von Material, Formgebung und Farbe. Dass das ganze Ensemble im Jahr 2014 dann noch den Landesbaupreis Mecklenburg-Vorpommern erhalten hat, überrascht letztlich nicht. Der Norden also kann sich freuen über eine ganz besondere Kunstarche, eigen und bescheiden, mit insgesamt 700 Quadratmetern Ausstellungs- und 350 Quadratmetern Depotfläche, die auch den einen oder anderen Strandurlauber angespült bekommen wird. Immerhin zählte das erste Jahr 50.000 Besucher.

„Es ist ein wirklich angemessenes Haus für die Kunst und all die Künstler, die es inzwischen füllen“, sagt dessen Leiterin Katrin Arrieta. Erst seit Kurzem weiß man: Mindestens 900 Malerinnen und Maler waren seit der Koloniegründung im Jahr 1892 bis zum Fall der Mauer 1989 am Ort oder der angrenzenden Küstenregion aktiv – darunter in guter Mischung bekannte und weniger bekannte.

Häusern die enge Verbundenheit mit Landschaft und Tradition abzulesen ist, wuchsen gleichsam auf 3.000 Quadratmetern fünf Einzelgebäude aus Stahlbeton empor, die ein zentrales Foyer erfassen und über ein verbindendes Flachdach zu einem sich in die Umgebung einfügenden Ensemble verschmelzen.

Der Charakter der fünf nicht allzu großen Bauwerke ergibt trotz – oder gerade wegen – ihrer wohlkalkulierten Verschiedenartigkeit ein stimmiges Ganzes. Jedes einzelne Ausstellungshäuschen hat ein steil ansteigendes, kaminartiges Dach. Mit einer Ausnahme sind die Dächer knapp unterhalb des Firsts abgeschnitten: So entstanden, abgedeckt wiederum von einer Stahl-Glas-Konstruktion, Oberlichter, durch die von außen Licht in die Ausstellungsräume eindringt. Das bringt bei der

Dass es eben so viele sind und waren und damit 600 mehr als lange Zeit gedacht, ist eines der Ergebnisse des von der VolkswagenStiftung in ihrer Initiative „Forschung in Museen“ am Kunstmuseum bereits in dessen Aufbau- und Etablierungsphase geförderten Projekts. Unter dem Titel „Die Künstlerkolonie und der Künstlerort Ahrenshoop als Teil der Moderne vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart“ rekonstruierten die Kunsthistorikerinnen Dr. Anna-Carola Krause und ihre Kollegin Katharina Heise am Lehrstuhl von Professor Dr. Klaus Krüger vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin drei Jahre lang das künstlerische Schaffen der vergangenen 120 Jahre in und um Ahrenshoop.

Flankierende Wissenschaft: Forschung zeitgleich zum Museumsbau angestoßen

Wer war wann in Ahrenshoop? Was inspirierte die Künstler? Welche Bilder sind entstanden? Wo wurden sie ausgestellt – und vor allem: Welche auch gerade nicht und warum? Antworten auf diese Fragen haben die Berliner Wissenschaftlerinnen in Biografien und Briefen, in Archivunterlagen und Künstlernachlässen sowie in Museumsbeständen, Auktionskatalogen und Ahrenshooper Gemeindeprotokollen gefunden. Alle biografischen Daten und Angaben zu den ermittelten Werken und Personen sind in einer digitalen Datenbank erfasst. Sie bildet das Herzstück des Künstlerarchivs, das im Zuge des Forschungsprozesses entstand und eine breite Basis bietet auch für künftige Arbeiten an dem Museumsbestand. Zudem sollen die Ergebnisse des jetzt beendeten Vorhabens als Grundlage für den weiteren Ausbau der Sammlung und die Konzeption späterer Sonderausstellungen dienen.

„Ebenso wertvoll wie inspirierend waren für uns vor allem die Gespräche mit Zeitzeuginnen und Zeitzeugen“, sagt Anna-Carola Krause. Zum Beispiel mit der hundertjährigen Marianne Clemens, deren Mutter Ottilie Kaysel einst Schülerin bei Koloniegründer Paul Müller-Kaempff war und die als Kind die Künstler der ersten Stunde erlebt hat.



Damit wird zugleich deutlich: Es sind nicht nur die großen Namen wie Max Pechstein, Erich Heckel, Marianne Werefkin oder George Grosz, die es zum Licht an dieses Fleckchen Ostseeküste zog, auch viele andere, darunter zahlreiche heute kaum noch bekannte Maler, Grafiker und Bildhauer nahmen der Darß und seine Umgebung, ja die ganze Region von Hiddensee über Rügen bis Usedom gefangen. Allein sie dem Vergessen entrissen zu haben, ist eine der Leistungen des kleinen Teams.

Man muss Museumschefin Katrin Arrieta und die Kunsthistorikerin Anna-Carola Krause nur im Gespräch erleben, wie hoch verdichtet und trotzdem leichtfüßig von beiden erzählt sich eine wertvolle Information an die nächste spannende Anekdote reiht, wie sie einander im Interview die Bälle zuwerfen, ohne dessen gewahr zu sein, wie

Wie beinahe jedes Museum, so bietet auch das Haus in Ahrenshoop dem Besucher wechselnde Sonderausstellungen neben einer ständigen Werkschau. Zum Jahresübergang 2015/16 gab es die Ausstellung „Gedankenwege“ von Hubertus von der Goltz zu sehen mit dieser Installation gleichen Namens.

Von welchen Motiven ließen sich die Künstler inspirieren? Findet man Ausschnitte in der Natur, die unmittelbar Vorbild gewesen sein könnten für ein Werk? Antwort geben ein willkürlich herausgegriffenes, im April 2016 entstandenes Foto und der Gang ins Museumsmagazin. Einer der hier zahlreichen möglichen Belege ist das Werk „Brandung (Ahrenshoop) mit Badenden“ von Carl Lohse (1938).

man meint, man habe 15 Minuten zugehört und der Blick auf die Uhr zeigt, dass sich der Stundenzeiger bereits um ein Zwölftel seiner Strecke auf dem Ziffernblatt weiterbewegt hat, um zu erkennen: Hier funktioniert optimal das, was die Stiftung mit ihrer Initiative zur Forschung in Museen bezwecken will – die passgenaue Verknüpfung von wissenschaftlicher und kuratorischer Arbeit, von der nicht nur die Museumsforschung und die Ausstellungshäuser mit ihren Beständen profitieren, sondern die Protagonisten der Projekte unmittelbar selbst. „Wir haben diese Form der Zusammenarbeit als unglaublichen Gewinn, als persönliche Bereicherung erlebt“, sagen denn auch beide. Und Arrieta fügt hinzu: „Sich mit universitären Forschungskapazitäten zu vernetzen,

ist ein idealer Weg für Museen, ihre inhaltlichen Profile zu schärfen und dadurch auf Dauer sowohl in einigen Bereichen an Sachverstand zu gewinnen als auch attraktiver zu werden.“ Und so überrascht es nicht, dass in dem Gespräch irgendwann sogar von einem Ausstellungs-, Begegnungs- und Forschungszentrum die Rede ist, das zu einem „europäischen Kulturportal“ gedeihen soll.

Ins Licht gerückt: DDR-Kunst und vergessene Künstler und vor allem – Künstlerinnen

Neben der „Rekonstruktion der Kunst- und Künstlerlandschaft“ an der Ostsee und dem Aufbau eines entsprechenden Werkarchivs inklusive Bildatenbank fokussierten die Wissenschaftlerinnen auf zwei Zeiträume und thematische Schwerpunkte. Den ersten Schwerpunkt bildete die sogenannte „Andere Moderne“, das heißt „die vielfältigen gegenständlichen Tendenzen der 1920er- bis 1940er-Jahre, die mit dem Begriff der Neuen Sachlichkeit nur unzureichend oder gar nicht zu fassen sind“, erläutert Anna-Carola Krause. Hier galt das Interesse vornehmlich den Vertreterinnen und Vertretern der sogenannten verschollenen Generation, deren künstlerische Laufbahnen durch den Nationalsozialismus einen einschneidenden Bruch oder Abbruch erlebt hatten und die deshalb in Vergessenheit geraten waren.

Der zweite Schwerpunkt lag auf dem Kunstschaffen in der DDR der 1950er- und 1960er-Jahre. „Hier tritt die substanzielle Aufarbeitung in eine neue Phase“, führt die Kunsthistorikerin diesen Projektteil aus: „Der Blick richtet sich insbesondere auf jene nonkonformen Künstler, die in Ahrenshoop und anderen Regionen an der Ostsee ihr Refugium fanden und von denen es unzählige spannende, fast vergessene Werke gibt, denen anzusehen ist, dass sie abseits des staatlich verordneten Sozialistischen Realismus entstanden.“ Eben diese Klammer, die beide Teilforschungsprojekte fasst, ist das große Verdienst der beteiligten Forscherinnen: den Blick zu richten auf die – aus verschiedenen Gründen – aus dem Kanon gefallenen Künstlerin-

nen und Künstler, die es nun auch künftig weiter zu entdecken gilt. „Denn auch wenn das Projekt jetzt ausläuft, soll und wird es nachhallen“, sagen Krause und Arrieta. „Es gibt noch viele bestehende weiße Flecken auf der kunsthistorischen Landkarte, die wir einfärben möchten.“

Zwei übergreifende Forschungsaspekte sind den Wissenschaftlerinnen besonders wichtig: „Zum einen ging es uns um das Sichtbarmachen von Bildern, die offiziell nicht ausgestellt worden sind. Entweder weil sie während des Nationalsozialismus in der sogenannten inneren Emigration der Künstler entstanden oder weil sie in der DDR aufgrund der herrschenden Kunst doktrin keine breite Öffentlichkeit fanden“, sagt Krause. Arrieta steuert den anderen Punkt bei: die „vergessenen Frauen“. Es habe zu jeder Zeit etliche Malerinnen in Ahrenshoop gegeben. Doch anders als ihre männlichen Kollegen seien sie weit mehr und fast alle in Vergessenheit geraten. „Hier haben wir jede Menge neues Wissen zusammengetragen“, sagt sie. „Vor allem aber hat das unsere ständige Ausstellung immer wieder verändert und bereichert; wir zeigen inzwischen mehr und mehr Bilder exzellenter Künstlerinnen.“

Letztlich bedeutet das nicht weniger als zurück zu den Wurzeln. „Denn entdeckt haben Ahrenshoop eigentlich die sogenannten Malweiber“, landet die künstlerische Direktorin Katrin Arrieta bei einem ihrer Lieblingsthemen. So hielt sich die Berliner Liebermann-Schülerin Eva Stort schon während der 1880er-Jahre auf dem Fischland auf, und die Landschaftsmalerin Anna Gerresheim, sie gehört zu den bekanntesten Künstlerinnen, baute hier ein Haus im Jahr 1891 – und damit ein Jahr vor der offiziellen Gründung der Kolonie. Als „Malweiber“ wurden Frauen bezeichnet, die in privaten Malschulen ausgebildet wurden, weil man ihnen den Zutritt zu staatlichen, ausschließlich Männern vorbehaltenen Kunstakademien verwehrte. Eine solche Malschule – mit angegliederter Pension – eröffnete der Landschaftsmaler Paul Müller-Kaempff 1895 in Ahrenshoop: das heute noch bestehende „Haus St. Lukas“. Damit schuf er den Mittelpunkt der 1892 von ihm begründeten Künstlerkolonie.



Die Wissenschaftlerinnen untersuchten darüber hinaus nicht nur Werke, sondern auch Beziehungsgeflechte der Künstlerinnen und Künstler untereinander sowie deren Vermarktungsstrategien: Welche persönlichen Verbindungen gab es? Wie funktionierte der Austausch zwischen der Ostseeregion und der Metropole Berlin? Und: Wer lancierte wen in welcher Galerie?

Auch wäre das Bild des Künstlerorts nicht komplett, würde man nicht die vielen „Malgäste“ erwähnen, die Arbeitsaufenthalte in und um Ahrenshoop verbrachten und somit ebenfalls Teil der „Ahrenshooper Kunstgeschichte“ sind. Klangvolle Namen eröffnen den Reigen jener, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Fischland und den Darß bereisten. Die Expressionisten Erich Heckel, Max Pechstein, César Klein, Alexej von Jawlensky und Marianne Werefkin etwa tauchten Meer, Strand und Wälder in leuchtende Farbigkeit.

Haben sich die Malerinnen und Maler über Jahrzehnte tatsächlich so eng an die Natur als „Bildgeber“ gehalten? Wenngleich kein genaues Abbild, so zeigt das aktuell fotografierte, um 1660 erbaute Dornenhaus im Ahrenshooper Bernhard-Seitz-Weg (oben) viel Ähnlichkeit mit dem Gehöft auf dem Bild „Frühling“ (um 1894/95) von Elisabeth von Eicken.



Blick in die ständige Ausstellung des Kunstmuseums, deren Gesicht sich in den vergangenen vier Jahren deutlich verändert hat. Das Projekt spülte zahlreiche in Vergessenheit geratene und im Magazin schlummernde Bilder an die Oberfläche, von denen einige nun zu sehen sind.

In den 1920er- und 1930er-Jahren fanden dann der Bauhaus-Meister Gerhard Marcks oder Ernst Wilhelm Nay in Ahrenshoop künstlerische Anregungen; zu DDR-Zeiten kamen Sommergäste von Wolfgang Mattheuer bis Horst Zickelbein. Die bewegten Zeiten der Weimarer Republik hingegen gingen als jene Jahre in die Annalen ein, in der neben etablierten Malerinnen und Malern vor allem Schriftsteller, Musiker und Schauspieler in den populären Küstenort einfielen; der wurde ob der Herkunft seiner Gäste bald schon scherzhaft „Badewanne Berlins“ genannt. Mit spitzer Feder karikierte George Grosz das quirlige Treiben an den Stränden, während Lyonel Feininger seinen Blick übers Meer schweifen ließ und Skizzen und Studien für spätere Gemälde schuf.

Auch Studierende profitieren: Sie forschen mit und engagieren sich bei Ausstellungen

Eingebunden in das Projekt waren auch Studierende der Freien Universität Berlin, die sich an Recherchen und Veröffentlichungen beteiligen konnten. In den von Anna-Carola Krause veranstalteten Seminaren zur kuratorischen Praxis lernten sie, wie man Ausstellungen plant – und 2013/14 hatten etliche Teilnehmerinnen dieser Lehrveranstaltung die seltene Chance, eine Sonderschau für das Kunstmuseum Ahrenshoop zu konzipieren und umzusetzen: die Ausstellung „Die Kuh verstecken. Arbeiten auf Papier von Dieter Goltzsche“.

„Zum ersten Mal haben wir im Rahmen des Seminars derart eng gleichermaßen mit einem Museum und einem bekannten Künstler zusammengearbeitet“, sagt Krause. Aus dem Besitz des Künstlers und der Sammlung des Museums wählten die Nachwuchskuratorinnen vierzig repräsentative Handzeichnungen aus – darunter zahlreiche jüngere Arbeiten, die erstmals gezeigt wurden. Die Studentinnen entwickelten innerhalb von zwölf Monaten das Ausstellungskonzept, verfassten Texte für den Katalog, unterstützten das Museum bei der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, konzipierten den Hängeplan und setzten ihn mit um.



„Obwohl sie das Thema kuratorisches Arbeiten im Studium schon theoretisch behandelt hatten, waren alle überrascht, was es dann konkret heißt, eine Ausstellung vorzubereiten und zu planen“, sagt Anna-Carola Krause, die kurz nach Eröffnung des Museums mit den Studierenden bereits Richtung Ostsee aufbrach. Katrin Arrieta lacht bei der Erinnerung daran, wie verblüfft doch einige von der museumspraktischen Arbeit gewesen seien; dass sie insbesondere gelernt hätten, wie wichtig Detailgenauigkeit, das Protokollieren aller Absprachen und exakte Zeitpläne seien, die es möglichst auch einzuhalten gelte. Und dass permanente Kommunikation für das Gelingen solch eines Projektes essenziell sei. „Manche sind durch eine harte Schule gegangen, die wohl niemand vergessen wird – in jedem Fall eine unschätzbare Erfahrung!“

Im Rückblick könne man sagen: „Die meisten waren überrascht, wie viel wissenschaftliche Arbeit hinter solch einer Ausstellung steckt“, betonen Krause und Arietta unisono. Für die Konzeption sei eben nun einmal intensive Rechercharbeit zum Werk und zur Biografie nötig. Nach Abschluss jedenfalls habe es überschwängliches Lob von allen Studierenden gegeben: „Es sind der persönliche, kreative Austausch und die vielfältigen, nun weit besser einsehbaren Aufgaben, die den Beruf des Kurators für mich reizvoll machen“, habe ihnen eine der Studentinnen geschrieben, freuen sich die beiden Frauen.

Natürlich gab es auch den direkten Austausch mit dem Künstler. Dieter Goltzsche, von 1992 bis 2000 Professor an der renommierten Kunsthochschule Berlin-Weißensee, sei zunächst etwas zurückhaltend gewesen, als die Gruppe Studierender einen Atelierbesuch in Berlin-Friedrichshagen angefragt habe, erinnert sich Krause. „Aber als er merkte, wie ernsthaft sich die Seminarteilnehmerinnen eingearbeitet hatten, war er in seinem Element und sprach mit großem Enthusiasmus über sein Werk und seine Auffassung von Kunst – und je vertrauter es wurde, umso persönlicher und anekdotischer unterlegt waren seine Schilderungen.“ Spannend sei dann die Diskussion mit ihm um die getroffene Auswahl für die Ausstellung gewesen. „Die Studierenden haben dabei sehen gelernt. Die Arbeit mit Originalen kommt im Studium sonst zu kurz“, bekräftigt Krause.

Der Dresdner Dieter Goltzsche entschied sich früh für einen Weg jenseits des Sozialistischen Realismus. Mit seinen Arbeiten auf Papier, einem in der DDR weniger reglementierten Feld, wurde er zu einem unter Künstlerkollegen und Kennern hochgeschätzten Individualisten. „Es gibt nicht viele Ostkünstler, deren Oeuvre man den Einschnitt der Wende so wenig ansieht“, sagt Expertin Katrin Arrieta. Denn der Maler habe sich ebenso den Kunsttrends des Westens entzogen. „Goltzsche kommt seit Jahrzehnten regelmäßig zum Arbeiten nach Ahrenshoop, und so lassen seine Zeichnungen, Aquarelle und Mischtechniken ebenso wie die



Auswahl von ihm illustrierter Prosa- und Lyrikbände den Bezug zu Land und Leuten aufscheinen.“ Sie heißen „Strandläufer“ oder „Das Leben am Grunde“, andere paraphrasieren romantische Gemälde der Ostseefreunde Caspar David Friedrich und Johann Christian Dahl.

Kleine, feine, spektakuläre Ausstellungen: Das Kunstmuseum hat sich in kurzer Zeit etabliert

Goltzsches Arbeiten, egal ob eigenständiges Blatt oder Literaturillustration, bilden nicht ab, sondern sind selbst beredete Erzählung. „Form und Gegenform, weiche Linie, raue Fläche: Mühelos und oft im selben Blatt springt er von Gegenständlichem zu freier Gestaltung, eine eingängige Handschrift oder stilistische Einbahnstraßen gibt es bei ihm nicht. Der Bewunderer von Rembrandt und Matisse zeichnet mit genialer Unbefangenheit“, charakterisiert Arrieta Goltzsches Wirken. Der mysteriöse Ausstellungstitel „Die Kuh verstecken“ ist im Übrigen ein Zitat des Künstlers aus dem Film „Brückegehen“. In dem Film beschreibt er seine Arbeitsweise und sein Kunstverständnis. Es gehe ihm nicht darum, die sichtbare Wirklichkeit nachzuahmen, sondern mit den Mitteln der Kunst eine eigene zu schaffen. In diesem Sinne müsse also, sollte eine Kuh Ausgangspunkt einer Bildidee gewesen sein, diese Kuh im übertragenen Sinne versteckt werden ... – sicher kein leicht zu fassender Künstler für die Studentinnen der Freien Universität Berlin ...

Der Lager- und Archivraum des Kunstmuseums Ahrenshoop hält manche Überraschung bereit. Neben Bildern und Skulpturen werden hier auch Künstlerbiografien und Briefe, Archivunterlagen, Auktionskataloge und Ahrenshooper Gemeindepapierwerke aufbewahrt – und ebenso der eine oder andere Nachlass eines Künstlers.



Ein beliebtes Motiv, ob für Malerei oder Fotografie: Windmühle im Ostseebad Ahrenshoop nahe des Museums. Auch hier zeigt ein schweifender Blick zum Foto rechts am Beispiel des Dachs die enge Orientierung des neuen Hauses an lokaler Bautradition.

präsentierte mit 140 Werken von 90 Künstlerinnen und Künstlern mehr oder minder die Höhepunkte aus 120 Jahren „Kunstgeschichte“ zur Küstenlandschaft um Ahrenshoop von Fischland/Darß über Rügen bis Usedom. In der Ausstellung mit dem Untertitel „Von der Künstlerkolonie bis heute“ waren Grafiken von Lyonel Feininger zu sehen und Werke von Marianne Werefkin, die sich 1911 gemeinsam mit Alexej von Jawlensky in Prerow aufgehalten hatte und von dort aus auch nach Ahrenshoop gereist war. In seinen Erinnerungen an den Aufenthalt auf dem Darß im Jahr 1911 schreibt der russisch-deutsche Expressionist: „Dieser Sommer bedeutete für mich eine große Entwicklung in meiner Kunst. Ich malte dort meine besten Landschaften.“

Getragen wird das Museum von einer Stiftung. Alles in allem ruhe die Realisierung jenseits einer Förderung durch den Bund und das Land Mecklenburg-Vorpommern in erster Linie auf erheblichem bürgerschaftlichen Engagement, sagt Katrin Arrieta. Vor allem einer Person ist zu verdanken, dass es das Museum gibt: dem ehemaligen IBM-Manager und Kunstsammler Guenter Roesse, der im vergangenen Jahr verstarb. Der von ihm initiierte Verein sammelte zwei Millionen Euro für

Ein Jahr zuvor, 2013, hatte das Museum bereits mit einer Ausstellung eröffnet, die weit über die Region hinaus für Aufmerksamkeit sorgte. Die Schau „Um uns ist ein Schöpfungstag“ nach dem gleichnamigen Bild der Malerin Anna Gerresheim

den Museumsbau – das war der Grundstock. Heute tragen über hundert Stifter das Kunstmuseum, und ein Vierfaches an Vereinsmitgliedern unterstützt die Privatinitiative, die von passionierten Kunstsammlern und Freunden der Ostseeküste angeregt worden ist. Fundament der eigenen Sammlung sind mehr als fünfhundert Bilder und Grafiken sowie über lange Zeit verstreute und teils unerschlossene Bestände, die hier seit der Museumsgründung allmählich zusammengeführt werden. Sie erreichen über Dauer- und Wechselausstellungen nach und nach die Öffentlichkeit.

Katrin Arrieta jedenfalls, die vor ihrem Wechsel nach Ahrenshoop Direktorin der Rostocker Kunsthalle war, strahlt aus, dass sie ihren Platz gefunden hat. Anna-Carola Krausse wiederum lässt ihre Grundlagenforschung absehbar in eine Monografie münden, und beide sind derzeit dabei, eine „Überblicksausstellung“ zu konzipieren. Bis die steht, wird Katrin Arrieta die Sammlung des Kunstmuseums durch weitere Erwerbungen und Dauerleihgaben ergänzt haben. Schon jetzt sind hier Entdeckungen zu machen wie die dezent unterkühlten Pleinair-Landschaften der 1921 in Ahrenshoop gestorbenen Anna Gerresheim oder die in den Dreißigern gemalten Weltfluchten



Alfred Partikels. Auch wenn ihre Namen heute kaum noch einer kennt: Ihr gleichsam distanzierendes wie anrührendes Lebensgefühl wirkt seltsam vertraut – so als hätten diese Künstler einem tief ins Innerste geschaut ...

Das Kunstmuseum ist eingefasst von einem landschaftstypischen Garten, der Gräben und Teiche integriert.

i

Hintergrund

Kunst prägt Architektur: Ahrenshoop einst und heute

Die Anfänge von Ahrenshoop als Künstlerort liegen über 120 Jahre zurück. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts beschlossen immer mehr Malerinnen und Maler, die das Fischland und den Darß zunächst nur als Gäste besucht hatten, das abgeschiedene Fischerdorf und dessen reizvolle Umgebung intensiver zu entdecken und zu erkunden. Gedacht, getan. Bereits in den frühen 1890er-Jahren begannen sie, in Ahrenshoop Häuser zu bauen, um dauerhaft oder während der Sommermonate an diesem Ort zu leben. Diese Bauphase markiert die Geburtsstunde der eigentlichen Künstlerkolonie.

So individuell wie die Ahrenshooper Künstlerinnen und Künstler, so unterschiedlich waren auch die

von ihnen häufig nach eigenen Plänen errichteten Landhäuser. Architektonisch wichen diese mitunter deutlich von der zu jener Zeit in der Region üblichen Bauweise ab, sodass der Gemeinderat, dem auch Künstler angehörten, Anfang des 20. Jahrhunderts beschloss, dass künftig nur noch im ortstypischen Stil gebaut werden dürfe. Zu Recht befürchtete man, das Fischerdorf verlöre sonst seinen ursprünglichen Charakter, für den man es ja so schätzte und bis heute schätzt.

Mit dem Ersten Weltkrieg zerbrach die Künstlerkolonie. Viele Malerinnen und Maler mussten kriegsbedingt ihre Häuser aufgeben. Nach 1918 wurde der Koloniedanke nicht mehr wiederbelebt. Die Land-

schaftsmalerei und das Studium in freier Natur spielten für die jetzigen Avantgarden keine Rolle mehr. Doch auch ohne „Koloniestatus“ besaß Ahrenshoop weiterhin große Anziehungskraft für viele Künstlerinnen und Künstler mehr und mehr unterschiedlicher Stilrichtungen zudem. Da Bauland in dem inzwischen zu einem beliebten Seebad avancierten Ort rar geworden war, übernahmen die Zugezogenen häufig kleine landwirtschaftliche Gehöfte und bauten diese Büdnereien genannten Anwesen zu Wohn- und Atelierhäusern um.

Während des „Dritten Reichs“ war die Gegend Rückzugsort für Künstler, die von den Nationalsozialisten als „entartet“ verfemt waren und deren Werke entsprechend „zur Schau“ gestellt wurden – unter ihnen Werner Gilles und Ernst Wilhelm Nay, später wichtiger Vertreter der westdeutschen abstrakten Kunst.

Nach dem Zweiten Weltkrieg führte man in der DDR die Tradition des Künstlerorts fort. Ahrenshoop wurde zum „Bad der Kulturschaffenden“ erklärt, ein Ferienort der Kulturelite des Landes. Aber auch offiziell ausgegrenzte Künstler fanden abseits des staatlich gelenkten Erholungsbetriebs Unterkunft und kreativen Austausch mit Gleichgesinnten. Einigen gelang es, sich die nötigen künstlerischen Freiräume zu schaffen; auf andere wirkte die ländliche Abgeschiedenheit stilbildend, eröffnete neue Wege. Der Spätkubist Hans Kinder etwa, der sich seit Mitte der 1950er-Jahre regelmäßig in Ahrenshoop aufhielt, fand an der See zu einer gänzlich abstrakten Formensprache, die deutlich Distanz hielt zur „offiziellen“ Kunst und die viele Jüngere beeinflusste. Zu allen Zeiten fanden Künstler hier fern der Großstadt und befreit von Zwängen Inspiration und Muße.

Christian Jung



Visionäre Bilder

150 Kunstwerke über Militär und Kampf – und über den Wahnsinn des Ersten Weltkriegs. Gemalt von psychisch Erkrankten zwischen 1890 und 1920 in Anstalten des deutschen Kaiserreichs; zu sehen vor Jahresfrist in Heidelberg und Dresden in der Ausstellung „Uniform und Eigensinn“. Wie Anstaltsinsassen jener Zeit ihre Welt malten, zeichneten und schnitzten: Das hatten zuvor Forscher unterschiedlicher Disziplinen an über 500 Bildern und Skulpturen der Heidelberger Prinzhorn-Sammlung untersucht. Eine „Bildergeschichte“ über Kriegzeiten im Zerrbild kranker Seelen.

Der Leiter der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg, Dr. Thomas Röske, zeigt die Skulptur „Militarismus“ des Holzschnitzers Johann Karl Genzel aus dem Jahr 1914/15, ein zentrales Exponat der stiftungsgeförderten Ausstellung „Uniform und Eigensinn“.

„**W**er sensibel genug ist, der spürt in nahezu jedem Blatt ein Anderssein, das ihn anzieht, das seine Lebensnormen in Frage stellt. Er erlebt an diesen Exponaten, daß die Psychose eben nicht nur ein Defekt ist, ein Weniger, sondern daß in ihr auch ein schwer zu entziffernder, zerstückter menschlicher Entwurf anderer Art steckt, stecken kann, den man zu erfahren wünscht, dessen Metaphorik man sich nähern kann – und den man nicht zuletzt von sich selbst, aus den Angst- und Wunschproduktionen der eigenen Träume bruchstückhaft zu kennen meint.“

Als der Schriftsteller und Psychiater Heinar Kipphardt im Jahr 1980 mit diesen Worten seine Eindrücke eines ihn sichtlich berührenden Museumsbesuchs zusammenfasst, hätte er kaum treffender die Intention Hans Prinzhorns (1866-1933) wiedergeben können, den er persönlich nie kennenlernte, ohne den aber dieser Besuch wohl kaum möglich gewesen wäre. Kipphardt hatte sich Kunstwerke psychisch Kranker angeschaut: Bilder und Arbeiten, die eben jener Hans Prinzhorn, ein Arzt und Psychiater, in den 1920er- und 1930er-Jahren in Heidelberg zusammengetragen hatte (siehe Kasten auf den Seiten 36/37). Zwischen Prinzhorns Aktivitäten und Kipphardts Besuch liegen die dunkle Zeit des Nationalsozialismus, vor allem aber drei Jahrzehnte Dämmerung, aus dem die recht spezielle Sammlung mit reichlich Gähnen und viel Strecken nach dem Licht gerade erst wieder erwacht war, um dem drohenden Vergessen dann doch noch zu entgehen.

Hans Prinzhorn hatte zeitlebens daran geglaubt, dass es kein verlässliches Kriterium gibt, mit dem sich die Kunst psychisch kranker Menschen unterscheiden ließe von der Kunst Gesunder – weil seiner tiefen Überzeugung nach Krankheit und Gesundheit im Grunde keinen Gegensatz darstellen, sondern zwischen beiden ein fließender Übergang besteht. Dr. Thomas Röske, der heute, fast ein Jahrhundert nach Prinzhorns Pionierarbeit, die Sammlung gleichen Namens leitet, nickt zustimmend, wenn man mit ihm über die in verschiedenen Gesellschaften verankerten – und sich dort auch über die Zeitläufte unterschiedlich

verändernden – Konzepte von Gesundheit und Krankheit spricht. Seine grundlegende Haltung wird sofort klar: „Mich interessiert, was die länger oder kürzer andauernden Momente oder Phasen psychischer Grenzerfahrung auslösen, und nicht, wie die Geisteszustände Einzelner medizinisch zu klassifizieren und gegeneinander abzustufen sind.“ Viel spannender sei doch, dass psychische Ausnahmezustände oftmals schlafende Begabungen weckten, betont er. Und eben das offenbarten die Exponate der Sammlung Prinzhorn.

Man muss sich nur umschaun in dem Haus auf dem Gelände der alten Heidelberger Universitätsklinik, um zu verstehen, was der studierte Kunsthistoriker, Musikwissenschaftler und Psychologe Thomas Röske meint. Hier entfalten sich ungewohnte Bilderwelten in wechselnden, oft spektakulären und deutschlandweit manchmal nur hier gezeigten Ausstellungen. Und seitdem die Sammlung im Jahr 2001 nach langem Anlauf endlich ihr eigenes Domizil beziehen konnte, lässt sich auch die Öffentlichkeit weit besser ansprechen, nimmt rege teil an dem, was lange Zeit erst hinter verschlossenen Türen entstand und dann Jahrzehnte einem Dornröschenschlaf anheimfiel.

„Uniform und Eigensinn“: berührende Bilder mit Mut zur Schärfe über eine Gesellschaft im Krieg

„Noch heute bringen es die Recherchen für die Ausstellungen regelmäßig mit sich, dass immer wieder neue Preziosen aus dem Bestand von inzwischen über 6.000 Werken ans Licht kommen“, sagt Röske. Zuletzt sorgte 2015 die Bilder- und Werkschau „Uniform und Eigensinn. Militarismus, Weltkrieg und Kunst in der Psychiatrie“ für reges Publikumsinteresse. Sie war Teil wie Ergebnis eines von der Stiftung mit knapp 300.000 Euro geförderten Projekts gleichen Titels. Unterstützt von Kolleginnen des Dresdner Militärhistorischen Museums, suchten Mitarbeiterinnen der Sammlung Prinzhorn hundert Jahre nach dem Ersten Weltkrieg mithilfe der Kunst psychisch Kranker nach einer neuen Sicht auf diese „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“.



Zunächst waren sie selbst erstaunt, als sie bei ihren Recherchen mehr als 500 Bilder und Objekte aus der Zeit zwischen 1880 und 1925 fanden – sämtlich Werke von Insassen psychiatrischer Anstalten des Kaiserreichs. Sie verleihen dem Schrecken des Krieges einen besonderen, oft bestürzenden Ausdruck.

Die facettenreiche und zugleich berührende Sicht auf das Thema zeigt wohl kaum ein Werk eindrucksvoller als Adolf Nespers turbulentes Aquarell „Es braust ein Ruf wie Donnerhall“. Als eines der Highlights der Ausstellung zierte es auch das Cover des Katalogs. Gehüllt in düster glühende Blau- und Rottöne, reiten die einstigen Helden des Feldzuges gegen Frankreich als dunkle Truppe hinein in himmlische Sphären und schieben einen hellen Wolkenkranz vor sich her. Am Rand baden Rheintöchter, nackte Leiber tauchen auf, ein Boot wie aus der Unterwelt gleitet vorbei, hoch oben hängt ein Ordensstern. Fließende Formen und kräftige Farben erhitzen die obere Zone. Die irdische Sphäre ist kühl, graugrün und blass ins Bild gesetzt. Figuren wie Holzpuppen wandeln eine Allee entlang, eine Frau, ein Soldat mit geschultertem Säbel, ein Harlekin. Ein Telegrafmast, dessen Drähte wie Notenlinien den Himmel schneiden, markiert die technische Moder-

ne. Alle Lebendigkeit ist in die himmlische Sphäre verlegt. Dort setzt sich auch der Zeichner selbst ins Bild. Er ist präsent und doch ist er es nicht. Als Zuschauer auf der Himmelsbühne spielt er mit den Realitätsebenen; sein Pfeifenrauch entweicht dem Bild im Bild und mischt sich in die Wolken.

„Trotz vieler rätselhafter Anspielungen zeigt das Blatt deutlich Nespers positive Haltung dem Krieg gegenüber; kämpferische Auseinandersetzungen hielt er offensichtlich für befreiend“, schreibt das Forscherteam, dem neben Röske noch die in der Sammlung Prinzhorn tätige Kulturwissenschaftlerin Sabine Hohnholz und die Psychiaterin und Medizinhistorikerin Dr. Maike Rotzoll angehörten sowie die Philosophin Dr. Sonja Frohoff als Postdoktorandin und als Doktoranden der Historiker Christoph Bartz-Hisgen und die Kunsthistorikerin Kasja Majer-Bahrke. „Letztlich sah er den erneuten Konflikt zwischen Deutschland und Frankreich sogar voraus.“ Mit seiner bildnerischen Apotheose der Heldenväter des deutsch-französischen Kriegs appellierte der Künstler an die Kriegslust des Kaisers, hoffte wohl, seine Freiheit wiederzuerlangen und am Krieg teilnehmen zu können, resümiert Röske.

„Es braust ein Ruf wie Donnerhall“, aquarelliert von Adolf Nesper zwischen 1906 und 1913. (Liedzeile aus dem Epos „Wacht am Rhein“, 1840)



Das Thema „Krieg“ (datiert 12. September 1919), von Ginand als Höllenspektakel dargestellt. Die Verteidigung der Menschen gegen die Brut der Finsternis wirkt eher hilflos als aussichtsreich. Der Krieg als solcher – ein schier übermächtiger Gegner?

An anderer Stelle bewirkt die sorgsame Ausformung bildnerischer Details durch den Künstler, dass ein bei flüchtiger Betrachtung zunächst sich kurz einstellendes, eher neutrales Gefühl wie Neugier bereits beim zweiten, genaueren Hinsehen kippt. Es bricht und geht über etwa in ein Schmunzeln, wenn man bemerkt, wie subtil es dem Künstler gelungen ist, die Abgebildeten in Wirklichkeit zu karikieren. Zum Beispiel dann, wenn uns Respektspersonen wie Otto von Bismarck oder Kaiser Wilhelm II. leicht debil und uninspiriert anschauen mit Gesichtern, die wenig mehr als eine innere Leere erahnen lassen. Es sind Figuren, fast erdrückt von ihren schmucküberladenen Uniformen. Sie fallen der Lächerlichkeit anheim – ebenso wie die Kaiser Wilhelm II. und Franz Joseph, die Carl August Weber als ineinander verliebte Jungs darstellt.

Die beiden Blätter „Friede und Krieg“ von Adam Ginand beziehen sich aufeinander. Das Motiv „Friede“ (11. Mai 1919) zeigt einen Reiter mit Palmzweig, begleitet von zwei Engeln; es erinnert an Passionszüge, wie sie in ländlichen, katholischen Gegenden noch heute zu sehen sind. Der skizzierte Rahmen um das eigentliche Bild lässt vermuten, dass Ginand ein Sinnbild festhalten wollte.

„Im Kern ist das, was vor gut einem Jahr als Ausstellung die Öffentlichkeit erreichte, Ergebnis unserer aktuellen Forschung – auch wenn wir natürlich nur einen Teil dessen zeigen konnten, woran wissenschaftlich gearbeitet wurde“, gibt der Projektleiter zu bedenken. „Übergreifend lässt sich zu den Werken der 64 in der Schau präsentierten Künstler – unter ihnen nur vier Frauen – sagen, dass sie trotz ihrer sehr speziellen, teils verzerrten Wahrnehmung der Außenwelt einen oft recht treffsicheren Blick auf die Gesellschaft ihrer Zeit hatten und was diese gerade bewegte.“ Und in der Tat: Zunehmend mit Erschrecken und wachsender Beklemmung setzt sich beim Streifzug durch die Bilderschau das Gefühl fest, dass die Insassen der einst so genannten „Irrenanstalten“, die ja zum Teil durchaus klug und gebildet waren, ihre Umwelt und die gesellschaftliche Situation viel klarer gesehen haben als ihre klugen und gebildeten Zeitgenossen „draußen“. Die Skulptur „Militarismus“ des Holzschnitzers Johann Karl Genzel aus dem Jahr 1914/15 (zu sehen eingangs dieses Beitrags auf S. 24) erzählt das vielleicht besser als jedes andere Werk. In dem Objekt scheinen individuelles Leid und übergreifendes Leiden gleichsam als Konzentrat zusammenzufießen. „Der Krieg beschäftigt ihn reichlich“, vermerkt Genzels Krankenakte.

„Wo immer es solche weiterführenden Unterlagen zu den Patienten gab, haben wir sie zum besseren Verständnis ihrer Kunst hinzugezogen“, erläutert Röske. Oft habe insbesondere die „Patientenakte“ den entscheidenden Zugang geliefert; etwa zu den eindrucksvollen Werken von Adam Ginand. Der Bezirksbaumeister aus dem pfälzischen Germersheim wurde erstmals im April 1916 in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen; wiederholt hatte er versucht, seine Lieben vor wohl imaginären Bedrohungen in Sicherheit zu bringen. Seine Krankenakte enthält viele hilfreiche Aufzeichnungen. Spätestens nach dem „Tod im Felde“ seines 17-jährigen Sohnes habe ihn das Thema Krieg und Frieden kaum noch losgelassen, ist zu lesen. Seine „seelisch gedrückten Zustände“ wechselten sich mit zahlreichen Ausbruchversuchen ab; zwischendrin steigerte er sich immer obsessiver in seine Arbeit, bis ihm als finale Diagnose „chronische Manie“ attestiert wurde.

Auch anderes Material floss in die wissenschaftliche Analyse ein: Biografien einzelner „Künstler-Patienten“, sofern verfügbar. Des Weiteren eigenhändig gebundene Bücher, in denen zum Beispiel Herrscherbildnisse in erotische Szenen eingewoben sind. Staatsmänner, Offiziere und Generäle finden sich vor allem in Skizzenbüchern und Heften

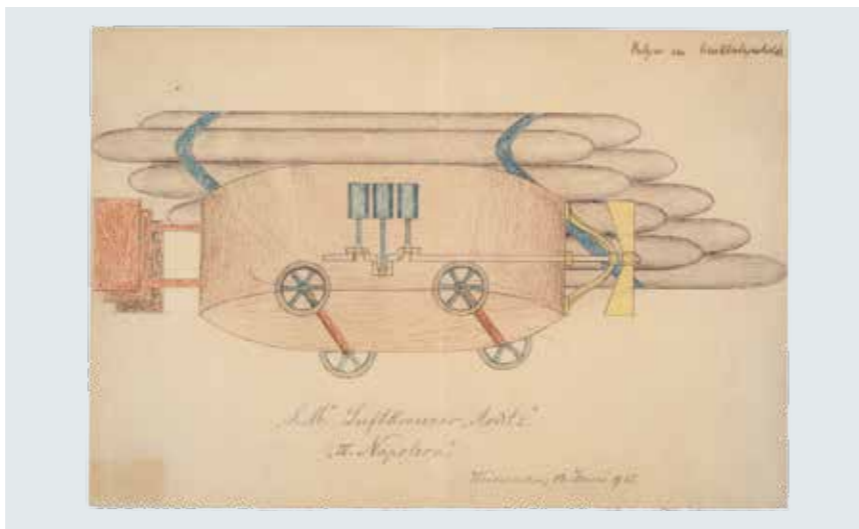
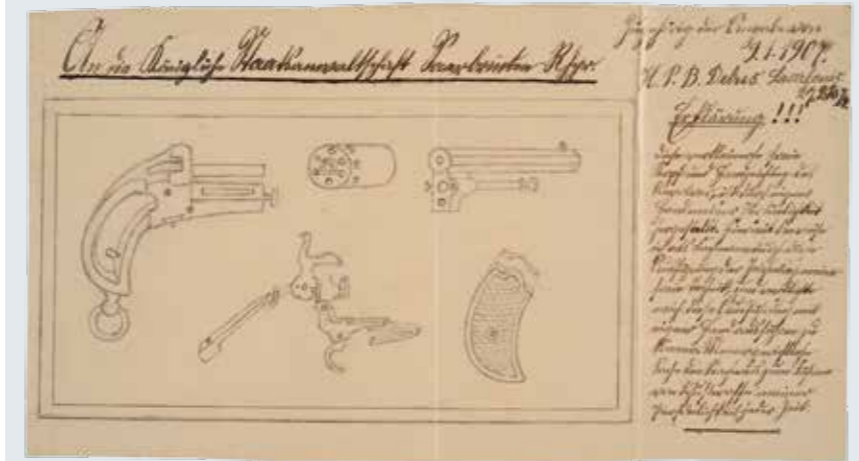
in verschlossener Bildsprache oder als naive Handzeichnung, anderes auf Zeichen- und Toilettenpapier oder kostbar in Öl porträtiert. Tagebücher und Briefe sowie vereinzelt Gedichte, Prosatexte und Musikkompositionen runden das Portfolio sogenannter Egodokumente.

Allmacht im Militärmantel: über verliebte Kaiser und Massenvergewaltigung im Glied

Deutlich wird: Die Werke rund um die Themen Militär, Machtgebaren und Menschen im Ersten Weltkrieg formen in teils extrem detailgetreuer Betrachtung und erschreckend klarer, unmissverständlicher Aussage ein Zerrbild einer kriegsbesessenen Gesellschaft, das oft erstaunlich genau die Wirklichkeit erfasst. Es überrascht, dass etliche Bilder und Aufzeichnungen eine übertriebene Bewunderung, ja geradezu Vergötterung des Militärischen erkennen lassen: Der tapfere, allseits geachtete Soldat scheint für viele der gesellschaftlich geachteten Künstler eine Sehnsuchtsfigur gewesen zu sein – bis hinein in eine fragwürdig sexuelle Überhöhung. So zeichnete Oskar Deitmeyer mehrfach kühl dreinblickende Uniformträger, die von halbnackten Frauen oral befriedigt werden.

Viele der ausgestellten Werke leben von dieser Ambiguität zwischen vermeintlich plumper Bewunderung oder nahezu distanzloser Annäherung und fast schon gewollt ironisch wirkender Selbstentlarvung; gerieren sich dabei als launige Karikatur, die trefflich Zeitkritik vermittelt – mal mehr, mal weniger gelungen in Aussage und künstlerischer Qualität. In jedem Fall aber wirken etliche der hundert Jahre alten Werke seltsam zeitlos, und so hat auch der Betrachter in der Gegenwart eine spontan zufassende Freude an den manchmal arg irritierenden Darstellungen all jener uniformierten Monarchen, Offiziere und Soldaten oder vom Alltag auf dem Kasernenhof.

Zugleich vermitteln die ungelenken Zeugnisse eine Ahnung von den Erlebnissen ihrer Schöpfer. Die Allgegenwart des Militärischen etwa, die die Gesellschaft seinerzeit prägte, illustriert das. Uniformen waren beliebte Sujets. Manche Künstlerinnen und Künstler schufen sich offenkundig über ihre Werke militärische und zivile Weihen, verliehen sich quasi selbst per Abbildung und Projektion auf Dritte wichtige Orden und Auszeichnungen, um damit einen bedeutenden Platz in der sozialen Pyramide dauerhaft zu ergattern – eine Art größtmögliche Freiheit in der Unfreiheit.



„An die Königl. Staatsanwaltschaft Saarbrücken Phpf.; 9. Januar 1907“ (oberes, nebenstehendes Bild): Einige Künstler wie Heinrich Peter Bruno Debus versuchten mithilfe gezeichneter Konstruktionsentwürfe immer ausgefallenerer Waffen in Freiheit zu gelangen, indem sie sich auf diese Weise als stramme Kriegsbeifürworter zeigten und als Kämpfer anboten.

Prinzhorn hingegen wurde noch mit den Worten beauftragt, an der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg einen Bestand von Kunstwerken zu systematisieren und zu erweitern, die an den „Irrenanstalten“ des Deutschen Reichs entstanden waren. Entsprechend adressierte er diese, und er stellte auch die Diagnosen seiner Berufskollegen nicht infrage – darunter Diagnosen, die einzig dazu dienten, Menschen etwa wegen Aufwiegelei oder Verstößen gegen die Staatsräson wegzusperren oder weil sie auf andere Weise den Verdacht nährten oder bequemerweise nähren sollten, nicht bei Verstand zu sein.

Vom Standpunkt der modernen Psychiatrie her betrachtet ist heute jedenfalls fraglich, ob der Zustand des einen oder der anderen wirklich psychopathologisch war, ob es sich nicht zumindest um eine andere Krankheit handelte – oder eben einfach nur um eine Pseudodiagnose, damit sich als ungebührlich oder störend eingestuftes Verhalten sanktionieren ließ. Schnell wurde vor hundert Jahren die Diagnose „*Dementia praecox*“ gefällt: Die Krankenakten dieser Zeit – sofern überliefert – sind voll von diesem fatalen Urteil der „vorzeitigen Verblödung“. Wem ein solches Etikett einmal anhaftete, der bekam es kaum wieder los.

Ein solcher Fall war Adolf Nesper, Maler des eingangs vorgestellten „Donnerhall-Bildes“ (Seite 27). Er war bereits Mitte zwanzig und seit sechs Jahren interniert, als dieses Aquarell entstand. Es ist ein klug konzipiertes Werk, vielschichtig und vielfältig in seinen dargestellten Objekten, in Farben und Kontrastierung; mit zahlreichen sich aufeinander beziehenden und doch auch für sich selbst stehenden Details am richtigen Ort. Es ist differenziert und vielgerichtet in seinen Aussagen und bringt doch die Kernbotschaft klar auf den Punkt – der Krieg als DAS Mittel zur Befreiung. Obwohl Nesper von einem engagierten Arzt mehrfach attestiert wurde, er gehöre trotz „Halluzinationen und religiöser Erscheinungen“ und „böser Geister, die in ihn hineingehen“ in Freiheit, zumal man ihn „unrechtmäßig festhalte“, erhielt er wegen seiner angeblich „albernen Bilder“ die Diagnose „*Dementia praecox*“. Damit war das Urteil gefällt.

Prinzhorn immerhin bewahrte sich, obwohl als Kind seiner Zeit durchaus gut gefangen und genormt in der Art des wertenden Blicks auf psychisch Kranke, stets eine genaue und differenzierte Wahrnehmung. Davon zeugt bis heute sein als Standardwerk geltendes Buch „Bildnerie der Geisteskranken“ von 1922, das die Sammlung weit über Heidelberg hinaus bekannt machte. Darin fasst er seine Überlegungen zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung zusammen. Unter anderem klassifiziert er Werke als „hervorragende Einzelleistungen“, andere sieht er als „deutlich unter der Einwirkung einer geistigen Störung stehende Darstellungen“, in wieder anderen erkennt er „jede Art von Kritzelei, primitivster Qualität“.

Während die medizinischen Fachkreise auf Prinzorns Wirken eher reserviert reagierten, lösten sein Buch und seine Arbeit bei vielen Künstlern und Kunstinteressierten ein begeistertes Echo aus. Vor allem die Surrealisten sind fasziniert. Max Ernst beispielsweise lässt sich, gut zu erkennen an dem Bild „Wunder-Hirthe“ von August Natterer, direkt von Prinzorns Illustrationen inspirieren.



Inzwischen weiß man: Sogar namhafte Künstler orientierten sich an Werken psychisch Kranker wie etwa an jenen von August Natterer. Er brachte es als einer der wenigen zu einem gewissen Grad an Bekanntheit; widmete sich in seinen Werken vor allem dem Thema Krieg. Das zeigt „Luftkreuzer“ von 1915 (S. 30 rechts, das untere). Zu den Preziosen der Sammlung zählt „Wunder-Hirthe“ [II] (nebenstehend, zwischen 1911 und 1917).

„Militärische Träume“: Blatt aus „Selbstgefertigtes Buch mit Zeichnungen“ (um 1893). Oskar Deitmeyer stellt in seinen Collagen und Zeichnungen des Öfteren das Thema „erzwungener oder käuflicher Sex“ dar und skizziert zum Beispiel wiederholt kühl dreinblickende Uniformträger, die sich von (halb)nackten Frauen oral befriedigen lassen.

Werden vielleicht bei solchen Bildern selbst zugesprochener Ehrungen und Weihen oder insbesondere bei jenen, die offensichtlich durchtränkt sind von der eigenen persönlichen Überhöhung, die psychotischen Zustände einzelner Künstler deutlich – und mithin ein Durchschreiten der Übergangszone zwischen gesund und krank? ... Kann die Kunst hier womöglich als eine Art Kommunikationsmittel helfen, sich dessen bewusst zu werden; mit Stift und Papier, beim Schnitzen oder Tuschen also auszudrücken, was sich mit Worten nicht vermitteln lässt? Ist folglich das auf solchem Weg entstandene Werk ein gemeinsames Drittes, auf das sich der Kranke und sein Therapeut beziehen und in dem sie sich begegnen können; das dem Behandelnden hilft, den Kranken zu verstehen, und dem Patienten, die eigene Krankheit besser zu bewältigen?

Sammlungsleiter Thomas Röske sind einige Werke besonders in Erinnerung geblieben. Das Oeuvre von Heinrich Debus etwa, der versuchte, mittels Konstruktionszeichnungen immer fantastischerer Waffen seinen Platz in der Gesellschaft zurückzugewinnen. Oder Oskar Deitmeyers pralle erotische Miniaturen, die auf die sexuellen

Notlagen in der Anstalt hindeuten. Noch düsterer: Gustav Sievers' Darstellung einer Massenvergewaltigung Dutzender Frauen, deren Männer an Bäumen baumeln. All das lässt diverse Deutungen zu. Vor allem aber schimmert immer wieder individuelles Leiden durch.

Macht Kunst gesund? Legt das künstlerische Schaffen den Zugang zur Krankheit?

In jedem Fall war die Kunst für psychisch Kranke, hatten sie denn überhaupt die Möglichkeit, sich entsprechend kreativ zu betätigen, eine willkommene Abwechslung. Denn bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wurden viele von ihnen für Jahrzehnte weggesperrt oder gar ihr Leben lang interniert. Das ist heute anders – einen Umbruch brachte die Entwicklung entsprechender Psychopharmaka in den 1950er-Jahren, mit deren Hilfe sich in immer mehr Fällen auch Alltagsleben außerhalb geschlossener Einrichtungen bewerkstelligen ließ. Ebenso änderte sich der Blick auf die Erkrankten und infolgedessen die Art und Weise, mit ihnen und über sie zu reden.



Die beiden Kunsthistoriker Doris Noell-Wumpeltes und Torsten Kappenberg sichten den Bestand in den unterirdisch gelegenen Räumen der Sammlung, zumeist bildhafte Kunst und Skulpturen.

Die Entschlüsselung des hochkomplexen Bild- und Textmaterials ist für den seit 2001 dort Beschäftigten, seit 2002 die Sammlung Leitenden ein „spannender Prozess, der wohl nie abgeschlossen sein“ wird. Eine seiner Zugangsweisen zu den unterschiedlichen, ihn stets berührenden „Bildnereien“ ist die intensive Beschäftigung mit den einzelnen Künstler-Patienten, die mit diversen Arbeiten in der Sammlung vertreten sind. „Die sich in solchen ‚Gesamtwerken‘ spiegelnde Grundstimmung, die inhaltlichen und stilistischen Charakteristika, aber auch die Brüche verdeutlichen manches, was in der einzelnen Arbeit unbemerkt bleibt.“

Viele Schätze lagern (noch) im Magazin der Prinzhorn-Sammlung; es fehle an Platz, sie auszustellen, seufzt Sammlungsleiter Thomas Röske. Dazu zählen auch Werke von Else Blankenhorn wie das vorn links hängende Bild (mit dem goldfarbenen Rahmen) zur Regentschaft von Kaiser Wilhelm II.

Viele prominente Künstler ihrer Zeit feiern die naiven oder grotesken Darstellungen als Zeugnisse einer unverfälschten Ursprünglichkeit und Authentizität. Ernst-Ludwig Kirchner nimmt sich ein Beispiel an den Bildern Else Blankenhorns, einer privilegierten Patientin aus dem Umfeld des badischen Hofes, die sich die Pflege in einem Privatsanatorium leistete. Sie ist mit ihren fantastischen Gemälden und Zeichnungen eine jener vier Frauen, die in der Ausstellung „Uniform und Eigensinn“ vertreten waren. Andere Kreative wie Salvador Dalí nutzten Absurdes und Fantasievolles zur Inspiration: Womöglich entsprach es ihnen bewusst – oder, wahrscheinlicher noch, eher unbewusst, folgt man jedenfalls den Betrachtungen Sigmund Freuds, der Kunst charakterisiert als die „wohl sichtbarste Wiederkehr des unterdrückten Bewusstseins“. Im Wahnsinn kehrt sich offenbar das Unterbewusste nach außen und wird sichtbar.

Von individuellem Leid zu „irren“ Visionen: Bildnisse einer aus den Fugen geratenen Welt

Für Thomas Röske steht fest, und das habe ihm auch die Arbeit an dem Militarismusthema wieder gezeigt: „In der Kunst lässt sich eine Trennung zwischen ausgebildetem, geistig gesundem Künstler und psychisch krankem Laien nicht aufrechterhalten.“ Denn eben das sind die meisten Künstler, deren Werke den Prinzhorn-Bestand bilden: Laien ohne klassische Kunstausbildung, aber

mit großem Drang, eine Botschaft aufs Papier zu bringen – die im Einzelfall zu großer Kunst wird. Viele der erforderlichen Techniken zum Malen oder Zeichnen haben sich die Insassen zwangsläufig selbst beigebracht. In ihren Bildkompositionen oder gestalterischen Umsetzungen verstießen sie oft gegen geschriebene oder – im Kunstbetrieb ja mindestens ebenso relevant – ungeschriebene Regeln. Aber letztlich war es auch nicht die Berufung zur Kunst, die sie antrieb, wenn sie malten, zeichneten oder an Holzstücken herumschnitzten; es war vielmehr die Hoffnung, der Langeweile der Isolation zu entfliehen und einen Rückzugsort zu gewinnen. Es war ein Fluchtraum vor den Brutalitäten des Alltags, und so war ihre Kunst in der Regel auch eher Ausdruck eines grassierenden Hospitalismus verbunden mit der Hoffnung auf einen Austausch mit Ärzten und Pflegepersonal denn der Zeitkritik.

„In Kombination mit unserem Wissen und unseren Vorstellungen von den Bedingungen im Obrigkeitsstaat und vom Krieg werden die Bilder der Sammlung Prinzhorn bei genauerem Hinsehen dann zu Spiegeln einer aus den Fugen geratenen Welt“, fasst Röske zusammen. Die oft eigenwilligen künstlerischen Antworten der Anstaltsinsassen auf Militarismus und Krieg werfen nicht nur alle relevanten Stimmungen und Themen der gesamten Zivilgesellschaft im damaligen Deutschen Reich zurück, fährt er fort, sondern „sie spitzen diese mit eigenen ästheti-

schen Lösungen in ihrer Aussagekraft enorm zu, indem sie sie bündeln und konzentrieren wie durch ein Brennglas und auf diese Weise zu klarer Kenntlichkeit verzerren“.

Und so sind das Forschungsprojekt und die Ausstellung „Uniform und Eigensinn“ vor allem mehr als bloße „Leistungs“-Schau bildnerischer Darstellungen zum Ersten Weltkrieg. Viel eher scheint es, als erführe man düstere Nachrichten aus einem erschreckenden Paralleluniversum, in dem all das Kriegerische, Kämpferische in dieser Welt, in dem die Lust an der überall drohenden und lodernen Bereitschaft, mit Gewalt zu lösen, was anders nicht lösbar erscheint, allgegenwärtig lauert.

Was also bleibt? „Die sorgfältige Durchleuchtung des gesamten Fundus mit akzentuierten Blick auf die spezifische Fragestellung lieferte uns neben der Bearbeitung des eigentlichen Themas etliche Anregungen“, sagt Röske. So seien weitere mentalitätsgeschichtliche, ästhetische und historisch spannende Achsen sichtbar geworden, die neue Chancen böten, die vielfältigen Potenzen der Sammlung Prinzhorn wissenschaftlich und kulturell auszuloten: zum einen mit dem Ziel einer adäquaten Annäherung an Leben und Werk einzelner Patienten, zum anderen als Ausgangspunkt für weitere Forschung.“ Stets eröffneten sich dabei in der Betrachtung Perspektiven jenseits gängiger Einordnungen, auch und nicht zuletzt für die Fächer Kunstgeschichte und Psychiatrie.

„Zahlreiche dieser Künstler versuchten, einen Beleg für Dinge zu kreieren, die nur sie sahen“, schließt Röske. Den vielleicht nur sie sehen konnten, mag man hinzufügen. Damit es ihnen irgendwie möglich war, auf für sie erträgliche Weise Ordnung zu bringen in eine sich dem Chaos zuwendende, unberechenbare und bedrohliche Welt. Viele dieser Werke belegen das immense Bedürfnis, sich die Umwelt zu erklären, sich ihr zu erklären, sie zu bewältigen, sich in ihr zu bewähren, zu behaupten. Und sie sind voll visionärer Kraft. Dieses Verständnis einmal verinnerlicht, gelingt es dem aufgeschlossenen Betrachter vielleicht am besten, sich Bildern zu nähern, die ihm

Im Magazin des Museums lagern auch Egodokumente wie Patientenakten, Biografien und (Skizzen-)Bücher der einstigen Insassen, Tagebücher, Briefe und vereinzelt Gedichte, Prosatexte sowie Musikkompositionen und weitere Schriftstücke.



Die Sammlung Prinzhorn als Museum

Mit der Eröffnung der Sammlung Prinzhorn im September 2001 fand die außergewöhnliche Heidelberger Bilderkollektion endlich ihre überfällige feste Verankerung in der kulturellen Landschaft Deutschlands. Dass dies letztlich überhaupt möglich wurde, dazu haben über die Jahre viele „Wohltäter“ beigetragen – darunter auch die VolkswagenStiftung. Sie stellte seit 1978 mehrfach Mittel bereit. Diese Gelder dienten zuallererst umfangreicher Forschung am Bestand – viele Werke profitierten aber auch ganz unmittelbar davon, da sie im Zuge der wissenschaftlichen Annäherung restauriert, katalogisiert und erschlossen wurden.

Der Ursprung der Sammlung datiert ziemlich genau hundert Jahre zurück: 1919/20 bittet der Heidelberger Arzt und Psychiater Hans Prinzhorn Kollegen



in Kliniken und Sanatorien vor allem des deutschsprachigen Raums, ihm bildnerische Arbeiten ihrer Patienten zu überlassen. Der Aufruf erfährt reichlich Resonanz. Innerhalb kurzer Zeit erweitert sich die schon bestehende Lehrsammlung auf etwa 4.500 Objekte – im Wesentlichen Zeichnungen, Aquarelle, Collagen, Ölbilder, Gemälde, Plastiken, Schnitzereien und Textilobjekte sowie Texte psychisch Kranker aus der Zeit zwischen etwa 1890 und 1920. Dieser reiche Fundus dient dem promovierten Philosophen, Kunstkenner und ausgebildeten Sänger Prinzhorn als Grundlage seiner Suche nach dem Urprinzip künstlerischen Gestaltens.

In den 1920er- und zu Beginn der 1930er-Jahre reüssieren in zahlreichen Galerien und Ausstellungen die Werke etlicher, zumeist an Schizophrenie erkrankter Psychatriepatienten. Eine richtig große Schau gibt es dann noch einmal rund 15 Jahre später – die allerdings steht unter negativen Vorzeichen. Denn Beispiele aus der Sammlung müssen als „Entartete Kunst“ in der direkten Gegenüberstellung zu Werken zeitgenössischer Künstler als pathologisches Beweismaterial wider die Moderne herhalten.

Die Psychiatrische Universitätsklinik Heidelberg im Jahr 1895 – heute steht eines der Gebäude auf dem Gelände nahe der Heidelberger Innenstadt der Prinzhorn-Sammlung zur Verfügung.

zunächst „merkwürdig“ erscheinen, die ihm vor allem so gar nicht mehr aus dem Kopf gehen wollen – und die ihn vereinzelt sicherlich fassungslos machen. Fassungslosigkeit aber ist zweifelsohne ein denkbar nachhaltiges Ergebnis für den Besuch einer Kunstaussstellung.

Letztlich liegt es im Auge des Betrachters, wo sich im Spiegel der Bilder der ganz normale kriegerrische Wahnsinn zeigt, wo sich individuelle, eigene Vorstellungswelten öffnen – und wo einfach wunderschöne, verblüffende oder verstörende

Kunstwerke zu entdecken sind. Und aus allem entsteht ein Sog an künstlerischer Wirkung, den viele der betrachteten Arbeiten entfalten und der einen mehr und mehr hineinzieht in die Pathologie eines ganzen Zeitalters. Davon abgesehen wird spätestens gegen Ende des Museumsbesuchs klar: Wer immer möchte, der kann in Heidelberg in der Sammlung Prinzhorn mit diesen besonderen bildnerischen Werken vor Augen vielleicht besser als an irgendeinem anderen Ort seine eigene Art der Annäherung an das versuchen, was sich gemeinhin Zusammen-Leben nennt. ◀

Der zentrale Ausstellungsraum der Sammlung Prinzhorn. Das kleine Museum liegt zentrumsnah auf dem Gelände der alten Heidelberger Universitätsklinik. Jahr für Jahr gelingt es, gleich mehrere Wechselausstellungen aus dem Bestand zu formen oder in die Neckarstadt zu holen: hier die bis Ende 2016 gezeigte Schau über Paul Goesch „Zwischen Avantgarde und Anstalt“.



Und doch überstehen die von Prinzhorn gesammelten Arbeiten das Dritte Reich, wenn auch ungeordnet aufbewahrt in Kisten und Mappen. In der Nachkriegszeit werden sie zunächst kaum beachtet; sie sind nur dem zugänglich, der von ihnen Kenntnis hat und sie aufzustöbern weiß. Als man sich Ende der 1960er-Jahre in Heidelberg an den Schatz im eigenen Haus allmählich zu erinnern beginnt, ergibt eine detaillierte Betrachtung des Bestands, dass viele Werke vom Verfall bedroht sind. Nahezu in letzter Minute finden sich Akteure – genauer: fast durchweg „Akteurinnen“ –, die sich engagiert für Erhalt und Erschließung einer Sammlung einsetzen, die die erste und nach wie vor weltweit wohl bedeutendste ihrer Art ist.

An dieser Stelle kommt dann nach und nach die VolkswagenStiftung ins Spiel. Bei ihr geht erstmals 1977 ein Antrag auf Fördermittel ein für eine Sammlung, deren „Zustand und Zugänglichkeit im eklatanten Missverhältnis zu ihrer Bedeutung und ihrem Ruf steht“, wie es damals im Antrag heißt. Bereits ein Jahr später stellte die Stiftung Mittel bereit: umgerechnet rund 260.000 Euro. Die Bewilligung wird – weitsichtig über die reine Wissenschaftsförderung hinaus – mit der Auflage verbunden, die Sammlung auch einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Gut ein halbes Dutzend weiterer erfolgreicher Projektanträge sollten folgen, und so stehen bis heute rund 800.000 Euro bei der Stiftung eingeworbene Mittel auf der Habenseite des Museums.

Die finanzielle Fundierung über die Jahrzehnte ermöglicht seitdem vielfältige Forschung aus oft ganz neuen Blickwinkeln und führt mehr und mehr zu wechselnden, begleitenden Ausstellungen, in denen sich auch bekannte Objekte der Sammlung immer wieder anders aufeinander beziehen. Selbst häufiger gezeigte Werke, berichtet Röske, gäben plötzlich Überraschendes preis. Die eingeworbenen Mittel stützen darüber hinaus auch deren Restaurierung und systematische Katalogisierung. Dabei wird deutlich, dass die Sammlung in jeder Hinsicht mehr Schätze birgt als die von Prinzhorn etwa in seinem Buch vorgestellten. Hatte jener sich noch vornehmlich den Arbeiten ausgesuchter „Hauptkünstler“ gewidmet, so erweitert sich das Blickfeld zunehmend auf die von ihm als eher unbedeutend eingeschätzten Zeichnungen, Schriftkunstblätter, Collagen und Hefte der anderen Patienten.

Publikationen:

Sabine Hohnholz, Thomas Röske, Maïke Rotzoll: „Krieg und Wahnsinn. Kunst aus der zivilen Psychiatrie zu Militär und I. Weltkrieg“, Werke der Sammlung Prinzhorn, Ausstellungskatalog, Heidelberg 2014

Sabine Hohnholz, Thomas Röske, Maïke Rotzoll: „Uniform und Eigensinn. Militarismus, Weltkrieg und Kunst in der Psychiatrie“, Aufsatzband. Im Druck, voraussichtlicher Erscheinungstermin ist Anfang 2017.

Christian Jung

Musikarchive in Westafrika digitalisiert

Ton- und Videoaufzeichnungen im Umfang mehrerer Tausend Stunden, Bilddokumente und Mitschnitte von Interviews: Das in jahrelanger Arbeit entstandene Archiv dokumentiert die Vielfalt musikalischer Kultur in Nigeria und Ghana und ist über ein Internetportal verfügbar.

Die Gesellschaften im sub-saharischen Afrika wandeln sich mit rasanter Geschwindigkeit. Wissenschaftler aus Europa und Afrika erforschen gemeinsam heutige Identitäten und Kulturen – so auch Forscherinnen und Forscher aus Hildesheim, Nigeria und Ghana. Sieben Jahre lang haben sie die Vielfalt der Musikkultur in den beiden afrikanischen Ländern erfasst. Zum Abschluss der Arbeiten des nigerianischen Projektteils besuchten zwei der beteiligten Wissenschaftler, Dr. Christopher Mtaku und Hajara Njida, das Centrum für Weltmusik der Universität Hildesheim, um gemeinsam mit Forscherkollege Professor Dr. Raimund Vogels das im Zuge des Projekts entstandene Onlineportal vorzustellen – hier Eindrücke des mehrtägigen Aufenthalts.

Elektronische Medien suggerieren globale Nähe und verändern gleichzeitig Identitäten. Musik bewahrt kulturelle Werte, beschleunigt aber auch den kulturellen Wandel. Wie wird in diesen komplexen Wechselspielen Kultur in afrikanischen Gesellschaften „ausgehandelt“? Das war zentrales Thema eines von der VolkswagenStiftung seit 2010 geförderten Projekts, das die Vielfalt der Musikkultur in Nigeria und Ghana in den Blick nahm.

Sieben Jahre lang erfassten Forscher der Universitäten in Hildesheim, Maiduguri, Nigeria, und Accra, Ghana, mehrere Tausend Stunden Ton- und Videoaufzeichnungen, Interviewmitschnitte und Bilddokumente. Das Archiv dokumentiert die Vielfalt musikalischer Kultur und ist über ein Internetportal künftig verfügbar. So haben auch die Menschen in Nigeria und Ghana Zugang zu den Beständen, die Teil ihrer kulturellen Identität sind.

„Von Schlaf- und Kinderliedern bis zu rituellen Hochzeits- oder Sterbegesängen hat jede Gesellschaft für bestimmte Gelegenheiten eigene Musikrepertoires, die bei der Vermittlung von Werten und Verhalten eine vitale Rolle spielen“, sagt Professor Dr. Raimund Vogels von der Universität Hildesheim. „Damit formt Musik auf einer ganz elementaren Ebene die Identität.“ Sie wecke Emotionen, die das Denken und das Handeln von Individuen und ganzen Nationen färben; sie verführe zum Konsumieren, Meditieren oder auch Marschieren. Musik manifestiere, dass Fühlen, Erkennen und Verhalten untrennbar zusammenhängen. Das macht sie für die Politik interessant, besonders in Westafrika. „Denn hier sind Musik und politische Kultur traditionell eng verflochten.“

Neue Formen medialer Wirklichkeit verändern das Bewusstsein – wenn auch nicht im Alleingang. Heutige afrikanische Identitäten, wie sie sich in musikalischen Genres, Stilen und Institutionen ausdrücken, werden im komplexen Beziehungsgeflecht zwischen Afrika, Europa und Amerika ausgehandelt, angetrieben zwischen „materiellen“ und „ideellen“ Archiven.

An diesen Stellen gehen alte in neue Forschungsfragen über. Wie entstehen musikalische Archive in westafrikanischen Gesellschaften, und wie verändern sie sich über die Zeit durch die unzähligen Einflüsse von vielen Seiten? Wie prägt das „archivierte“ Wissen moderne afrikanische Identitäten? Und in welcher Beziehung stehen letztlich materielle und ideelle Archive? Überaus deutlich wurde im Verlauf der Forschung bereits eines: „Ideelle“ Musikrepertoires, ob jene einer politischen Kultur, eines DJs oder einer Ära, sind stets im Fluss. Werden sie in einer bestimmten Version „materiell“ archiviert, beeinflusst das wiederum deren Rezeption.

Das Herz des in den vergangenen Jahren mit knapp einer halben Million Euro geförderten gemeinsamen Digitalisierungsprojekts „*The Formation and Transformation of Musical Archives in West African Societies*“ schlägt im noch jungen *Center for World Music*. Den Besucher in dem zur Universität Hildesheim gehörenden Archiv erwartet eine musikethnografische Sammlung mit 4.000 Instrumenten aus aller Welt, mit 50.000 Schallplatten und 10.000 Büchern.

Christian Jung



Die Afrika-Kulturschätze in Bremen – der neue Umgang mit „alten“ ethnologischen Sammlungen

Wie reflektiert eine Gesellschaft das Erbe des Kolonialismus? Die kritische Auseinandersetzung mit den Afrika-Sammlungen des Übersee-Museums Bremen könnte beispielgebend werden für einen angemessenen Umgang mit der Herkunft ethnologischer Objekte.



Blick in die Afrika-Sammlungen des Übersee-Museums Bremen. Abgesehen von einigen neueren Exponaten stammen die Objekte fast durchweg aus den ehemaligen deutschen Kolonien.

Ethnologische Museen erlebten während der Kolonialzeit einen enormen Aufschwung. Was damals gesammelt wurde, prägt heute noch oft deren Ausstellungen. Inzwischen werden die Artefakte und Kulturschätze aus diesen Sammlungen nicht nur hierzulande, sondern weltweit einer neuen Sichtung, Bewertung und Interpretation unterzogen. Das Erbe des Kolonialismus wiegt schwer; die Aufarbeitung drängt – nicht nur, weil „Herkunfts-länder“ immer nachdrücklicher Forderungen nach einer Rückgabe der kulturellen Objekte stellen.

Die Stiftung hat hier in den vergangenen Jahren einen besonderen Akzent gesetzt: über Veranstaltungen, aber auch über Forschungsvorhaben. Ein Beispiel: der Umgang mit den **Afrika-Sammlungen des Übersee-Museums Bremen**. Hier fühlt man sich seit längerem verpflichtet, die allseits geforderte kritische Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe als Maßstab an die eigene Arbeit anzulegen. Exemplarisch gefördert von der Stiftung mit 450.000 Euro, stellen sich Museumsmitarbeiter und Forscher im Rahmen des Projekts „Museumssammlungen im Spannungsfeld der sich etablierenden kolonialen Situation“ dieser Verantwortung.

In einem Ansatz, der museale Objektforschung, Geschichtswissenschaften und Ethnologie verbindet, sind die Beteiligten derzeit mitten in der akribischen Analyse der genauen Herkunft und Geschichte jedes Objekts. Indem dabei die Handlungsspielräume, Erwartungen, vor allem aber das Verständnis für die Bedeutung von Herkunft von allen Seiten gemeinsam ausgelotet werden, leistet das Projekt einen beispielhaften Beitrag zur internationalen Debatte über kolonialzeitliche Sammlungen unter Berücksichtigung ethischer Grundsätze.

Eingebunden sind neben etlichen Projektpartnern aus Afrika auch Wissenschaftler der **Universität Hamburg** vom Arbeitsbereich Außereuropäische Geschichte und des Übersee-Museums. Im Spannungsfeld von Sammlungsgeschichte, Provenienzforschung, Restitutionserwartungen und neuen Kooperationsformen geht es zukunftsgerichtet um die Frage, welches Gesicht ethnografische Ausstellungen absehbar haben können. Gemeinsames Ziel ist daher auch die Entwicklung von Grundsätzen, wie die Struktur einer Sammlung künftig angemessen auf die Herkunftsgeschichte ihrer Objekte verweisen kann oder muss.

Aufarbeitung eines besonderen Archivs: Die Richard-Wagner-Sammlung in Eisenach wird erschlossen

Weckruf aus dem Dornröschenschlaf: Eine Sammlung wird im Zuge der wissenschaftlichen Aufbereitung mehr und mehr zum Spiegelbild einer ganzen Epoche – und die Öffentlichkeit kann intensiv daran teilhaben. Ein neuer, tiefer Blick in das späte 19. Jahrhundert steht bevor.

In der Richard-Wagner-Sammlung in Eisenach finden sich neben weniger überraschenden Objekten wie etlichen Büsten des Künstlers auch Preziosen, darunter (rechts) eine Lithografie der Originalfigurinen zu *Lohengrin*, König Heinrich und Elsa (Königl. Lith. Inst. Berlin, v. Bardtenschlager).



In der Eisenacher Reuter-Villa am Fuße der Wartburg schlummert manch vergessener Schatz, darunter die zweitgrößte Richard-Wagner-Sammlung der Welt. Ein Projektteam vom Institut für Musikwissenschaft an der **Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar** begann im Herbst 2012, das mehr als 20.000 Objekte umfassende, unbearbeitete Archiv zu erschließen. Für das Vorhaben „Wissenschaftlich kommentierte Quellenanalyse und Diskussion ausgewählter Aspekte der Richard-Wagner-Sammlung Nikolaus J. Oesterleins“ gelang es, bei der Stiftung Mittel über 400.000 Euro einzuwerben. Partnerin ist die Stadt Eisenach als Trägerin des **Fritz-Reuter- und Richard-Wagner-Museums**.

Nikolaus J. Oesterlein (1841–1898) war glühender Richard-Wagner-Verehrer. Zu den von ihm zusammengetragenen Beständen zählen über 200 Handschriften und Originalbriefe des Künstlers, viele weitere Briefe aus dessen Umfeld, originale Aufführungspartituren und Plakate sowie 700 Theaterzettel, 1.000 Fotos und 15.000 Zeitungsausschnitte. Herzstück ist eine über 5.500 Bücher umfassende Bibliothek, die neben sämtlichen Werken des Komponisten den fast lückenlosen

Bestand der Wagner-Sekundärliteratur des 19. Jahrhunderts enthält – darunter Werke früherer Jahrhunderte, die Wagner vermutlich zur Vorbereitung seiner Ideen und Konzeptionen nutzte. Die Bestände bieten nicht nur Zugang zu Wagners kompositorischem und literarischem Schaffen, sondern bilden auch die musikästhetischen, kulturgeschichtlichen und soziopolitischen Kontroversen des späten 19. Jahrhunderts ab.

„Die Sammlung kann als ein Spiegelbild der Wagner-Rezeption im Rahmen seiner Zeit gedeutet werden“, sagt Professorin Dr. Helen Geyer von der Hochschule in Weimar. Dieses neben Bayreuth wohl bedeutendste Archivgut zu Wagner sei „im höchsten Maße kostbares Material, das nicht nur der Musikwissenschaft Erkenntnisse liefert“. Das noch laufende Vorhaben zielt im Detail auf eine vertiefte Analyse des Materials und will weitergehende Forschung anstoßen. Von der teils digitalen Auswertung und Vernetzung, die über ein Portal im Internet verfügbar gemacht wird, erhofft sich das Projektteam Impulse für andere Vermittlungswege, weitergehende interdisziplinäre Forschung und den Einsatz neuer methodischer Zugänge.

Erfolgreiche Bilanz nach drei Jahren: Museums- schätze profitierten vom Bündnis „Kunst auf Lager“

Über zehn Millionen Euro an Fördergeldern: Die Bündnispartner von „Kunst auf Lager“ haben seit Gründung der Initiative Anfang 2014 deutschlandweit zahlreiche Forschungs- und Erhaltungsprojekte in Museen ermöglicht. Die VolkswagenStiftung ist an zentraler Stelle dabei.



Es gibt weit mehr Kunst auf Lager als Werke öffentlich ausgestellt sind: Einer von Tausenden dieser Orte ist der Dachboden des Archäologischen Landesmuseums Baden-Württemberg, den uns Mitarbeiter Martin Kemkes hier gern zeigt.

In deutschen Museumsmagazinen schlummern etliche oft fast vergessene Schätze. Das Bündnis „Kunst auf Lager“ hat sich der Erschließung, Erforschung und Erhaltung der in den öffentlichen Sammlungen vielfach verborgenen Preziosen verschrieben. Seit 2014 stellt ein Konsortium von inzwischen 14 Partnern im Rahmen jeweils individueller Programme Mittel bereit für die Restaurierung, Konservierung, Inventarisierung und Erforschung spezifischer Sammlungen. Durch die Aufarbeitung und oftmals erforderliche Instandsetzung wertvoller Objekte aus den Museumsdepots wird häufig erst deren Präsentation in Museen und auf Online-Portalen möglich. Einige der im Bündnis Zusammengeschlossenen unterstützen zudem Baumaßnahmen und Verbesserungen der Infrastruktur in und von Museumsdepots.

Die VolkswagenStiftung hat nicht zuletzt im Kontext ihrer Initiative „Forschung in Museen“ zahlreiche Projekte eingespeist – zum Beispiel explizit Vorhaben, die auf technische Entwicklungen zielen, um Sammlungen besser zu erhalten, oder bei denen es um Auswirkungen klimatischer Einflüsse auf Exponate und Gebäude geht.

Die im Bündnis „Kunst auf Lager“ zusammengesetzten privaten und öffentlichen Einrichtungen setzen sich schon seit Jahren für die Sicherung öffentlicher Sammlungen ein. Sie verliehen mit dieser Fokussierung und Bündelung Anfang 2014 ihren jeweiligen Engagements, aber auch der Museumsförderung insgesamt eine stärker sichtbare Akzentuierung.

Ziel der „Kunst auf Lager“-Bündnispartner ist es darüber hinaus, weitere Förderer zu gewinnen; nicht zuletzt, um Politik und Verwaltung davon zu überzeugen, Zeit und Geld in die nicht sichtbaren Fundamente der Museen zu investieren. Im dezentral organisierten Bündnis entscheiden die Stiftungen eigenständig gemäß ihrer individuellen Förderrichtlinien und -fristen. Um Fördermittel können sich gleichermaßen Kunstmuseen bewerben wie Heimat- und volkskundliche, naturwissenschaftliche oder technische Museen.

Eine Übersicht mit Kurzbeschreibungen von geförderten Vorhaben finden Sie ebenso wie generelle Informationen zum Thema über Weiterverlinkungen unter www.kunst-auf-lager.de

Können Sie zuhören, haben Ideen, sind in der Lage, ein Museum auch durch schwere See zu steuern?

Managementkompetenzen entwickeln in Personalführung und Strategieentwicklung, Kommunikation, Krisen- und Konfliktmanagement: „museion21. Die Museumsakademie“ richtet sich an Personen, die eine Führungsrolle im Museum anstreben oder bereits ausüben.

Professorin Dr. Susan Kamel von der Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin (rechts) als Mentorin für eine kommende Führungskraft eines Museums? Christine Gerbich (neben ihr) jedenfalls hat sich mit ihrer Arbeit als Museumsdidaktikerin wie hier für die Ausstellung „Samarra“ im Pergamonmuseum Berlin bereits einen Namen gemacht.



Eine gute Führungskraft benötigt mehr als reine Fachkompetenz, auch Praxiswissen und persönliche Erfahrung spielen eine wichtige Rolle. Man stelle sich einmal vor, am ersten Arbeitstag als Museumsdirektor oder -direktorin steht man im neuen Büro und fragt sich: Was mache ich nun? Mit wem berate ich mich? Wie gelingt es mir, meine Ideen umzusetzen – vor allem dann, wenn man gar den großen Wurf vor Augen hat vom „eigenen Haus“ als grundlegend neu zu konzipierendes Museum der Zukunft?

Oder aber: Man übt bereits seit einiger Zeit diese Funktion aus und möchte in der Routine des laufenden Betriebs noch Raum für Neues schaffen. Wie bricht man vertraute Strukturen auf? Und wie kann man das eigene Team für den Veränderungsprozess begeistern? Hier setzt das Konzept von „museion21.“ an – ein Angebot in vier Modulen für eben jenes Zielpublikum. Die Teilnehmenden trainieren ihre künftige Rolle, erhalten Praxiswissen und haben Gelegenheit zum persönlichen Austausch und zur Vernetzung. Profilierte Personen aus Museumswelt, Wirtschaft und Kulturförderung geben Impulse und leiten die Workshops.

Angestrebt ist, dass die Teilnehmerinnen und Teilnehmer Managementkompetenzen entwickeln oder verbessern in Bereichen wie Personalführung, Strategieentwicklung, Kommunikation, Krisen- und Konfliktmanagement. Ebenso geht es um inhaltliche Fragen, etwa die Suche nach individuellen Konzepten für das gesellschaftlich relevante Museum von morgen. Die Beschäftigung mit Fragen der Finanzierung eines Museums setzt einen Kontrapunkt. Des Weiteren stehen die (Selbst-) Reflexion als Führungskraft sowie praktisches Training und Beratung im Bereich der Persönlichkeits- und Kompetenzentwicklung auf der Agenda.

„museion21. Die Museumsakademie“ ist eine Initiative von der Körber-Stiftung, der Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., der VolkswagenStiftung und der Kulturstiftung der Länder in Kooperation mit dem Deutschen Museumsbund. Die VolkswagenStiftung hat bislang 110.000 Euro dafür zur Verfügung gestellt. Ausgewählt von einer unabhängigen Jury, wurden in drei Bewerberrunden 60 Teilnehmer aufgenommen, der dritte Jahrgang 2016/17 startete im Herbst 2016. Weitere Informationen unter www.toepfer-stiftung.de/museion-21/



Die vernachlässigte Kunst

Szenenbilder, Filmkulissen und Requisiten tragen wesentlich zu der Wirkung bei, mit der Filme uns in ihren Bann schlagen. Die Szenografie als zentraler „Akteur“ für das Bildgeschehen wird jedoch bis heute unterschätzt, obwohl sie Handlungen unterstreicht und Charaktere akzentuiert. Expertinnen des Filmmuseums Potsdam und der Humboldt-Universität zu Berlin haben die Bestände der Filmstadt Babelsberg jetzt erschlossen und die Geschichte des Filmszenenbildes und die Filmszenografie aus unterschiedlichen Perspektiven ausgeleuchtet.

Seele und Schatzkammer des Filmmuseums Potsdam ist das Archiv. Dort lagert ein umfangreicher „Szenografiebestand“. Skizzen und Modelle werden immer wieder gesichtet, zusammengetragen, besprochen. Dr. Marcus Becker und die leitende Archivarin des Filmmuseums Ines Belger diskutieren Szenenbildskizzen.

Doret Molitor zieht im Depot des Potsdamer Filmmuseums aus einem der zahlreichen Grafikschränke eine tiefe, flache Schublade mit der Aufschrift „Alfred Hirschmeier (1931-96)“ hervor. Vorsichtig entnimmt sie einige Collagen. Szenenbilder wie diese hat der große Szenograf des DDR-Films viele entworfen, etwa für so bekannte Kinoproduktionen wie „Jakob der Lügner“ (1974) oder „Königskinder“ (1961). Die Sammlungsleiterin des Museums zeigt eines, das Jakob 1944 im polnischen Ghetto abbildet; Hirschmeier hat ihn mit schwarzem Filzschreiber auf eine transparente Folie gemalt, aquarelliert und über die Fotografie gelegt, die einen tristen Straßenzug zeigt.

Ganz anders arbeitete Georg Wratsch (1928-2006), der nicht wie Hirschmeier vom Bühnenbild, sondern aus der Malerei kam. Die Sammlung beherbergt auch seine Entwürfe, darunter jene für den DEFA-Film „Bankett für Achilles“ (1975). Sie lassen, in Ölfarbe gemalt, einen Jungen am Klavier sichtbar werden und in leuchtender Pastellkreide eine Frau und einen Mann in einem Umkleidezimmer, in dem das Licht von hinten dem Betrachter entgegenfällt. „Diese Arbeiten gehen weit über einen filmszenografischen Entwurf hinaus“, betont Molitor. „Sie haben einen künstlerischen Eigenwert; bestehen als eigenständiges Werk, völlig losgelöst von ihrem herstellerischen Kontext.“

Die Arbeiten von Alfred Hirschmeier und Georg Wratsch bilden nur einen Ausschnitt der Bestände ab. Die gesamte in den Magazinen des Potsdamer Filmmuseums lagernde Szenografie-Sammlung ist rund 18.000 Blatt stark und wächst durch Schenkungen und Ankäufe kontinuierlich an. Sie umfasst die ganze Breite des Handwerks: von der Skizze bis zum farbigen Ölentwurf, von detaillierten „Storyboards“ und „optischen Drehbüchern“ über Konstruktionszeichnungen für die Gewerke bis hin zu Grundrissen für Studiobauten.

Aufbewahrt wird der Werkbestand von derzeit 47 Szenenbildnern – darunter viele, die durch die von ihnen „in Szene gesetzten“ Filme stilprägend wurden. Hier finden sich Kreationen von Willy Schiller, Hans Poppe und Oskar Pietsch („Mutter Courage und ihre Kinder“, 1955), von Dieter Adam („Die Verlobte“, „Hälfte des Lebens“), Harry Leupold („Die Legende von Paul und Paula“, 1973) – und nicht zuletzt von Carl Paul Haacker („Jenseits der Straße“), Protagonist der Moderne und Mitbegründer der DEFA. Die szenografischen Werkarbeiten beschreiben als Zeugen einer eigenen Architektur des vordigitalen Zeitalters die Ära der Deutschen Film AG (DEFA) von 1946 bis 1992. Zudem umfasst die Sammlung Bestände zur UFA und zum heutigen Studio Babelsberg – gerade letztgenannter wächst kontinuierlich.



Ein Entwurf des großen Szenografen Alfred Hirschmeier für den Film „Jakob der Lügner“ aus dem Jahr 1974. Er bildet eine geplante Filmsequenz ab. Hirschmeier hat einen Darsteller mit schwarzem Filzschreiber auf eine transparente Folie gemalt und die Skizze über eine fotografierte Außenaufnahme gelegt.

In der Sonderausstellung „Alles nur Kulisse?!“ sind Arbeitsplatz und Werkstatt eines Szenenbildners mitsamt benötigter Medien und Werkzeuge nachgestellt. Die Schau dokumentiert alle Phasen des Entstehungs- und Herstellungsprozesses eines Films: angefangen bei ersten Skizzen über farbige Entwürfe, Modelle und das drehfertige Set bis schließlich zum vollendeten Film.



Die Szenografie gehörte in den Babelsberger Filmstudios seit Beginn der 1920er-Jahre zu einem der künstlerisch herausragenden Bereiche der Filmproduktion. „Obwohl die Arbeit der Szenenbildner meist hinter den Leistungen von Regie und Kamera zu verschwinden droht, prägen gerade die Bildräume der Filmklassiker bis heute unser visuelles Gedächtnis in hohem Maße“, sagt Molitor. „Szenografische Arbeit bedeutet schließlich immer auch, eine zweite Haut anzubieten für die Schauspieler, die in den Spielräumen agieren.“ Umso überraschender sei es, dass dieser Teil der Bild- und Filmgeschichte noch nicht systematisch erforscht wurde.

Entsprechend galt es, den von der Wissenschaft vernachlässigten, aber auch laut Molitor „im Bewusstsein der Öffentlichkeit zu wenig präsenten und zu wenig gewürdigten Schatz“ zunächst zu sichten und zu erfassen. Diese Arbeit stand am Anfang des von der VolkswagenStiftung in den vergangenen vier Jahren mit rund 730.000 Euro geförderten Forschungsvorhabens „Spielräume. Szenenbilder und -bildner in der Filmstadt Babelsberg“.

Für die Filmstudios in Potsdam-Babelsberg, Wiege des deutschen Films, bedeutet die Aufarbeitung der Nachlässe die Chance, ein wichtiges Kapitel der Filmgeschichte eben gerade an diesem filmhistorischen Ort erzählen zu können. Die szenenbildnerischen Skizzen und Entwürfe werden dabei aus unterschiedlichen thematischen Blickwinkeln erforscht in sieben separaten Teilprojekten, die sich wiederum über im Projektverlauf konzipierte Ausstellungen zu einem großen Ganzen verweben.

Die Idee stammt von der früheren Direktorin des Filmmuseums Bärbel Dalichow. Sie gewann Professorin Dr. Annette Dorgerloh vom Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität Berlin für das interdisziplinär ausgerichtete Projekt, in das vier Doktoranden- und zwei Postdoktorandenstellen eingeflochten waren. Ihr Interesse galt zum einen dem Zusammenspiel unterschiedlicher Bild- und Raumkonzepte bei der Gestaltung der Handlungs- und Erlebnisräume eines Films. Ebenfalls im Fokus: der Transfer der zweidimensional bildhaften Raumentwürfe des Szenografen zum Raumbild, das das bewegte Kameraauge erfasst. Wie schaffen es die Szenografen, für den Zuschauer perfekte Raumbilder zu generieren, die ja erst im Moment der Filmaufnahme wirklich entstehen und erst dann dreidimensional ausgeformt Gestalt annehmen?

Der Szenograf: Akteur auf Augenhöhe mit Kameramann und Regisseur

Die Archivarin des Filmmuseums Ines Belger war es, die, wie sie sagt, „die kriminalistische Aufgabe übernahm, die szenografischen Skizzen und Entwürfe zu sichten und nicht nur ihren Machern, sondern auch bestimmten Filmen zuzuordnen“. Und das sei nicht immer leicht gewesen: „Manche tragen zwar eine eindeutige Handschrift, andere aber sind nicht signiert oder ähneln sich bisweilen sehr, obwohl sie aus der Hand verschiedener Szenografen stammen“, erzählt sie. Immerhin: Rund die Hälfte der Entwürfe habe sie durch das Projekt bislang digitalisieren können.

Auch Sammlungsleiterin Dorett Molitor stellte sich der Materialfülle. Um zu erkunden, wie sich der Beruf des Szenografen oder Szenenbildners – heute *Set designer* genannt – über die Jahrzehnte entwickelt hat, untersuchte sie in ihrem Teilprojekt nicht nur die szenografischen Arbeiten, sondern unter anderem Briefwechsel, Fotos von Motiven und der Modelle sowie Produktionsunterlagen. „Das sind tolle Handwerker gewesen, unterschätzte Künstler, die einen Raum immer durch das Kameraauge gedacht haben“, erzählt Molitor.

Ergänzend führte sie Interviews mit Zeitzeugen. „Wie lief die szenografische Arbeit von der Idee bis zur Realisierung eines Films in den DEFA-Studios ab?“, wollte sie wissen. Viel verschüttetes und fast verloren gegangenes Wissen trat dabei zutage. So wurde sichtbar, dass die Babelsberger Szenografen ebenso wie ihre Kollegen in Hollywood häufig aus der Architektur kamen. Andere hatten Bühnenbildner gelernt oder waren bildende Künstler gewesen. Deutlich geworden seien auch die Zäsuren in der arbeitstechnischen Herangehensweise: „Seit Anfang der 1960er-Jahre wollten die Szenografen weg von der Guckkastenbühne, haben mehr Detailzeichnungen gemacht und auf Augenhöhe mit Kameramann und Regisseur gearbeitet“, umreißt Molitor eine wichtige Erkenntnis ihrer Recherchen. Dadurch hätten sich auch künstlerische „Kreativteams“ geformt: enge Zusammenschlüsse von Szenografen, Regisseuren und Kameramännern.

Damals versuchte Alfred Hirschmeier auch, Szenografie als eigenständige Ausbildung zu etablieren – eine formale Qualifizierung, wie es sie schon lange für Regie, Kamera, Ton und Schauspiel gab. Doch die Idee materialisierte sich an seiner Wirkstätte erst 1991, als an der damaligen Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam ein entsprechendes Curriculum etabliert wurde. Vergleichbare Angebote wie der Bachelorstudiengang „Szenografie“ in Brandenburgs Hauptstadt finden sich bundesweit inzwischen – je nachdem, wie eng bezogen auf Film und Bühne gerichtet man dessen Inhalte fasst – rund ein bis zwei Dutzend.

Dass Kunsthistoriker die Nachlässe der Szenografen „systematisch“ untersuchen, sei neu, betonen Annette Dorgerloh und Dr. Marcus Becker von der Humboldt-Universität Berlin. „Zwar hat sich unser Fach bereits in den 1920er-Jahren mit dem bildgewaltigen Stummfilm beschäftigt“, erzählt die Projektleiterin. Doch als dieser um 1930 dem sprechenden Genre wich, sei bis auf einige Ausnahmen das Interesse seitens der Wissenschaft an der Filmszenografie erlahmt. „Wir sehen uns daher mit unserer Forschung wieder als Pioniere!“

Nicht nur, dass Filme seit einigen Jahren per DVD verfügbar sind, erleichtere ihnen die Arbeit. „Entscheidend dafür, systematisch und sinnvoll forschen zu können, ist, dass das Filmmuseum mit Auflösung der DEFA Anfang der 1990er-Jahre nach und nach einen umfangreichen Bestand zusammengetragen hat“, führt die Wissenschaftlerin aus. „Wir hatten damit die Möglichkeit, die bildliche Entwicklung eines Films entlang der Skizzen und Entwürfe, aber auch im Vergleich mit den Drehbüchern nachzuvollziehen.“ Dabei sei der Blick in zwei Richtungen gegangen: Inwieweit griffen Szenografen Bilder aus der Filmgeschichte auf und verwendeten diese wieder? Und: Welche Bilder und Bildvorstellungen aus der Kunstgeschichte wirkten erkennbar weiter?

Annette Dorgerloh und der als Postdoktorand ins Projekt eingebundene Marcus Becker haben sich grundlegend mit der Geschichte der Szenografie im 20. Jahrhundert beschäftigt und für die DEFA-Zeit ein „Drei-Generationen-Modell“ beschrieben. Zur ersten Gruppe von Szenenbildnern ab Gründung der DEFA im Jahr 1946 zählen sie diejenigen – darunter so bekannte Namen wie Willy Schiller –, bei denen noch die Handschrift der „alten UFA-Zeit“ erkennbar ist. Dann folgt statt eines fließenden Übergangs fast ein Bruch zur „zweiten Generation“, für die Filmarchitekten wie der „große“ Alfred Hirschmeier prägend sind. Die Szenografen jener Zeit wollen ganz anders arbeiten – in viel engerem Austausch mit Regisseuren und Kameraleuten. Ein tiefer Blick in ihr kreatives Schaffen zeigt Typisches; etwa, wie



sie Szene für Szene in sogenannten optischen Drehbüchern abbilden: den Storyboards. Steht diese Generation auch unter dem Einfluss historischer Zäsuren – Stichwörter: Mauerbau 1961 oder 11. Plenum des ZK der SED 1965 –, in deren Folge etliche Filme wie zum Beispiel „Spur der Steine“ (1966) verboten werden, experimentiert die dritte Generation ab Ende der 1970er-Jahre vor dem Hintergrund einer sich verstärkenden Untergangsstimmung mit vielfältigen Techniken und widmet sich neuen Themen wie dem Verfall der Altstädte oder der Nischengesellschaft DDR.

Das Geheimnis der Räume – Annäherung an ein komplexes Thema über sieben Teilprojekte

Thematisch kreiste das Forscherteam das Feld der Filmszenografie aus sieben Richtungen ein. Gerade jene monografischen Studien bilden einen entscheidenden Schwerpunkt des gesamten Projekts. Die Doktorandin Kathrin Nachtigall etwa hat für ihre Arbeit über die „Räume des Kalten Krieges

im Historienfilm“ unter anderem untersucht, wie eine der wichtigsten DDR-Propagandafiguren, der Arbeiterführer Ernst Thälmann, filmisch dargestellt wurde. Welchen Anteil hatten die Szenografen an der Inszenierung, und wie wirken die von ihnen geprägten Bilder bis heute nach? Dazu nahm sie DEFA-Filme der 1950er- bis 1980er-Jahre unter die Lupe und fand heraus, dass sich nach und nach nicht nur das Thälmann-Bild, sondern auch das Thälmann-Szenario gewandelt hat. Zeigten die Drehbuchentwürfe für „Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse“ (1954, Regie Kurt Maetzig, Szenenbild Willy Schiller) diesen als Kriegsheimkehrer und Vater, sahen die Kinogänger ihn schließlich nur als Politiker, nachts im Wohnzimmer unter einem Liebknecht-Bild lesend. Dagegen inszenierten spätere Filme Thälmann sogar in einem gutbürgerlichen Elternhaus oder als Privatmensch: „Das eindimensionale Bild von Thälmann ausschließlich als Arbeiterführer war abgedroschen. Seine Wohn- und Familiensituation wurde nun weniger politisch und zugleich differenzierter gestaltet“, stellt Nachtigall fest.

Blicke ins Archiv: Dort werden viele der Nachlässe mit einem aus Projektmitteln beschafften Scanner digitalisiert. Neben detaillierten schriftlichen Aufzeichnungen (im Uhrzeigersinn von oben links) finden sich Szenenbildmodelle und andere Utensilien; Etliches lagert zwischengestapelt, da aufgrund des rasant wachsenden Bestands Platz und spezielle Schränke rar sind. Projektleiterin Dr. Annette Dorgerloh (unten, rechts) von der Humboldt-Universität zu Berlin sichtet gerade mit Ines Belger Szenenbildskizzen.



Blick in die Potsdamer Ausstellung „Alles nur Kulisse?!“. Der erste von sieben Räumen thematisiert die Entstehungsgeschichte des Märchenfilms „Gritta von Rattenzuhausbeiuns“ (1985) – eine außergewöhnliche Verfilmung, die das gleichnamige Kinderbuch aus dem Jahr 1840 wiederentdeckt. Den Raum hat Sammlungsleiterin Dorett Molitor selbst geplant und entworfen.

Bei diesem Teilprojekt wird deutlich, was bei dem komplexen Vorhaben übergreifend mitschwingt: die Grundannahme, dass Produktion und Rezeption von Kunstwerken einerseits immer in spezifische politische, gesellschaftliche und ideologische Konstellationen gestellt sind, andererseits aber gerade die zugrundeliegenden ebenso wie die im Prozess einer Produktion entstehenden Widersprüche und Reibungen von Wert sind. Dabei werde den DEFA-Filmen bei Weitem nicht gerecht, sie lediglich im Sinne einer Wiedergabe parteipolitischer Direktiven zu kategorisieren, sagen die Forscherinnen.

Um nicht zuletzt diesbezüglich differenziert zu werten, habe man über die Teilprojekte versucht, eine große Bandbreite an DEFA-Produktionen abzubilden – vom Propagandafilm der 1950er-Jahre über (nur) scheinbar unpolitische Unterhaltungsstreifen bis hin zu jenen Arbeiten, die über die Jahrzehnte hinweg erstaunlich despektierlich die Verhältnisse kommentieren. Vor dem Hintergrund ihrer Entstehungszeit und -bedingungen seien nicht nur die Szenenbilder der DEFA Räume des Kalten Krieges, wie ein Blick auf die zeitgleich in Westdeutschland entstandenen Produktionen zeige ...

Corinna Rader nahm sich in ihrem Teilprojekt dem Lieblingskind der DEFA an: dem Märchenfilm. „Während die Filmausstatter bei fast allen sonstigen Produktionen penibel um Korrektheit bei der Vermittlung historischer und sozialer Zusammenhänge bemüht waren, ließen sie in den Märchenfilmen ihrer Fantasie freien Lauf“, stellt sie fest.

„Gerade bei diesem Genre kommt es zu schwelgerischen Kombinationen von Stilen verschiedener Epochen und Länder – schließlich haben Märchen weder eine Zeit noch einen Ort.“ Die Kunsthistorikerin und Soziologin sichtet fünfzig Kino- und Fernsehfilme verschiedener Jahrzehnte, darunter „Das kalte Herz“ (1950), „König Drosselbart“ (1965), „Die Regentrude“ (1976) oder „Gritta von Rattenzuhausbeiuns“ (1985) – eine außergewöhnliche Verfilmung des gleichnamigen Kinderbuchs aus dem Jahr 1840 über ein Mädchen, das mit seinem Vater in einem Schloss lebt und ein Komplott gegen den König aufdeckt. Der Szenografie dieser Verfilmung ist der erste Raum der Ausstellung gewidmet.

Zugleich untersuchte Rader das vorhandene szenografische Material und die vielfältigen Unterlagen der eigentlichen Filmproduktion. Bis in die späten 1970er-Jahre seien die Märchenverfilmungen hochgradig artifizielle Studioproduktionen gewesen, stellte sie fest. Sie hätten sich dadurch merklich von den – in beiden Teilen Deutschlands bekannten – sowjetischen und tschechoslowakischen Produktionen unterschieden, in denen zum Beispiel die weiße Winterwelt immer wieder eine prägnante Kulisse bildet. Erst dann verlegte auch die DEFA die Dreharbeiten ihrer Märchenfilme weitgehend ins Freie. „Die Natur wurde aber nicht eins zu eins abgefilmt, sondern mit konstruierten Räumen überformt“, erzählt Rader. Obwohl noch gar nicht lange her, mutet für heutige Sehgewohnheiten seltsam an, wie Film diese „Übermalung“ der Natur mit artifiziellen Elementen zeigt.



Im Fokus dieses Teilprojekts stand auch die Analyse von Raum-, Form- und Farbstereotypen im Märchenfilm. Dabei bestätigte sich vielfach: Die „DEFA-typische Inszenierung“ stellt einen äußerst starken Gleichklang her zwischen dem Wesen des Menschen und seiner Kostümierung beziehungsweise seiner nächsten Umwelt. Das heißt: Der böse Mensch bedarf einer „böartigen“ Umgebung. Wohl nirgends wird das deutlicher als bei dem Film „Die vertauschte Königin“ (1984). Szenograf Paul Lehmann inszeniert die herrschsüchtige Protagonistin, die später mit einer ihr bis aufs Haar gleichenden Schmiedin vertauscht wird, in den großen Räumen eines Schlosses, in denen die wenigen Menschen geradezu verloren wirken. Kalte Farben wie Weiß, Hellblau und Silber dominieren, die Formen sind geometrisch, scharfkantig, spitz und zackig. Die Schmiede hingegen ist klein und gemütlich; warme Brauntöne und unregelmäßige, abgerundete Formen herrschen vor.

Anders als etwa bei den Gegenwartsfilmen, mit denen sich Birgit Schapow am Beispiel des Umgangs mit Berliner Stadtikonen in Spielfilmen der 1960er- bis 1980er-Jahre beschäftigte, erteilte die Märchenfilme nur eine Verbotsaktion. Es traf das Werk „Das Kleid“, angelehnt an das Märchen „Des Kaisers neue Kleider“. Der Film sollte im Jahr des Mauerbaus 1961 als Macht- und Herrschaftskritik in die Kinos kommen. „Märchen konnten leichter durch die Zensur schlüpfen, weil sie für Kinder gemacht waren“, sagt Schapow. „Da schaute die Hauptverwaltung Film nicht so genau hin.“

Beginn der Aufbauarbeiten für den Ausstellungsraum „Gritta von Rattenzuhausbeiuns“: Der Besucher durchläuft die einzelnen Phasen der Filmproduktion – szenografische Ideen und deren filmische Umsetzung eingeschlossen.

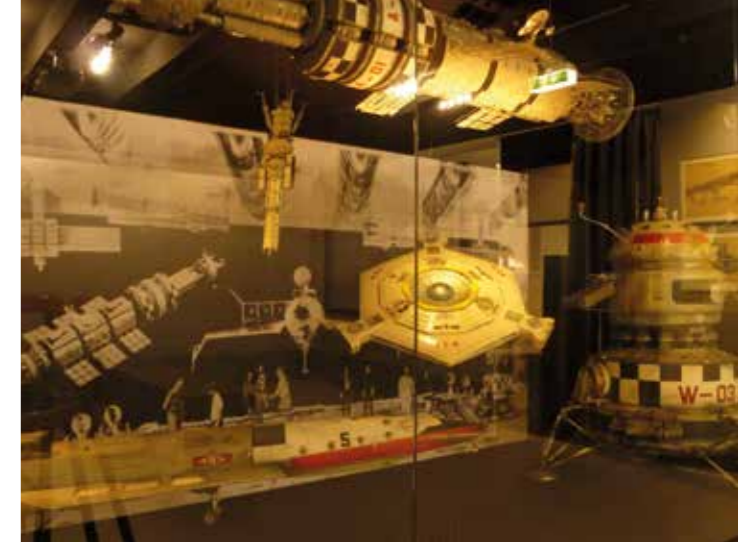
Anett Werner wiederum vertiefte sich im Zuge ihrer Dissertation in das Genre der Literaturverfilmungen – mit gut 350 abgedrehten Filmen lag hier ein Schwerpunkt der DEFA-Produktionen. Sie untersuchte die Räume der Klassikerverfilmungen deutschsprachiger Literatur, die von Goethe und Schiller bis zu Fontane und Fallada reichen. Ihr Betrachtungszugang war weniger ein politisch-ideologischer als vielmehr ein bildwissenschaftlicher. Entsprechend interessierte sie sich dafür, welche Veränderung die Literaturvorlage beim Medientransfer erfuhr, und sie analysierte die von den Szenografen entworfenen Bildräume, in denen die literarischen „Klassiker“ aufgeführt und gleichsam weitergespielt wurden.

Jedes Genre seziert: Literatur- und Historienepos, Gegenwarts-, Märchen- sowie Science-Fictionfilm

Die Doktorandin zeigt sich wie auch ihre Forscherkolleginnen besonders angetan von den Arbeitsbedingungen des Projekts. „Wir konnten im Filmmuseum recherchieren, Material suchen und haben dabei Hilfe von den Archivaren bekommen. Das ist ein unglaublicher Luxus, den man in der Forschung sonst nicht hat.“ Außerdem sei die Betreuung innerhalb des Wissenschaftlerteams sehr gut gewesen. Projektleiterin Annette Dorgerloh bestätigt das: Die regelmäßigen Treffen der Gruppe, bei denen man aus der Perspektive des fachlichen Hintergrunds jedes Einzelnen Texte und Materialien besprochen und analysiert habe, seien unglaublich fruchtbar gewesen. Davon habe auch ihr eigenes Teilprojekt profitiert.

Dorgerloh fokussierte ihr Interesse auf die Potsdamer Schlösser und Gärten als wiederkehrende Drehorte und die in diesem Kontext dokumentierten Probleme und Herausforderungen über die Jahrzehnte. „Zweifelsohne gibt es ein geradezu symbiotisches Verhältnis der Filmstadt Babelsberg zur Potsdamer Schlösser- und Gartenlandschaft.“ Das vom 17. bis frühen 20. Jahrhundert auf Geheiß Brandenburger Kurfürsten, preußischer Könige und deutscher Kaiser entstandene Ensemble ein-

Aus den Tiefen der DEFA-Trickkiste ins Museum: das Modell einer Auf- oder Frontprojektion. Wie das funktioniert, erklärt die Ausstellung am Beispiel einer Szene aus dem Märchenfilm „Der Prinz hinter den sieben Meeren“ von Walter Bock aus dem Jahr 1982.



zigartiger Anlagen biete dem Film einst wie heute in Stilvielfalt und Charakter eine fast unbegrenzte Auswahl an Motiven: vom herrschaftlichen Monumentalbau bis zum idyllischen Gartenpavillon. Insofern habe sich vor dem Hintergrund, dass beliebte Drehorte wie jene Schlösser, Gärten und alte Bahnhöfe oder auch Schloss Charlottenburg in Berlin und die Anna-Amalia-Bibliothek in Weimar dem Publikum sehr bekannt gewesen seien, die Frage gestellt, mit welchen Bedingungen gearbeitet wurde, um die Schauplätze immer wieder neu in andere Sinn- und Erzählzusammenhänge überzeugend einzugliedern.

Nicht immer liefen solche Filmarbeiten im Übrigen konfliktfrei ab. Dies belegen zum Beispiel Schriftstücke, die im Zuge weiter greifender Recherchen gefunden wurden. So schrieb der Verfasser eines Briefes, offenbar in der Schlösserverwaltung tätig, im Jahr 1964 unter dem „Betreff: Dreharbeiten im Neuen Palais“ verärgert: „Die Einstellung sämtlicher Mitarbeiter der DEFA zu unseren Räumlichkeiten und den darin vorhandenen Kunstwerken spottet jeder Beschreibung.“ Bei künftigen Dreharbeiten stelle man selbst Arbeitskräfte, die dann von der DEFA zu bezahlen seien, „Schäden am Drehort sind von der DEFA unverzüglich zu beseitigen“.

Wichtig war den Forschern, die DEFA-Zeit nicht isoliert zu betrachten. Zwar handelte es sich bei den Babelsberger Filmstudios um einen Monopol-Betrieb, doch dieser behielt genau im Auge, wie sich der Film bei den Nachbarn im Osten und im Westen entwickelte: der Neorealismus, die *Nouvelle Vague* und die Autoren-Filmästhetik der 1970er-Jahre. „Die Forschung war lange darauf fokussiert, den DEFA-Film als eine Art Seismograf für die Entwicklung in der DDR zu verstehen“, kritisiert Marcus Becker. „Wir jedoch wollen die DEFA-Geschichte in einer deutsch-deutschen und damit auch internationalen Filmgeschichte verankern.“

Becker selbst unternimmt eine solche Einbettung am Beispiel der Science-Fiction-Filme, in der DDR „utopische Filme“ genannt. Filme wie diese waren nicht selten mit einem politischen Bildungsauftrag verbunden, wenn zum Beispiel „böse westliche Mächte“ zur Bedrohung wurden. Und doch waren es beeindruckende Streifen, die bis heute ihre Fans haben, nicht zuletzt wegen der ausgefeilten Kulissen und Szenenbilder. „Das ist ein internationales Genre. Manchmal eiferte die DEFA westlichen Vorbildern hinterher, manchmal aber war sie Hollywood sogar voraus.“ Alfred Hirschmeier etwa malte 1960 die Entwürfe für

„Der schweigende Stern“. Aerodynamische Raumschiffe mit spitzen Nasen, dazwischen bizarre Sendemasten und winzige Männchen am Boden – diese Kohlezeichnung auf einem großen Bogen beigefarbenen Kartons trägt den Titel „Kosmokrator“. Gerade Hirschmeiers Entwürfe von Planetenwelten und Raumschiffen sind einzigartig schön und in diesem Genre kaum übertroffene Zeichnungen; kleine zeichnerische Kunstwerke, die gut und gern für sich allein stehen können.

Es ist das zugleich künstlerische wie handwerkliche Können, das fasziniert – die „utopischen Filme“ stehen hier exemplarisch für viele andere, etwa die Märchen- oder Kinderfilme. Zumal für den Zuschauer das, was die Szenenbildner leisten, dieser ganze aufwendige Arbeitsprozess, bis auf das Ergebnis unsichtbar bleibt. Aus Unmengen Styropor und Farbe, aus Licht und räumlicher Spielerei wird eine täuschend echte Filmwelt. Detailverliebte Modelle und Aufbauten sind die Produkte von Tüftlern und Freaks, die mit traditionellen als auch hochmodernen Techniken umzugehen wissen. Eine ganz andere Ästhetik findet sich nur ein Jahrzehnt später bei den utopischen Filmen aus den frühen 1970er-Jahren. „Eolomea“ (1972) beispielsweise zeigt keine makellos weiße Welt, sondern spielt mit einer Gebrauchsästhetik, die der Westen erst Jahre danach übernahm. „Hier war die DDR Vorreiter für etwas, das sich international erst später als Standard etablieren sollte“, sagt Becker.

Im Detail hat das interdisziplinäre Forscherteam bestehend aus Kunsthistorikern, Germanisten, Historikern sowie Film- und Literaturwissenschaftlern reichlich Informationen rund um das Thema Filmszenografie zusammengetragen und schon im Laufe des Vorhabens mit Publikationen und Ausstellungen auf sich aufmerksam gemacht.

Bereits 2012/13 realisierten die Projektbeteiligten des Filmmuseums und der Humboldt-Universität gemeinsam die beiden Foyer-Ausstellungen „Wo Hexen und Dämonen wohnen – Räume des Bösen im DEFA-Märchenfilm“ und „Schlösser auf Celluloid – königliche Architektur im DEFA-Spielfilm“. Hier konnten sich vor allem die Doktorandinnen beweisen, die alle Arbeiten rund um die Ausstellungen vorbereiten übernahmen: von der Konzeption der Schau über die Objektauswahl bis zu den verschiedenen Beiträgen, seien es PR-, Programm- oder die Exponate begleitende Texte.

Von den Räumen im Film zu den öffentlichen: Forschung wird vermittelt

Für die ebenfalls parallel zum Forschungsprozess konzipierte Ausstellung „Der falsche Fritz“ erstellten Wissenschaftler und Museumsmitarbeiterinnen gemeinsam den opulenten Begleitband „Preußen aus Celluloid. Friedrich II. im Film“. Hier spielt die Szenografie bereits eine zentrale Rolle: Wie wird die Rokoko-Welt Friedrichs II. filmisch in Szene gesetzt? Wie sorgten Drehbuchautoren, Szenen- und Kostümbildner, Regisseure und Schauspieler für das „Welt-Bild“ der Preußenfilme?

Aktuell ist seit Dezember 2015 im Potsdamer Filmmuseum für zwölf Monate die Schau „Alles nur Kulisse?! – Filmräume aus der Traumfabrik Babelsberg“ mit 400 Exponaten zu sehen (siehe Kasten auf den Seiten 52/53). Im gleichnamigen Begleitband stellen die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ihre Erkenntnisse über die Szenografie diverser Filmgenres vor. Einen Teil der gesamten Projektergebnisse hat das Team in der e-Publikation „kunsttexte.de“ veröffentlicht und im Frühjahr 2016 bei einer Abschlussveranstaltung vorgestellt.

Nachgestellt ist unter anderem die Landestelle der „Margot“ aus dem utopischen Film „Eolomea“ (1972); die Trickszenerie wurde gedreht mit einer 70mm-Handkamera und 70mm-Filmstreifen. 1964 entwickelten Babelsberger Filmtüftler mit DEFA-Kollegen speziell für den 70mm-Film eine eigene Kamera, mit der dann auch die beiden DDR-Genreklassiker „Signale“ (1970) und „Eolomea“ abgedreht wurden.



Die fünf zu DDR-Zeiten produzierten Science-Fiction-Filme – dort „utopische Filme“ genannt – faszinieren nicht zuletzt wegen der ausgefeilten Kulissen und Szenenbilder. Aerodynamische Raumschiffe mit spitzen Nasen schweben vorbei und man trifft auf Planetenwelten von bizarrer Schönheit: Es wundert nicht, dass die Streifen bis heute eine große Fangemeinde haben.

Alles nur Kulisse?! – die Begleitausstellung zum Projekt

Glitzernde Märchenfilmkostüme, Entwürfe für fantastische Science-Fiction-Welten, sorgsam gebaute Modelle, die ganze Filmsets abbilden – und natürlich Spezialeffekte: All das zeigt noch **bis Ende 2016** das Filmmuseum Potsdam in einer Sonderausstellung **„Alles nur Kulisse?! – Filmräume aus der Traumfabrik Babelsberg“**. Illustriert wird der gesamte Prozess, in den szenografisches Arbeiten eingreift: von der Buchvorlage über deren Adaptation fürs Genre Film bis zum fertigen Szenenbild; ebenso das Zusammenspiel von Szenenbildnern mit Schauspielern, Kameraleuten, Regisseuren. Deutlich wird, wie sehr die Kunst der Raumgestaltung, der stimmigen Atmosphäre für die Illusion im Film von elementarer Bedeutung ist. Die sehenswerte Schau ist Teil des stiftungsgeförderten Projekts „Spielräume. Szenenbilder und -bildner in der Filmstadt Babelsberg“.



400 Exponate – Skizzen, Fotos, Modelle, Requisiten – sind auf sieben Themenräume verteilt. Sie präsentieren die Geschichte des Szenenbildes: von der UFA über die DEFA zum heutigen Studio Babelsberg. Und so unterschiedlich der Betrachtungswinkel aus dem Blick jedes Raumes mit „seinem“ Thema auch ist, eines wird immer wieder sichtbar: Bevor noch ein einziges Wort gefallen ist, setzt der erste Blick, mit dem die Kamera den Schauplatz erfasst, die Zuschauerinnen und Zuschauer ins Bild über handelnde Personen und dramatische Situationen.

So auch bei dem 2010 auf dem Babelsberger Studiogelände gedrehten, preisgekrönten Kinoepos „Anonymous“, für das eigens 85 historische Sets gestaltet wurden. Spektakulärste Kulisse, errichtet von Babelsberger Handwerkern, war aber wohl das Londoner „Rose Theatre“, später umgebaut und umgestrichen zum „Globe Theatre“. Dass die Effekte im Übrigen dem Publikum nur selten bewusst werden, trägt umso nachdrücklicher zur Wirkung der Filmbilder bei. Manche Tricks allerdings zeigen sich unverkennbar als solche. Beispielsweise jene fantastischen Landschaften, die für Märchenfilme erschaffen wurden. Oder die durchs Bild fliegenden Raumschiffe aus der „DDR-Trickfilmproduktion“.

Die Ausstellung „Alles nur Kulisse?!“ lief satte zwölf Monate – und begeisterte bis ins Rahmenprogramm hinein.

Ein Übriges an Verbreitung und Vernetzung leisteten Kontakte zu anderen Filmmuseen in Frankfurt am Main und Düsseldorf sowie zur DEFA *Film Library* am New Yorker *Museum of Modern Arts* und der *University of Massachusetts* in Amherst, USA. Von mehreren an der Humboldt-Universität Berlin durchgeführten Lehrveranstaltungen und singulären Angeboten wiederum profitiert der hiesige akademische Nachwuchs. Und mit der Filmuniversität Babelsberg wurde eine Kooperation in Form regelmäßiger Seminare etabliert.

Im Juni 2015 gründeten Annette Dorgerloh und Marcus Becker an der Humboldt-Universität zu Berlin mit der Initiative BildFilmRaum ein Diskussionsforum für Wissenschaftler, die sich mit dem Themenfeld befassen. Dort soll weiter über Film, Filmbilder und Szenografie geforscht und unterrichtet werden. Zudem denkt Dorgerloh über ein Lehrbuch zur Einführung in die Szenografieanalyse aus kunst- und bildwissenschaftlicher Sicht nach. „Die Forschungsthemen liegen noch auf der Straße“, ist sie überzeugt.

Die Potsdamer Ausstellung durchzieht ein Gang, dessen Wände vollbehängt die stilistische Breite und künstlerisch-handwerkliche Vielfalt szenografischer Entwürfe zeigen. Die älteste Skizze stammt aus der UFA-Zeit und ist von Wilhelm Depenau: ein Interieur-Entwurf in Kohle und Tusche für Carl Lamas' Film „Der Hund von Baskerville“ (1937).



Zahlreiche Fotos, Standbilder und raumgroße technische Zeichnungen erläutern, wie man sich Dreharbeiten vorstellen muss. Kleine Illustrationen halten die Bildabfolge des Films wie einen Fahrplan fest. Gebäudemodelle und Felsenlandschaften aus Pappmaschee, zwischen denen winzige Schienen für die Kamera liegen, zeigen die Arbeit am Set. Mit Beginn der Digitalisierung änderte sich manches – und manches blieb ganz traditionell. So werden vor allem die ersten Ideen und Skizzen immer noch von Hand gezeichnet.

Viel Spannendes lässt sich nachlesen. Beispielsweise, wie während des Drehs zu Roland Emmerichs Shakespeare-Thriller „Anonymous“ bei allen Anwesenden am Drehort mehrfach Atemnot ausbrach. In Szenen, in denen fürs authentische 16.-Jahrhundert-Ambiente massenhaft Dreidocht-Kerzen brannten, war die Luft so verrußt, dass den Teammitgliedern vor und hinter der Kamera die Luft wegblieb und die Arbeiten immer wieder unterbrochen werden mussten, berichtet Szenenbildner Sebastian Krawinkel. Noch mehr Atemnot verursachte wochenlang verrotteter Fisch, der in das Straßenset gekippt wurde, um den Schauspielern zu helfen, sich in das London des Elisabethanischen Zeitalters hineinzusetzen.

Anekdoten wie diese plaudert Krawinkel aus im Katalog **„Alles nur Kulisse?! – Filmräume aus der Traumfabrik Babelsberg“**, der begleitend zur gleichnamigen Szenografie-Ausstellung erschienen ist. Solche Schilderungen machen deutlich: Das Szenenbild oder die Szenografie, das Set- beziehungsweise Produktionsdesign, die Filmarchitektur vom

„Originaldrehort“ bis zum Studiobau – das schafft stimmige Atmosphäre, formt Schauplätze für die Handlung eines Films und öffnet Räume, die sich wie Charakterhüllen um die Story legen und die Filmfiguren ausloten. Dies unterstreichen Schau wie Begleitband gleichermaßen mit reichlich Hintergrund: Sie schildern den Entstehungsprozess des Szenenbildes von ersten Skizzen, farbigen Entwürfen, Modellen und dem drehfertigen Set bis zum vollendeten Film und machen mit den beteiligten Gewerken und deren Aufgaben bekannt.

Applaus erhielt unterdessen das Begleitprogramm zur Ausstellung, das viele Filmschaffende nach Potsdam führte. Wer dann noch tiefer in das Wesen von Filmarchitektur eindringen wollte oder möchte, dem sei eben der Ausstellungskatalog empfohlen, herausgegeben von den Filmhistorikern Annette Dorgerloh und Marcus Becker. Besonderes Augenmerk galt hier erneut der Babelsberger Studiotradition. So widmet sich Professor Michael Wedel von der Babelsberger Filmhochschule in einem Kapitel der legendären Außenkulisse „Berliner Straße“, in der von 1998 bis zu ihrem Abriss 2013 mit Dramen wie „Der Pianist“ Filmgeschichte geschrieben wurde. Wedel vergleicht das wandelbare Straßenset, das Berlin, Paris, Kopenhagen oder auch New York sein konnte, mit einem Schauspieler. Die „Berliner Straße“ schein „in jedem neuen Film eine andere Rolle zu übernehmen, ein anderes Gesicht zu zeigen, ihre Eigenart und Identität hinter der Maske aber zu bewahren“.

Christian Jung



Neue Kunst für alle Sinne

Die audiovisuellen Medien Radio, Film und Video haben sich seit ihrer Nutzung als Kunstform immer an anderen Künsten messen lassen müssen – die beiden letzteren etwa an der Malerei. Die „neuen Künste“ hatten es schwer, die nach eigenen ästhetischen Regeln entstandenen Werke als gleichrangig zu etablieren. In drei Projekten zur Radio-, Video- und Computerkunst nehmen Museumsforscher und Mitarbeiter der Ausstellungshäuser Fährte auf zu weitgehend unerforschten Kunstformen, die Fenster in die elektronische Zukunft aufzustoßen vermögen.

Mithilfe eines übergroßen Mikadospiels demonstrieren die am Computerkunstprojekt beteiligten Forscherteams von Universität sowie Kunsthalle Bremen das Zufallsprinzip in der visuellen Kunst durch die „algorithmische Dimension“.

Es war die Ära des Suchens und des Ausprobierens, der Aufbrüche und der Brüche mit Tradierendem: In den 1960er-Jahren sang Bob Dylan von sich verändernden Zeiten; die Beatles revolutionierten Hörgewohnheiten – und die Fluxusbewegung forderte dazu auf, Kunst anders „zu sehen“. Für sie zählte zum einen mehr die schöpferische Idee eines Kunstwerkes als das Ergebnis selbst, und zum anderen propagierte sie, bei der Kreation eines Werkes durchaus Video, Musik, Licht, Geräusche, Bewegung, Handlungen oder diverse Materialien zu integrieren. Künstler wollten die Kunst demokratisieren und experimentierten mit neuen Ausdrucksformen, mit Massenmedien und Technik. Seitdem mischt der technologische Fortschritt allenthalben mit; die neue „Weltsprache“ der Algorithmen setzt heute Kunst gar selbst und gleichsam automatisiert in Szene. Eine hybride Kultur entstand und entsteht weiter, in der Grenzen oszillieren und die exklusive Aura der Kunst vergeht.

Wissenschaftlich wurden die noch jungen Formen und Formate bislang wenig befragt. Doch allmählich erhält im Zuge der Auseinandersetzung mit ihnen ihre noch kurze Geschichte ein konturiertes Gesicht, und erste Forschung liefert im Falle der Radio-, Video- und Computerkunst Fingerzeige dafür, wo Entwicklungslinien ihren Ursprung nahmen und auf welche Weise sie wie und warum die Gegenwart erreichten. Erkenntnisse über die Gestalt dieser Künste und ihrer Kreationen gewinnen Wissenschaftler und Museumsexperten nicht nur über die Analyse der Werke selbst, sondern auch über eine konzise Betrachtung der jeweiligen Medien. Diese überliefern schließlich selbst Vergangenes und bewahren und transportieren damit jene Zeit, in der die Kunst entstanden ist – und geben so die ein oder andere Erklärung für manches, das die Kunst spiegelt oder das diese mehr oder weniger unmittelbar sichtbar abbildet.

Drei von der VolkswagenStiftung im Rahmen der Initiative „Forschung in Museen“ geförderte Gemeinschaftsvorhaben zeichnen die Entwicklung der Radio-, Video- und Computerkunst nach. Die jeweils kooperierenden Wissenschaftlerinnen

und Wissenschaftler sowie Museumsexperten tauchen dabei ein in eine Zeit, in der die neuen Medien zum ersten Mal jenseits der rein technologischen Verheißung ihr kreatives, ästhetisches Potenzial sichtbar werden lassen konnten – nicht zuletzt auch deshalb, weil die Zahl der Künstlerinnen und Künstler zunahm, die den artifiziellen Umgang mit ihnen zu ihrem Repertoire machten.

Radiokunst: Die Kraft der Vorstellung bricht Wahrnehmungsmuster auf und schafft reale Räume

Von der sanft dahinfließenden Weser malerisch umspült, liegt die Weserburg/Museum für moderne Kunst in Bremen. Eine fast irrealer Idylle, wären da nicht die jungen Menschen, die geschäftig durch helle Räume huschen und die, kaum hat man sie wahrgenommen, schon wieder mit ihren Laptops schnell hinter irgendeiner Tür verschwunden sind. Hinter eben diesen Türen öffnet sich eine andere kulturelle Wirklichkeit: das „Studienzentrum für Künstlerpublikationen/Weserburg“, in dem sich auch das Digitale Radiokunst Archiv (DRA) mit der weltweit einzigen größeren Sammlung an Radiokunst befindet. Etwa 10.000 Sendestunden lagern hier. Bestände von Künstlern aus aller Welt, die ihren Ursprung sogar in Australien haben oder aus entlegenen Winkeln Südamerikas stammen. Das meiste weitgehend unerforscht, vieles kaum gehört und manches nicht zugänglich.

„Als Radiokunst verstehen wir Werke, die Künstler mit, im und für das Radio produziert haben“, erklärt Professorin Dr. Maria Peters vom Institut für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik der Universität Bremen. Das teilweise über fünfzig Jahre alte Kulturgut jedenfalls entspricht kaum tradierten Vorstellungen von Kunst. Denn Radiokunst hat nicht nur ein doppeltes Wesen als Kunst und publizierte Sendung. „Sie ist auch immateriell, weder an Zeit noch Ort gebunden, kann beliebig verbreitet werden und nutzt eine nicht spezifisch künstlerische Technik“, erläutert die Leiterin des Zentrums, Dr. Anne Thurmann-Jajes. Für die wissenschaftliche Zuordnung ein sperriges Gut ...



In einem Kraftakt von Museum und zwei Universitäten wurde der schwer zugängliche und weitgehend unerforschte Schatz im Rahmen des 2015 beendeten Projekts „Radiokunst: Zur Entwicklung eines Mediums zwischen Ästhetik und soziokultureller Wirkungsgeschichte“ dennoch gehoben. Gefördert von der Stiftung mit 465.000 Euro, entwickelten Anne Thurmann-Jajes, Maria Peters und Ursula Frohne, damals noch Professorin für Kunstgeschichte an der Universität zu Köln, ein Grundgerüst zur Erschließung und ein Konzept zur Vermittlung dieser Kunst. Von dem Vorhaben profitierten vor allem drei Nachwuchswissenschaftlerinnen, die die akustischen Kunstwerke aus unterschiedlichen Perspektiven analysierten. Jee-Hae Kim an der Kölner Hochschule beispielsweise betrachtete die technologischen Bedingungen, denen diese Kunstform unterliegt, um dann zu schauen, welche kommunikativen Praktiken der Radiokunst zwangsläufig damit einhergehen.

Das politische Potenzial der Radiokunst wiederum ergründete Franziska Rauh exemplarisch anhand der multimedialen Kampagne „Three Weeks in May“. Die amerikanische Künstlerin Suzanne Lacy organisierte im Mai 1977 in Los Angeles gemeinsam mit Leslie Labowitz drei Wochen lang Aktionen, die sexuelle Gewalt gegen Frauen ins öffentliche Bewusstsein rücken sollten. Kunsthistoriker feierten die Veranstaltungen als kanonisches Werk feministischer Kunst. „Doch niemand hat jemals die Aktion erwähnt, die im Künstlerprogramm von *Close Radio* lief“, erzählt Rauh. „Obwohl dieser Radiopart ein elementarer Teil der Kampagne war.“ Über den Äther hatte Lacy im Radio Reporte verlesen zu sexuellen Übergriffen gegen Frauen, verfasst vom *Los Angeles Police Department* – eindrückliche Dokumente dieser Epoche als auch eine eindrucksvolle Aktion der Künstlerin. Ein solcher Akt offensichtlicher Kritik war ein Tabubruch, der Mut erforderte in Luft nehmender Zeit.

Impressionen von der Ausstellung zum Radiokunstprojekt, ein gemeinsames Vorhaben der Weserburg/Museum für moderne Kunst in Bremen und der Universität der Hansestadt. Hinter dem Herz unten links verbirgt sich ein Kunstwerk, das gleichermaßen Radio, Speichermedium und Fanpost an den Sender ist. Im Bild unten rechts begegnen sich das „Radioobjekt“ von Klaus von Bruch (rechts) und das „Taschenradio“ von Gerrit Phelan (links).

Denn die sphärische Verbreitung sonst vertraulicher Polizeidokumente durchbrach den Konsens des Verschweigens und zerstörte jene frauenfeindlichen Mythen, die sich oft um Vergewaltigungen ranken. Die Sendung produzierte Öffentlichkeit und errichtete dem Dissens auf diesem Weg eine Bühne. Das akustische Medium war der Trigger. Denn Hören kann Rezeptionsgewohnheiten aufbrechen und Vorstellungen evozieren, die an eigene Erfahrungen anknüpfen. „Auf diese Weise wird das ephemere, immaterielle Radiowerk zu einem realen Raum“, sagt Rauh mit Nachdruck.

Hören heißt erleben. Diese wirkmächtige Spur verfolgte Sarah Rothe mit ihrer Dissertation zu Chancen und Schwierigkeiten in der Vermittlung von Radiokunst. Ihr Paradebeispiel: die 2006 im Österreichischen Rundfunk ausgestrahlte und für die Bremer Ausstellung „Über das Radio hinaus“ adaptierte Arbeit „Nacht. Stimme. Zerstreuung“ der Hamburger Künstlergruppe LIGNA. Besucher der Ausstellung wurden beim Hören beobachtet, füllten Fragebogen aus und hinterließen Eindrücke und Gedanken in Notizbüchern. Die Auswertung des empirischen Materials förderte eine reiche Erlebnispalette zutage, selbst physische Reflexe oder das Gefühl, vom „Hör-Werk“ manipuliert zu werden. „Schließlich fordert es die Besucher heraus, ihr Kunstkonzept zu hinterfragen“, resümiert Rothe.

Unterdessen nimmt der technologische Fortschritt Fahrt auf und lässt dabei Unzeitgemäßes zurück. Er ist kapriziös und verändert wiederum die Kunst. So hat Suzanne Lacy in einem Remake von „Three Weeks in May“ im Jahr 2012 keine Radiosequenz mehr realisiert, wie Rauh in den USA erfuhr. „Lacy nutzte zeitgemäß *social media* wie Facebook oder Twitter.“ Die Leitmedien heute seien eben andere ...

Videokunst: Licht, Ton und Bewegung als Resonanzboden, auf dem Neues entsteht

Die Geschichte der Medienkunst ist stets auch Technikgeschichte. Es war wohl die Faszination der noch recht jungen Videotechnik, die renommierte Künstler wie Richard Serra vor gut fünfzig Jahren zum Experimentieren reizte. Viele dieser Werke blieben lange unbeachtet. In Aachen aber sind sie präsent. „Match match their courage“ von Serra zum Beispiel, ein Video von 1974, in dem die beiden Protagonisten die psychologische Wirkung des Feedbacks und damit die Entstehung des Videos selbst reflektieren. „Die Arbeit war eine der Attraktionen in der 2014 im Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen (LFA) gezeigten Ausstellung „Die anderen Amerikaner““, sagt Miriam Lowack, die in ihrer Zeit als Doktorandin die Schau als Kuratorin konzipierte und zu einer gelungenen Umsetzung entscheidend beitrug.

Wie zwei weitere so war auch diese Ausstellung Teil des von der Stiftung mit 540.000 Euro geförderten Projekts „Wissenschaftliche Erschließung und Präsentation der Videobestände des LFA“ unter Leitung der damaligen Direktorin des Ludwig Forums Dr. Brigitte Franzen. Im Zuge dieses Vorhabens wurde im Aachener Museum unersetzliches Kulturgut gerettet: ein Bestand von immerhin rund zweihundert Videokunstwerken so bedeutender Künstlerinnen und Künstler wie Bruce Naumann, Nam June Paik, Ulrike Rosenbach, Wolf Vostell oder von im Aachener Raum bekannten Größen wie Franz Buchholz oder Dietmar Momm. Die Produktionen haben die Zeiten überstanden, aber das ist auch schon beinahe alles, was man zu den meisten Werken bislang sagen konnte – bis das Projekt startete. „Unser Antrieb war insbesondere, dass es sich bei diesen Videokunstwerken um äußerst wichtige Belege der kulturell so bedeutsamen Phase der 1960er- und 1970er-Jahre handelt“, betont Brigitte Franzen, die seit Mitte 2015 Vorstand der Peter und Irene Ludwig Stiftung ist.

Was die LFA-Gründer Peter und Irene Ludwig in den 1960er-Jahren aus New Yorker Ateliers mitbrachten, war als Kunst hierzulande eigentlich unerhört: präzise Abbilder banaler Suppendosen oder eine hyperreale Lady-Skulptur mit Lockenwicklern. Noch bevor 1968 die Documenta die Pop-Art adelte, zeigte das Sammlerpaar in Aachen Werke von Andy Warhol, Duane Hanson oder Roy Lichtenstein: Arbeiten, die heute weltberühmt sind und zum Kanon der Kunstgeschichte zählen.

Die Ausstellung „Die anderen Amerikaner“ ließ nun auch andere, weniger bekannte Künstler „zu Wort“ kommen; neues Wissen über sie und ihre Kunst hat nicht zuletzt die stiftungsgeförderte Forschung hervorgebracht. Es sind solche bislang kaum beachteten und doch hochspannenden Arbeiten, mit denen sich die Sammlung über deren Präsentation immer wieder einen Namen macht. „Ein Rückblick nach dreißig, vierzig Jahren – das ermöglicht es, eingeschliffene Sehgewohnheiten aufzubrechen“, sagt Franzen. Zeit für eine Neubewertung? Die sei immer, entgegnet sie.

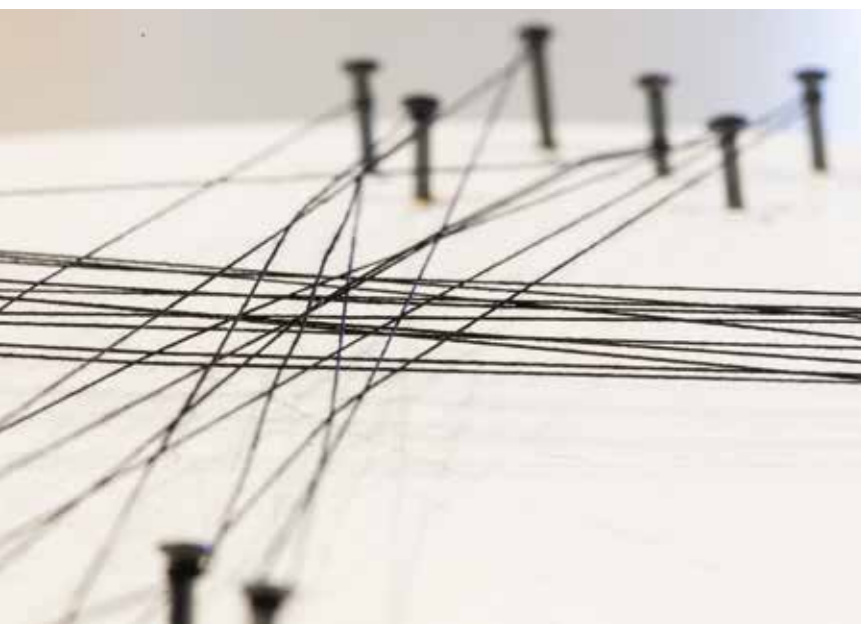
Wie noch zwei weitere Werk-schauen, so war auch die Ausstellung „Videoarchiv – Elektronische Bilder malen“ Teil des von der Stiftung geförderten Videokunstprojekts zur Erschließung und Präsentation der Bestände des Aachener Ludwig Forums.



Impressionen von den drei Aachener Ausstellungen: Durch die erforderlichen Projektarbeiten wurde unersetzliches Kulturgut gerettet – über zweihundert Videokunstwerke so bedeutender Künstlerinnen und Künstler wie Bruce Naumann, Nam June Paik, Ulrike Rosenbach, Wolf Vostell und vielen anderen mehr.



Algorithmen für den Alltag: Die Bilder zeigen „Originalwerke“ der Computerkunst, die Studierende und angehende Wissenschaftler der Universität Bremen analysieren und recodieren oder de-codieren wollen. Zugrunde liegen unterschiedliche analoge Experimente, die das Zufallsprinzip in der algorithmischen Kunst verdeutlichen sollen.



Die Schau „Die anderen Amerikaner“ lenkte den Blick im Übrigen ausgehend von den Videokunstwerken auf die unterschiedlichen stilistischen Facetten der US-Kunst der 1970er- und 80er-Jahre, die sich gebräuchlichen Klassifizierungen oft genug widersetzt. Zwei Themen standen dabei im Fokus: Graffiti-Malereien junger Sprayer, die Anfang der 1970er-Jahre den „New Yorker Untergrund“ eroberten, sowie Werke der „Pattern and Decoration“-Bewegung – lebensfrohe Arbeiten, die auf den ersten Blick wie rein ornamentales Kunsthandwerk wirken, dabei gekennzeichnet sind durch tapetenhaft aufgesetzte Flächenmuster, dekorative Ornamentik oder offensiv bunte Kompositionen.

In jener Zeit, in der in den USA diese Kunst entstand, positionierte sich hierzulande Aachen als „zentraler Ort für avantgardistische Kunstereignisse“. Studierende gründeten die Galerie Aachen, die enge Kontakte zu amerikanischen Videokünstlern pflegte. Wolfgang Becker wiederum, der 1970 mit der „Neuen Galerie – Sammlung Ludwig“ die Vorläuferin des Ludwig Forums aufbaute, trug Werke zusammen von Videopionieren wie Peter Campus, Douglas Davis, Joan Jonas, Nam June Paik, Wolf Vostell. Er legte aber auch den Grundstein für die kunstgeschichtlich bemerkenswerte LFA-Sammlung seltener oder gar einzigartiger Videowerke von Künstlerinnen und Künstlern aus dem nahen, für innovative Kunst offenen Belgien. „Das ist für uns besonders spannend, da dieses Segment an Videokunst bislang kaum erforscht wurde“, sagt Miriam Lowack, die es gebürtig von der Insel Föhr nach Aachen verschlagen hat.

Viele Arbeiten der Aachener Sammlung verweisen unterdessen auf die Wechselbeziehung zwischen Video-, Performance- und Konzeptkunst. Entsprechend thematisierten auch die drei im Rahmen des Projekts gezeigten Ausstellungen die opulenten Möglichkeiten, unterschiedliche Medien- und Kunstformen zu verknüpfen. Als Kuratorinnen fungierten in unterschiedlichen Konstellationen neben Lowack auch Jenny Dirksen und die beiden von der Stiftung geförderten Doktorandinnen Lou Jonas und Anna Sophia Schultz. Sie wussten, dass die Zeit drängt für

„ihre“ Ausstellungsobjekte. Denn die 200 Kunstarbeiten waren teilweise in keiner guten Verfassung. Bevor sich die alten Bänder überhaupt sichten ließen, mussten sie restauriert und digitalisiert werden, da sie in dem mittlerweile obsoleten Videokassettenformat U-Matic-Technik gespeichert und zudem meist brüchig waren.

Diese Vorarbeit leistete das „Labor für antiquierte Videosysteme“ am Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe. Heute sind die Bänder in Dauerschleife abspielbar – mit neuer Technik. Das hat Folgen für die Art der Präsentation, die genuin zu einem Werk der Videokunst gehört: „Wenn in U-Matic aufgenommene Videos auf modernen Flachbildschirmen laufen, beeinflusst das die Farben, vor allem bei Schwarz-Weiß-Videos“, pointiert Franzen. Selbst Inhalte würden teils neu interpretiert. „Arbeiten des Videopioniers Douglas Davis müssten eigentlich auf Röhrenmonitoren gezeigt werden, weil sich Davis mit dem ‚Raum‘ des Monitors beschäftigt.“ Und wenn der „Video-Sound“ über Kopfhörer im Museum läuft, verändert sich auch die Rezeption. So wurde beispielsweise mit Soundduschen experimentiert. „Sie bündeln den Ton an einem bestimmten Ort, von dem aus das Werk betrachtet werden soll.“

Der technologische Fortschritt torpediert zwar den Versuch, die historische Wirklichkeit der Videowerke genuin zu reanimieren. Doch die zur Schau gestellte Kunst im Aachener Ludwig Forum – von den Wissenschaftlerinnen mehr denn je bezeichnet als „Kompetenzzentrum für Videokunst, das international bestehen kann“ – reflektiert allemal aktuelle gesellschaftsprägende Mechanismen wie die Manipulation durch Informationsvermittlung.

Computerkunst: systemüberschreitend und mit Algorithmen für den Alltag

Ein „Kompetenzzentrum“ ist zweifellos auch Frieder Nake, Mathematik-Professor an der Universität Bremen und Künstler: „Die revolutionärste unter den elektronischen Künsten, mit den radikalsten Folgen, ist sicher die digitale Computerkunst“,



erläutert Nake, der mit Verve die Seiten Forschung und Kunst gleichermaßen lebt. Warum revolutionär? „Das Meisterwerk wird abgeschafft, weil computergenerierte Kunst das Prinzip der Originalität aufhebt.“ Nicht, dass Nake diesen Geltungsverlust bedauert – schließlich gehört er zu den Wegbereitern der digitalen Kunst. Gemeinsam mit A. Michael Noll und Georg Neers hat er bereits 1965 Computerbilder ausgestellt. Nake, Noll, Neers: drei N's am Beginn der algorithmischen Revolution.

Und das kam so: Als Studierender der Mathematik an der Universität Stuttgart jobbte Frieder Nake im Rechenzentrum, als dort gerade eine Zeichenmaschine Graphomat Z64 angeschafft wurde. Dafür sollte er die Software entwickeln. „Ich war jung, mutig, kunstaffin und als Informatiker völlig ignorant – und so tat ich es.“ Das veränderte sein Leben: „von der Mathematik zur Kunst – oder

Ein Computerkunstwerk: „Geradenschar Nr. 1“ (1965) von Frieder Nake aus der Sammlung zur frühen Computergrafik des Kupferstichkabinetts der Kunsthalle Bremen – eine der bedeutendsten grafischen Sammlungen in Deutschland.



Das Team des Computerkunstprojekts (von links): Theresa Knapstein vom Kupferstichkabinett, Dr. Susanne Grabowski von der Universität Bremen, der Direktor der Kunsthalle Bremen Christoph Grunenberg und der Mathematiker und Informatiker Frieder Nake. Das Team präsentiert (von links) Werke von Georg Nees, A. Michael Noll und Frieder Nake, die zu den Wegbereitern der digitalen Kunst zählen.



vielmehr“, korrigiert er sich, „mit Mathematik zur algorithmischen Kunst.“ Denn es ist der „Künstler“, der den Algorithmus erdenkt: eine berechenbare Funktion, von einer Maschine schrittweise ausgeführt. So lässt sich selbst das visualisieren, was zwar nicht vorstellbar, aber berechenbar ist: „wie zum Beispiel der 6-D-Hyperraum des Künstlers Manfred Mohr“, gibt Nake ein Beispiel.

„Mohrs Einzigartigkeit besteht darin, dass er fantastische Wege findet, diverse Facetten des einfachen Würfelgebildes in hohen Dimensionen in verschiedenen Zeichenformationen zu präsentieren“, übernimmt Dr.-Ing. Susanne Grabowski, Postdoktorandin an der Universität Bremen. Ein 6-D-Würfel hat 64 Ecken und 192 Kanten. „Mohr lässt vier der 64 Punkte mit dem je diagonal gegenüberliegenden Punkt entlang der Kanten verbinden“ („Diagonalweg“). Danach verknüpft sein Programm die Eckpunkte der Diagonalwege durch Querlinien. So entstehen Vierecke, die Mohr nach dem Zufallsprinzip einfärben lässt.



Wenn Grabowski fast atemlos aus den Sphären der algorithmischen Kunst erzählt, öffnet sich eine neue Dimension: computergenerierte Bilder, die Eigendynamik entwickeln. Und plötzlich gewinnen die wundersamen, in Grabowskis lichtdurchfluteten Räumen locker verstreuten Bilder subtil Esprit. Frieder Nakes „Geradenscharen“ beispielsweise, gerade Linien, die sich in eigenwilliger Dynamik zu immer neuen Formen treffen.

So systematisch wie Grabowski digitalisierte Kunst erklärt, ist auch ihr von der Stiftung mit 230.000 Euro gefördertes Projekt „Die algorithmische Dimension in der visuellen Kunst“ gebaut, das 2015 nach drei Jahren endete und an dem neben Frieder Nake auch der Kunsthistoriker Dr. Christoph Grunenberg, Direktor der Kunsthalle Bremen, beteiligt war. Forschungsobjekte sind 24 algorithmische Werke aus Sammlungen der Kunsthalle Bremen und zwölf weitere Werke, die algorithmische Elemente aufweisen – wie etwa Permutation, Rekursion oder Rasterverfahren –, die aber nicht digital produziert worden sind. Arbeiten von Paul Klee beispielsweise.

Unten: Das Videokunstprojekt im Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen stemmten (von links): Dr. Lou Jonas, Dr. Anna Sophia Schultz, die seinerzeitige Direktorin Dr. Brigitte Franzen sowie Projektleiterin Dr. Miriam Lowack. Auch das ist „Radiokunst“ (mittleres Bild): künstlerisch überformte Empfänger selbst, hier präsentiert von den Projektleiterinnen Dr. Anne Thurmman-Jajes vom Museum Weserburg in Bremen (Mitte) sowie den Professorinnen Dr. Ursula Frohne (rechts) und Dr. Maria Peters (links) von der Universität Bremen.

Mit diesem Projekt wird erstmals in der Kunstgeschichte der Ort digitaler Kunst bestimmt. „Uns ist bisher kein Verfahren bekannt, das der Analyse, der medien- oder kunstwissenschaftlichen Verortung algorithmischer Kunst gerecht würde“, sagt Grabowski. Wo aber finden etwa Werke des amerikanischen Computerkünstlers Harold Cohen ihren Platz, deren Kreativität auf den vom Künstler entwickelten Algorithmen beruht?

Das Projekt führt also in Neuland, ganz nach dem Geschmack des interdisziplinären Forscherteams, das mit Computerkünstlern in aller Welt exzellent vernetzt ist. Stringent arbeiteten sich die Wissenschaftler erst durch den Dschungel der Begriffe wie Algorithmus oder Dimension, Raster und Wahrscheinlichkeit, um danach schrittweise die Werkanalyse selbst anzugehen: von der assoziativen Betrachtung der Bilder über die Decodierung und Re-Programmierung bis zum analogen und digitalen Experimentieren mit dem elementaren Repertoire eines Werkes.

Auf diese Weise näherten sich die Forscher dem Neuen und Spezifischen dieser Kunst – eben ihrer doppelten Ebene. Nake schuf dafür die Begriffe „Unter- und Oberfläche“. Der Betrachter sieht nur die Oberfläche. Der Künstler komponiert den Algorithmus, der die Unterfläche schafft oder auch manipuliert und die sichtbare Oberfläche ergibt. „Ein gewisser Witz, vielleicht eine ästhetische Besonderheit der algorithmischen Kunst liegt darin, dass ein Programm zwar die Bilder erzeugt“, sagt Grabowski. Doch mit zunehmender Komplexität reduziere sich die Möglichkeit, „das Programm in seinen Einzelheiten zu erraten und das Bild zu durchschauen“.

„Ob diese ‚künstliche Kunst‘ auch als Kunst anerkannt wird, entscheidet die Gesellschaft“, lächelt Nake. Er jedenfalls sperrt sich nicht mehr gegen die Bezeichnung Künstler, obwohl er sich lange „nur“ als Mathematiker fühlte. Die Protagonisten algorithmischer Kunst verbinden ohnehin Kunst mit Wissenschaft. Und die algorithmische Kunst selbst ist experimentell und rational wie die Wissenschaft; gleichzeitig lädt sie die Wissenschaft „zum Spielen

und Experimentieren über das Kunstwerk“ ein. Die Vermessung der komplexen Topografie digitaler Kunst gleich welcher Formen und Formate bleibt jedenfalls spannend. Denn die unendlichen Möglichkeiten – etwa von Algorithmen – entgrenzen die Kunst unaufhaltsam.

Kritisch, karikierend, provokant: Die neuen Künste geben sich frech und überzeugen augenzwinkern

Susanne Grabowski sieht in dem revolutionären Sog, den die Digitalisierung auslöst, in deren Breiten- und Tiefenwirkung vor allem eine gesellschaftspolitische Herausforderung. „Über die algorithmische Kunst versuchen wir, Schüler und Museumsbesucher grundsätzlich für diese

Bild oben: Vom Computerkunstprojekt profitierten auch Studierende der Bremer Bachelor- und Masterstudiengänge „Digitale Medien“ (von vorn nach hinten): Tjark Engelke, Steven Kowalzik, Kerstin Bub und (an der Wand) Informatikstudent Hannes Bruns. Bild unten: Die Nachwuchsforscherinnen Sarah Rothe (Zweite von rechts) und Jee-Hae Kim (ganz rechts) binden beim Radiokunstprojekt ebenfalls Studierende ein.





Ein Hingucker im Entrée des Aachener Ludwig Forums und beliebtes Objekt auch der Museumspädagogen: die Videoinstallation „Earth, Moon and Sun“ des weltweit gefragten Künstlers Nam June Paik.

Entwicklung zu sensibilisieren“, resümiert sie. Dazu entwarf das Bremer Team neue Ausstellungskonzepte und Unterrichtsmodule. So sollen Schüler auch sinnlich, etwa durch analoges „Nachzeichnen“, mit dieser Kunst bekannt werden, um schließlich zur Unterfläche der Werke vorzudringen. An einer gymnasialen Oberstufe wurden die Module bereits erfolgreich eingesetzt.

Nur ein paar hundert Meter weiter ist Professorin Maria Peters von dem anderen Bremer Museumsprojekt, der Analyse der Radiokunst, weitaus skeptischer, was dieses Bestreben angeht. Jugendliche zeigten sich von elektronischen Medienereignissen wie Radiokunst kaum berührt, hat sie beobachtet. „Andererseits macht der Medienhype sie auch unkritisch und stumpft ihre Wahrnehmung ab.“ Für die Museumspädagogik bedeutet das: „Sie brauchen wieder Reibungspunkte, wie die Anregung zur experimentellen Auseinandersetzung mit akustischen Ereignissen, dringender jedenfalls als immer neue Techniken“, gibt die Bremer Wissenschaftlerin Museumsmachern mit auf den Weg.

Am weitesten voran scheinen hier die Aachener Kolleginnen – aber die haben es mit dem Medium Videokunst vermutlich auch am einfachsten. Schon ein kurzer Gang durch das Aachener Forum überzeugt den Besucher vom hyperflexiblen und -technologisierten Charakter der Installation. Wie ein lebender Meteorit aus dem Science-Fiction-All steht prominent die mannshohe Videoinstallation „Earth, Moon and Sun“ von Nam June Paik plötzlich vor einem. Unablässig sendet die erdrunde, kabelüberzogene Multi-Monitor-Videoinstallation

über mehrere Fenster aus ihrem Inneren Bilder und Musik der E- und U-Kultur. Für den gebürtigen Koreaner Paik, der in den USA lebte und als Wegbereiter der Videokunst gilt, „ist dieser interkulturelle Mix mit schnellen Schnitten, Farb- und Trickeffekten typisch“, erläutert Miriam Lowack.

Und so vertiefen die drei Projekte – jedes mit seinen Mitteln, Zielsetzungen und den Stärken der jeweiligen Exponate – den Dialog zwischen den Sphären Kunst und Wissenschaft, zwischen einst und heute. Sie fügen sich auf diese Weise an spezifischem Ort in das dahinterliegende Engagement der VolkswagenStiftung zur Museumsforschung ein. Jenseits der wissenschaftlichen Ergebnisse und der Erkenntnisse für die museumstheoretische wie -praktische Arbeit gelingt ihnen dabei auch der Beweis, dass die ungewöhnliche Initiative der Stiftung – sie stärkt einerseits kooperative Forschung mittlerer und kleinerer Museen und fördert andererseits Postdoktoranden – in der Zusammenführung beider Säulen mit Verve reichlich kreative Forschung an den Rändern der verschiedenen projektbeteiligten Disziplinen inspiriert.

Die Achse Bremen-Aachen und zurück hat gezeigt: Es ist große Kunst, auf die man trifft; auch und gerade, weil sie sich hier und da kritisch und karierend gibt, weil sie sich nicht scheut, berühmte Werke zu zitieren – und weil sie allenthalben den traditionellen Bild- und Kunstbegriff in Frage stellt. Gern auch provokativ, mit Genuss und Augenzwinkern. Und jedes der drei Projekte malt dabei aus eigener, neuer Perspektive ernsthaft mit an einem Bild der elektronischen Zukunft. ◀

Wie entsteht Wissen?

Wie sind eigentlich all die Wissensfelder und akademischen Fachdisziplinen entstanden? Ein Team engagierter Forscherinnen aus Göttingen und Berlin begibt sich auf die Suche.

Wissen wird geschaffen. Und zwar von Menschen in jeweils spezifischen zeitlichen, räumlichen und gesellschaftlichen Kontexten und Netzwerken. Zur Entstehung von Wissen tragen unzählige Bedingungen bei: oft sind es Zufälle. Denn je nachdem, an welchem Ort, von welchen Personen, mit welchen Absichten danach gesucht wird, entsteht Wissen in anderer Form, wird verändert, erweitert oder geht verloren.

Um dieses „Wissen-Schaffen“ geht es im „Forum Wissen“, dem jüngsten Museum der Universität Göttingen. Unter einem Dach wird hier Wissen geschaffen und werden das Wissen-Schaffen selbst und die Ergebnisse solcher Prozesse sichtbar gemacht. Das Haus öffnet sich dabei programmatisch in zwei Richtungen: gen Öffentlichkeit und gen Wissenschaft – wobei alle teilhaben an den intellektuellen und materiellen Gütern der Universität.

Und so lädt das neue Forum einerseits Menschen ein, die bisher wenig Berührung mit der Wissenschaft hatten; sie sollen sich diese Welt erschließen – dabei stets gefordert, eigene Positionen zu beziehen, Herausforderungen an den Forschungsbetrieb zu formulieren und sich in den facettenreichen Prozess des Wissen-Schaffens einzubringen. Andererseits wirkt das Forum in die *Scientific Community* selbst hinein, indem es Raum für interdisziplinäres Arbeiten mit den Objekten der Sammlungen schafft und Forschende dazu anregt, über den eigenen Tellerrand zu blicken und sich von den Methoden, Fragestellungen und Argumentationen anderer Fächer und anderer Wissenschaftskulturen inspirieren zu lassen.

Ein Forscherinnenteam um **Professorin Dr. Susan Kamel** von der **Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin** und **Dr. Marie Luisa Allemeyer** von der **Universität Göttingen** nutzt diesen Rahmen

für ein weitgreifendes, ambitioniertes Vorhaben. Sie wollen in dem Projekt „Sammeln Erforschen“ im Verbund mit Historikern, Ethnologen, Museumswissenschaftlern und Ausstellungskuratoren der Frage nachgehen, ob und in welcher Form die Entstehung der Fachdisziplinen durch die Arbeit mit relevanten Sammlungsbeständen angeregt und maßgeblich entwickelt wurde.

Am Beispiel der Bestände des 1773 an der Universität Göttingen gegründeten Königlich Akademischen Museums gehen sie von der Hypothese aus, dass sowohl der Erwerb von Objekten als auch die Methode des Sammelns, Ordnen und Vermitteln zur Entwicklung und Ausdifferenzierung der Fächer Kunstgeschichte, Archäologie und Ethnologie geführt habe. Ein Prozess, der im 18. Jahrhundert begann und sich dann im Laufe des 19. Jahrhunderts umfassend vollzog.

In zwei Teilprojekten sollen die Sammlungen sowohl ethnologisch als auch wissenschaftsgeschichtlich befragt werden. Mehrere Workshops und eine Ausstellung runden das Vorhaben. Das Kooperationsprojekt wurde Mitte 2016 als **eines von insgesamt neun Vorhaben in der letzten Bewilligungsrunde der Initiative „Forschung in Museen“** auf den Weg gebracht (*die übrigen acht siehe Seiten 70-73*). Christian Jung

Objekte wie diese (wenngleich nachgebildeten) antiken Skulpturen aus einer Sammlung der Universität Göttingen erzählen viel über die Vergangenheit und helfen somit, die Gegenwart zu verstehen. Die sich nicht zuletzt im Laufe der Zeit verändernde Forschung an ihnen und vielen vergleichbaren Objekten und Beständen soll nun aufklären, wie ganze Wissensgebiete und Wissenschaftsdisziplinen entstanden sind.



Distanziert-analytisch, ohne verklärende Nostalgie – die Fotografie Christian Borcherts wird erforscht

Dem Werk des Jahrhundert-Fotografen, Archivars und Medienarchäologen nähert sich Dr. Bertram Kaschek, gefördert mit einem „Postdoktoranden-Fellowship“ in der Museumsinitiative. Anfang 2016 bewilligte die VolkswagenStiftung die letzten acht Fellowships.

Selbstporträt des Fotografen Christian Borchert (1942-2000) in Budapest im Jahr 1988 (oben). In der Folge weitere Bilder aus seinem Nachlass. **Mitte links: Ohne Titel** (in der Autowerkstatt); aus: „Alltag in der DDR 1963–1988“ (Silbergelatinepapier, 254 x 377 mm, 300 x 398 mm). **Mitte rechts: Eisenbahnstraße**; aus: „Tektonik der Erinnerung“ (Silbergelatinepapier, 251 x 377 mm, 299 x 399 mm). **Unten links: Ohne Titel** (Zwingerseitige Seitenbühne, rohbaufertig); aus: „Semperoper Dresden. Bilder einer Baulandschaft“ (Silbergelatinepapier, 225 x 225 mm, 235 x 235 mm). **Unten rechts: Zuschauerraum**. (Das ausgebrannte Mauerwerk muß bis auf die Außenwände abgebrochen werden) aus: „Semperoper Dresden. Bilder einer Baulandschaft“ (Silbergelatinepapier, 225 x 225 mm, 238 x 240 mm).

Anfang 2016 bewilligte die Stiftung in ihrer Initiative „**Forschung in Museen**“ noch einmal acht **Postdoktoranden-Fellowships** (die übrigen sieben Projekte siehe Seiten 68/69). 35 Nachwuchsforscher hatten sich zum letzten Stichtag beworben. Je nach Projekt haben die Geförderten jetzt drei bis vier Jahre Zeit für ihre Forschung zu einem frei gewählten Thema. Zu guter Letzt werden die Ergebnisse dann meist auch in Form einer Ausstellung aufbereitet. Auf diese Weise qualifiziert das Fellowship sowohl für berufliche Perspektiven im Museumsbereich als auch für die Universität.

Einer der acht Erfolgreichen ist Bertram Kaschek von der **Technischen Universität Dresden**. Er nähert sich ab sofort wissenschaftlich dem Oeuvre des Fotografen, Archivars und Medienarchäologen Christian Borchert (1942-2000). Borchert nimmt in der deutschen Fotogeschichte des 20. Jahrhunderts eine herausragende Position ein. Seine dokumentarischen Aufnahmen leben durch eine eigene Bildsprache, sind zumeist distanziert-analytisch und ohne verklärende Nostalgie. Er arbeitete vor allem mit Bildserien, unter anderem als visuelle Chronik der DDR und der Nachwendezeit. Auch Borcherts eigenwillige archivarisches Praxis und sein quasi-archäologischer Umgang mit visuellen Medien wie Film und Fernsehen waren, sind und bleiben charakteristisch.

Eines der wichtigsten Projekte Borcherts war die fotodokumentarische Begleitung des Wiederaufbaus der Semperoper in Dresden. In sieben Jahren entstanden dabei wohl mehr als 10.000 Fotos.

Christian Borchert betrachtete diese Dokumentation als einen „inneren Auftrag“ und sah sich „in erster Linie als Chronist“. Wiederholt sagte er, sein Bemühen sei es, mit seinen Bildern „die Stadt [...] als eine Landschaft zu begreifen“. Weshalb Borchert die Rolle des Chronisten so bedeutsam ist, hat er folgendermaßen erläutert: „Was mich an der Fotografie interessiert, ist, eine Mitteilung zu machen. Aber die wünsche ich mir gerecht, ehrlich, genau und ohne Übertreibung und Effekte, so daß andere – jetzt oder später oder an fremden Orten – sich eine Vorstellung machen können von Situationen und Verhältnissen. Es ist Fotografie gegen das Verschwinden.“

Bislang fehlt eine eingehende und umfassende Auseinandersetzung mit Borcherts Gesamtwerk. Bertram Kaschek möchte dies leisten und den komplexen Nachlass exemplarisch betrachten. Einer der Kooperationspartner ist die Deutsche Fotothek, die das Arbeitsarchiv des Künstlers verwahrt: ein Bestand von circa 230.000 Schwarzweiß-Negativen, 5.500 Farbdiaspositiven und 18.000 „Arbeitskopien“, wie Borchert seine großformatigen Probeabzüge nannte. Weitere 1.040 Fotografien lagern als wesentlicher Bestand im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden; 1.500 Ausstellungsprints in der Berlinischen Galerie. Die Ergebnisse sollen sich wiederfinden in einer Monografie und einer Ausstellung, die zumindest in Dresden und Berlin gezeigt werden soll.

Christian Jung



In den Aussagen zu seiner eigenen Arbeit verwendet Borchert wiederholt den Begriff Distanz: „Distanz ermöglicht Deutlichkeit. Selbstbetrug aber kann einsetzen, wenn man eine Sache von weitem betrachtet und als Fotograf glaubt, man sähe dadurch klarer.“ Und weiter: „Distanzlosigkeit würde Flachheit bedeuten. Distanz heißt nicht Fremdheit, sondern Würde.“



Von den Insekten in Norddeutschlands Mooren bis zu anatomischen Anomalien des weiblichen Beckens

Sammlungsvielfalt, Teil 1. Ob Bio-, Geo- oder Geisteswissenschaften: Aus allen Wissensgebieten bewarben sich junge Forscherinnen und Forscher bei der letzten Ausschreibungsrunde um Postdoktoranden-Fellowships. Die VolkswagenStiftung bewilligte rund 2,8 Millionen Euro.



In Bernstein eingeschlossene Insekten kennt man hierzulande vor allem durch Funde an den Gestaden der Ostsee. Dieser in Baumharz gefangene Käfer stammt jedoch von jenseits unseres Kontinents – für ihn interessiert sich Dr. Mónica Solórzano Kraemer.

2016 gab es letzte Bewilligungen im Erfolgsmodell Postdoktoranden-Fellowships in der Initiative „Forschung in Museen“ – eine Förderung, die jungen Forscherinnen und Forschern Einblicke und Vernetzung in der deutschen und internationalen Museumslandschaft ermöglichen sollte und soll.

So interessiert sich Dr. Mónica M. Solórzano Kraemer vom **Senckenberg Forschungsinstitut und Naturmuseum** für die Baumharze Bernstein und Kopal aus Madagaskar und Kolumbien und die darin gefangenen Insekten. Lässt sich über einen Vergleich auf der Zeitachse der eingeschlossenen Tiere auf Veränderungen im Ökosystem schließen – etwa aufgrund des Klimawandels?

Solche „Eingriffe“ des Menschen in Klima und Umwelt gefährden weltweit die Lebensräume von Pflanzen und Tieren, so auch die Insekten in den Hoch- und Niedermooren Norddeutschlands. Dr. Martin Kubiak möchte – am Beispiel der Artengemeinschaften von Köcherfliegen – den aktuellen Bestand dieser Insektenfauna analysieren. Für seinen Vergleich auf der Zeitachse findet er im **Zoologischen Museum der Universität Hamburg**

reichlich Belegmaterial aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Im Vergleich könnten dann Aussagen über etwaige Veränderungen in der Zusammensetzung der Arten möglich sein.

Amphibien und Reptilien sind von zentraler Bedeutung für zahlreiche Ökosysteme. Die wechselwarmen Tiere haben keine konstante Körpertemperatur: Benötigen sie folglich zum Überleben neben der Nahrung zusätzliche Energie aus ihrer Umgebung, fragt Márton Rabi von der **Universität Tübingen**. Er will eruieren, inwieweit sich ein möglicher enger Bezug zum Umgebungsklima unter anderem auf Zusammensetzung und Vielfalt der Arten, Populationsstruktur, Vorkommen und individuelle Körpergröße auswirkt. Um den Wandel dieser Biodiversität der Amphibien und Reptilien im Mittleren Eozän (vor 38 bis 47,8 Millionen Jahren) bestmöglich bestimmen zu können, ist er inzwischen einige Schritte weiter und dabei, Fossilien aus der Geiseltalsammlung mit seinen Funden und verfügbaren Klimadaten der Region abzugleichen. Die Ergebnisse sollen unter anderem in die künftige Dauerausstellung der naturkundlichen Sammlungen in Halle (Saale) einfließen.

Eine Korbschale der Ye'kwana, im Jahr 1913 eingeführt von Theodor Koch-Grünberg. Deren Muster zeigt vermutlich Mawaadi e'sadü, einen Gegenspieler des Kulturheros Wanaadi. Daher gilt die Schale bei Einheimischen als ungeeignet zur Aufbewahrung von Lebensmitteln – eine Erkenntnis, die erst durch gemeinsame wissenschaftliche Betrachtung hier bekannt wurde.



An der **Universität Kiel** widmet sich Ulrich Mechler der Michaelis-Litzmann'schen Beckensammlung: 31 Trockenpräparate weiblicher Beckenknochen mit verschiedenen anatomischen Anomalien. Dabei möchte er vor allem beschriebene Geburtskomplikationen und teils vorhandene Geburtsprotokolle in Bezug zu den Anomalien setzen.

Intensiv erörtert wird derzeit die „Dekolonisierung“ ethnologischer Museen. Die ersten dieser Häuser geben inzwischen die Deutungshoheit über ihre Sammlungen ab – insbesondere an Menschen aus den Herkunftsregionen der Objekte. In ihrem Projekt möchte Andrea Scholz am **Ethnologischen Museum der Stiftung Preußischer Kulturbesitz** Wege für die Umsetzung dieses Ziels aufzeigen – exemplarisch bezogen auf Bestände der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie entwickelt dazu eine bestehende Online-Plattform weiter, über die Wissenschaftler aus Venezuela, Brasilien, Kolumbien und Deutschland gemeinsam Amazonien-Objekte beforschen können. Eine weitere Version der Plattform soll es Besuchern der Amazonien-Ausstellung des Humboldt-Forums ermöglichen, Erkenntnisse und Austauschprozesse nachzuvollziehen.

Am **Deutschen Museum in München** ist Dr. Panagiotis Pouloupoulos dabei, die Entwicklung der Pedalarhe aus einer historischen, technischen, musikwissenschaftlichen und soziokulturellen Perspektive zu erforschen. Zwischen 1780 und 1830 war das Instrument bei Amateuren und professionellen Künstlern in Europa ähnlich populär wie heute das Klavier – und erfuhr folglich in dieser Zeit zahlreiche Veränderungen.

Dr. Vilma Ruppene interessiert sich für die Kunst der Fassadenverkleidung mit wertvollen Gesteinsarten. Solche „Inkrustationen“ gehörten seit dem frühen 1. Jahrhundert n. Chr. zur Innenausstattung der öffentlichen und privaten Bauten Roms und der römischer Provinzen, auch zur Kaiseraula in Trier. Die Innenausstattung der Palastaula will Ruppene nun an der **Universität Würzburg** archäologisch und archäometrisch untersuchen.

Ausgewählt wurden die Vorhaben nicht zuletzt mit Blick auf die Optionen und Chancen, die sich sowohl für den jungen Wissenschaftler als auch die beteiligten Museen aus dem inhaltlichen und organisatorischen Projektdesign ergaben.

Studierende der „Indigenen Universität“ bei der Arbeit mit Objekten ihrer Herkunftsregionen im Depot des Ethnologischen Museums Berlin.

Fotoschätze, Silbermünzen und Skulpturen: neue Chancen für Erforschung alter Museumsbestände

Sammlungsvielfalt, Teil 2. Museen als Orte der Forschung stärken, den wissenschaftlichen Nachwuchs mit seinen Projekten optimal fördern. Mitte 2016 bewilligte die Stiftung noch einmal neun Forschungsvorhaben. Damit schließt die Initiative „Forschung in Museen“.



Die Fotografie (links) aus der Freiburger Sammlung zum Erzbergbau der Region zeigt Bergleute auf dem Weg zur Grube „Alte Elisabeth“. Rechts: Münzobjekte aus dem Hacksilberschatz von Meschwitz, Landkreis Bautzen, im Bestand des Kulturhistorischen Museums Görlitz.

Grünes Licht für letzte „kooperative Forschungsvorhaben an mittleren und kleineren Museen“. 86 Projekte standen im Wettbewerb; neun und ihre Protagonisten setzten sich durch (drei Vorhaben sind auf den Seiten 65, 72 und 73 vorgestellt).

Viel zu lange vernachlässigt wurde die wissenschaftliche Beschäftigung mit den „visuellen und materiellen (Er-)Zeugnissen“ der in den Konzentrationslagern Internierten. Wissenschaftler wollen über 900 Artefakte aus den KZ Ravensbrück und Sachsenhausen mit Blick auf deren Herstellungsweise, Bedeutung, sozial-kulturellen Kontext sowie die Nachnutzung und Sammlungsgeschichte untersuchen. Die beteiligten Forscher von der **Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten** in **Oranienburg** und der **Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück** sowie der **Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin** verknüpfen in ihrem Vorhaben Objektbiografien, soziale Beziehungen und Netzwerke im Lager sowie die Charakterisierung der verwendeten Materialien einschließlich deren Herkunft und Herstellungstechniken. Begleitend werden konservatorische Konzepte für verschiedene Materialgruppen entwickelt.

Dr. Jasper Freiherr von Richthofen vom **Kulturhistorischen Museum Görlitz** wird sich anhand von zwanzig sogenannten Hacksilberschätzen aus der Zeit von 940 bis 1070 mit der Herkunft des Silbers im frühmittelalterlichen Ostmitteleuropa beschäftigen. Dazu untersucht er mithilfe archäologisch-analytischer Methoden im Oder-Neiße-Gebiet ausgegrabene Funde, die beispielhaft sind für das im östlichen und nördlichen Europa dieser Zeit übliche Spektrum an Münzen. Über deren Analyse erhofft man sich Aufschlüsse über die Herkunft des Silbers und damit auch über die ostmitteleuropäischen Fernhandelsbeziehungen und -wege dieser Epoche. Unterstützt wird er von Kollegen der **Universität Göttingen**, des Zentrums Archäometrie an der **Universität Tübingen** und des **Reiss-Engelhorn-Museums Mannheim**.

Eine fotografische Sammlung der Stadt Freiberg in Sachsen dokumentiert den jahrhundertlang intensiv betriebenen Erzbergbau der Region. Forscher vom **Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg** sowie der **Technischen Universität Bergakademie Freiberg** wollen nun anhand „fotografischer Deutungen von Arbeit, Technik und Alltag“ die Regio-

Wie wird eine Skulptur öffentlich wahrgenommen? Dies erforscht ein Team anhand von Objekten wie Claes Oldenburgs Monument „Giant Pool Balls“ aus der „Skulptur Projekte Münster“-Ausstellung des Jahres 1977.



nalgeschichte seit Mitte des 19. Jahrhunderts aufarbeiten. Dazu analysieren sie den Fotobestand nach Bildstilen, Inszenierungsgraden des Sozialen und Gebrauchsweisen nebst Technik; ferner hinsichtlich wechselnder Konventionen in der Stadt- und Landschaftsdarstellung sowie mit Blick auf die Dokumentation von Arbeitsvorgängen. Ebenso interessieren Publikationsstrategien der Fotografie und ihr Gebrauch beim (gegenwärtigen) Stadtmarketing.

Gestaltung ist keine den Dingen nur äußerliche Form, sondern berührt Grundsätzlicheres. Wissenschaftler der **Hochschule für Gestaltung (HfG) Ulm** fragten schon früh nach Strategien und Funktionen der „Form-Werdung“. Beleg dafür sind nicht zuletzt vier an der HfG konzipierte Ausstellungen, die zwischen 1955 und 1967 unter anderem bei der Weltausstellung in Montréal gezeigt wurden. Im Archiv der Hochschule finden sich noch etliche jener Tafeln. Wissenschaftler vom **Ulmer Museum**, von **HfG-Archiv** und der **Folkwang Universität der Künste in Essen** sowie der **Hochschule Pforzheim** wollen daran nun die Entwicklung von Gestaltung und deren Vermittlung in der Nachkriegsmoderne erforschen.

Professorin Dr. Ursula Frohne von der **Universität Münster** und Dr. Marianne Wagner vom **Landesmuseum Westfalen-Lippe für Kunst und Kultur** möchten ausgehend von der alle zehn Jahre stattfindenden „Skulptur Projekte Münster“ die Entwicklungen, Verschiebungen und Neubewertungen in dieser Zeit im öffentlichen Raum ausgestellter Skulpturen nachvollziehen. Sie betrachten die Ausstellungsgeschichte, Entstehung und Rezeption der gezeigten Objekte sowie kuratorische und institutionelle Entscheidungen.

Der archäologische Schauplatz Niewedder Senke bei Kalkriese im Niedersächsischen wird sowohl mit der Varusschlacht (9 n. Chr.) als auch mit kriegerischen Auseinandersetzungen unter Germanicus (15 n. Chr.) in Verbindung gebracht. Die Analyse von Material aus früheren Grabungen mithilfe neuerer archäometallurgischer Verfahren und archäologischer Methoden (Werk- und Gebrauchsspuren) soll helfen, bessere Antworten zu finden. Danach suchen Forscherteams vom **„Museum und Park Kalkriese“**, der **Universität Osnabrück** sowie vom **Deutschen Bergbaumuseum Bochum**.

In die Jahre gekommen: Die „durchsichtigen“ Menschen und Tiere brauchen eine Frischzellenkur

Die „Gläsernen Figuren“ des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, globale Ausstellungskontexte des vergangenen Jahrhunderts, verfallen und benötigen Hilfe. Aber noch existiert kein rundum geeignetes Konservierungs- und Restaurierungsverfahren. Das soll sich jetzt ändern.



Die „Gläsernen Figuren“: entwickelt und produziert im Deutschen Hygiene-Museum Dresden. Der erste „Gläserne Mensch“ wurde zum Symbol des Museums bei dessen Eröffnung 1930. Das abgebildete Figurenensemble war 1999 Teil der Sonderausstellung „Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts“.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war es erstmals möglich, mittels eines neu entwickelten Kunststoffes Objekte vollständig transparent zu gestalten. Die „Gläsernen Figuren“ – für viele Menschen weltweit DAS Objekt, mit dem sie unmittelbar das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden verbinden – wurden unter anderem durch internationale Präsentationen zu globalen Ausstellungskontexten ihrer Zeit. Wichtiger noch: Sie prägten im vergangenen Jahrhundert ganz entscheidend auch die visuelle Vermittlung von Körperwissen.

Inzwischen jedoch zeigen die unterschiedlichen Figuren „äußerst schwerwiegende Schadensphänomene“, wie die Wissenschaftler es formulieren. Das Problem hinter dem Problem: Es gibt bislang keine geeigneten und erprobten Konservierungs- und Restaurierungskonzepte. Zudem fehlt eine intensive Auseinandersetzung mit der Herstellungs-, Ausstellungs- und Rezeptionsgeschichte. Daher hat die Stiftung Mitte 2016 rund 600.000 Euro bewilligt für ein am Deutschen Hygiene-Museum angesiedeltes Promotionskolleg, in dessen Rahmen drei unterschiedliche fachliche Arbeiten entstehen sollen, die die Probleme lösen.

Die jeweilige Forschung im Rahmen des Kollegs zielt zum einen auf geeignete Konservierungs- und Restaurierungsverfahren, zweitens wird nach Wegen einer langfristigen präventiven Konservierung gesucht – und drittens gilt es, die Herstellungs-, Ausstellungs- und Rezeptionsgeschichte der „Gläsernen Figuren“ aufzuarbeiten. Eingebettet in ein wissenschaftlich fundiertes, tragfähiges Konzept, sollen nicht nur die „Gläsernen Figuren“ gesichert werden, sondern auch andere museale Sammlungen davon profitieren.

In die beiden ersten Themen sind Forscherinnen und Forscher unterschiedlicher Expertise der **Hochschule für bildende Künste der Universität Dresden** eingebunden; das wissenschaftshistorische hingegen wird begleitet von Professorin Dr. Dagmar Ellerbrock von der **Technischen Universität Darmstadt**. Geleitet wird das auf dreieinhalb Jahre ausgelegte Vorhaben „Gläserne Figuren – Ausstellungskontexte des 20. Jahrhunderts – ein interdisziplinäres Forschungskolleg zur langfristigen Bewahrung von Objekten aus Kunststoff“ von Professor Dr. Klaus Vogel vom **Deutschen Hygiene-Museum, Dresden**.

Fluch und Segen der Technik – oder: Warum manche Mythen oft viel zu lange Bestand haben ...

Als die Reichswehr die alles vernichtende „Gasrakete“ plante und für den Bau Abertausende von Zwangsarbeitern ihr Leben verloren ... – die systematische Aufarbeitung der Technikgeschichte der Heeresversuchsanstalt Peenemünde und ihrer Erinnerungskultur steht bevor.

Großexponate im Freigelände des Historisch-Technischen Museums Peenemünde: Man sieht Nachbauten der Rakete A4 („V2“), der Flugbombe Fi103 („V1“) mit originaler Startrampe, ferner einen Originalzug der früheren Peenemünder Werkbahn. Das Kraftwerk der ehemaligen Peenemünder Versuchsanstalten im Hintergrund dient heute der Dauerausstellung des Museums.



Die Heeresversuchsanstalt Peenemünde war zwischen 1936 und 1945 eines der modernsten Technologiezentren der Welt. Von Beginn an zielte die Hochtechnologieforschung einzig auf militärische Überlegenheit. Im Oktober 1942 gelang von hier aus der weltweit erste Start einer Rakete ins All. In der benachbarten Erprobungsstelle der Luftwaffe wurden Flugkörper mit revolutionärer Technik getestet.

Möglich waren die Errichtung der Versuchsanstalten und die spätere Massenproduktion der von Goebbels zynisch „Vergeltungswaffe 2“ genannten Rakete in so kurzer Zeit nur durch den massiven Einsatz von Zwangsarbeitern, KZ-Häftlingen und Kriegsgefangenen. Tausende von ihnen verloren durch unmenschliche Arbeitsbedingungen ihr Leben. Wie an kaum einem anderen Ort der Welt wird in Peenemünde folglich die Ambivalenz der Entwicklung moderner Technologie deutlich.

Erleb- und spürbar wird dies in der Ausstellung des Historisch-Technischen Museums Peenemünde – zu besichtigen im Kraftwerk der ehemaligen Heeresversuchsanstalt, dem größten technischen Denkmal Mecklenburg-Vorpommerns. Damit ist

der Rahmen gespannt für das 2016 mit knapp 440.000 Euro an den Start gebrachte Projekt „Meta-Peenemünde: das Bild der rüstungstechnischen Versuchsanstalten im kulturellen Gedächtnis“. Es betritt schwieriges Terrain an der Schnittstelle kulturwissenschaftlich inspirierter kritischer Technikgeschichte und lokal lebendiger, sich stetig verändernder militärhistorischer Erinnerungskultur.

Ziel der Forscher Professor Dr. Christian Kehrt von der **Technischen Universität Braunschweig** und Dr. Philipp Aumann vom **Historisch-Technischen Museum Peenemünde** ist es, diese Erinnerungsgeschichte Peenemündes anhand von Objekten, Texten und Bildern der Sammlung aufzuarbeiten. Ein zeithistorisches Teilprojekt fokussiert die etablierten Technikmythen und Bilder der rüstungstechnischen Versuchsanstalten und leistet damit einen Beitrag zur Frage des gesellschaftlichen Umgangs mit Wissenschaft, Technik und Nationalsozialismus in der Bundesrepublik und der DDR. Das zweite, museologisch und geschichtsdidaktisch ausgerichtete Teilprojekt wiederum kreist um die Wahrnehmung der Ausstellungen und des Ortes durch Einheimische und Besucher.

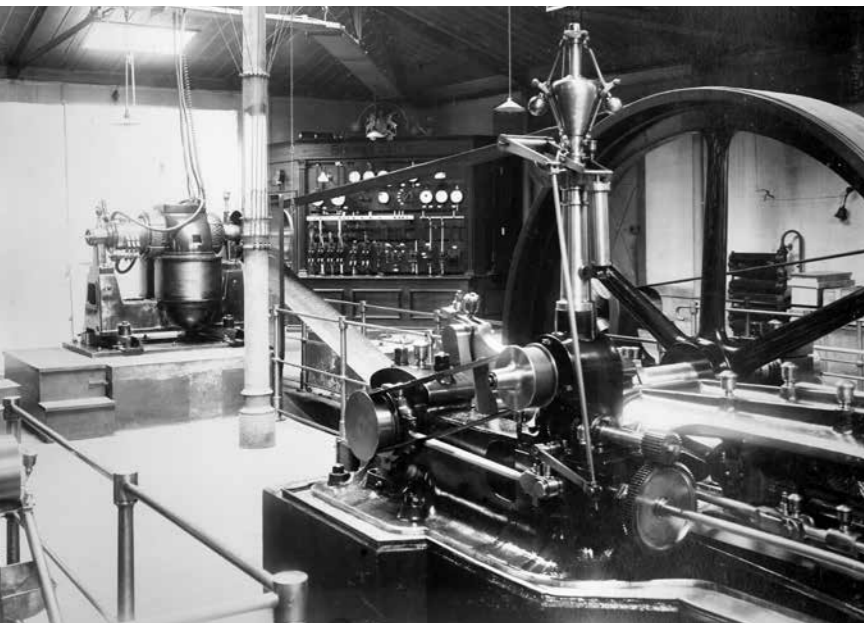
Einleuchten, aussteuern – Vorhang auf!

Was wäre das moderne Theater ohne raffinierte Lichttechnik, ohne ausgeklügelte Raumakustik? Es ist das lange 19. Jahrhundert, in dem vieles von der Welt, wie wir sie heute kennen, entsteht. So wird zu jener Zeit Elektrizität allmählich populär, und die Akustik wartet mit neuen technischen Möglichkeiten auf. Bald schon folgt die Architektur mit der Konstruktion von Theaterräumen, die den neuen Techniken entsprechen. Die Dilthey-Fellows Ulf Otto und Viktoria Tkaczyk sind den Wechselbeziehungen von Kunst und Wissenschaft nachgegangen.

Auf den Brettern, die die Welt bedeuten – und an einem Ort, um den ihre Forschung kreist: Professorin Dr. Viktoria Tkaczyk, Humboldt-Universität Berlin, und Dr. Ulf Otto, Universität Hildesheim, im Deutschen Theater Berlin.

Stellen wir uns eine Theatervorstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor: Die Damen und Herren sitzen erwartungsvoll im erleuchteten Zuschauersaal. Allmählich wird es ruhiger und die Blicke richten sich nach vorn. Wir befinden uns bereits im Zeitalter der Guckkastenbühne, die bis heute die meisten größeren Theaterbauten charakterisiert und die der Bühne den Eindruck eines geschlossenen Raumes verleiht – ganz anders als zuvor die perspektivisch gestaffelten, bemalten Kulissen des Barockzeitalters; sie sollten dem Raum vor allem eine scheinbar unendliche Tiefe geben.

Die Atmosphäre ist spannungsvoll; man beobachtet einander. Der Raum ist mäßig hell. Noch liegt jene Zeit nicht lange zurück, als Rampenlichter an der vorderen Begrenzung der Bühne Licht warfen – allerdings nur wenig davon in Richtung Zuschauerraum. Stets waren sie so ausgerichtet, dass die Darsteller weit mehr erhellt wurden als die Besucher. Doch inzwischen ist die Beleuchtung im Theater besser und differenzierter: Gaslicht hat die Petroleumleuchten abgelöst. Ein leichtes Raunen geht durchs Publikum, als das Gas heruntergedreht wird; es flackert ein wenig mehr, und im zunehmenden Dunkel wird das Licht vor allem durch die Schatten wahrnehmbar, die es wirft und die sich auf den Schauspielern, deren Gesichtern und dem Bühnenbild abzeichnen ...



Szenen wie diese wirken in Kostümfilmern immer sehr malerisch. Das Kameraauge schwelgt in schönen, perfekt ausgeleuchteten Bildern – und lässt völlig vergessen, dass diese Inszenierung mit der Realität wenig überein hat. Denn bis ins späte 19. Jahrhundert hinein waren die Theater Räume nicht einmal annähernd so perfekt ausgeleuchtet wie in den Historienfilmen; ebenso wenig wurde es je richtig dunkel im Zuschauerraum. Theaterbesuche waren meist eine ziemlich „flackernde“ Angelegenheit – und eine stickige dazu. Mehr noch: Das Gaslicht sorgte nicht nur für schlechte Luft, es brachte auch Gefahren mit sich. Immer wieder kam es zu Bränden in den Theatern. Er wüsste nicht, was es Besseres zu erfinden gäbe, „als wenn die Lichter ohne Putzen brennten“, soll Goethe gesagt haben.

Doch es sollte noch einige Zeit vergehen von jenem Ausbruch bis ins Jahr 1880, als Thomas Alva Edison mit dem „Basispatent Nummer 22389“ die von seinen vielen Erfindungen wohl durchschlagendste anmeldete: die Glühbirne. Sie war der entscheidende Türöffner für die nun massenhafte Nutzung von elektrischem Licht. Sie erleuchtete fortan nicht nur Straßen, Restaurants und Cafés, sondern auch die Theater. Das hatte Folgen für die Theaterkunst – und dies wiederum Auswirkungen auf die damals noch junge Elektroindustrie.

Die Theater übernahmen die Entwicklungen und Möglichkeiten im Bereich des künstlichen Lichts zunächst aus Pragmatismus. „Es ging anfangs schlicht und einfach um die hygienische, feuerpolizeiliche und regeltechnische Kontrolle jener Häuser“, sagt Dr. Ulf Otto, der seit 2012 das Zusammenspiel von Kunst und Technikentwicklung und die Geschichte der Theaterbeleuchtung in einem von der Stiftung mit 520.000 Euro geförderten Forschungsvorhaben aufarbeitet.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts ziehen in den Spielstätten wie hier im Stadttheater Stuttgart zunehmend „thermodynamische Kraftmaschinen“ ein. Besucher, die zu jener Zeit die Technikräume eines Theaters zu sehen bekommen, fühlen sich an eine Fabrik erinnert.

Im Zuge seines kulturwissenschaftlichen Projekts „Energien des Spektakels: zur Theatralität der Elektrizität und der Elektrifizierung des Theaters“ recherchierte er in zahlreichen in- und ausländischen Archiven und stieß dabei auf manche Preziose: interessante Abbildungen ebenso wie faszinierende Anekdoten und Geschichten. Sein Interesse galt damit jener Zeit, in der technischer Fortschritt und das Erblühen der Elektroindustrie die Theater in Europa und seinen Kolonien plötzlich von vielen Begrenzungen befreiten und sie grundlegend veränderten.

Die Elektrifizierung wandelt das Theater radikal – und entzaubert es auch ein Stück weit

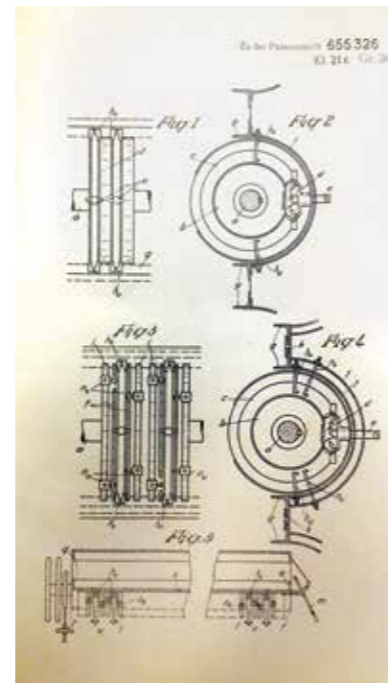
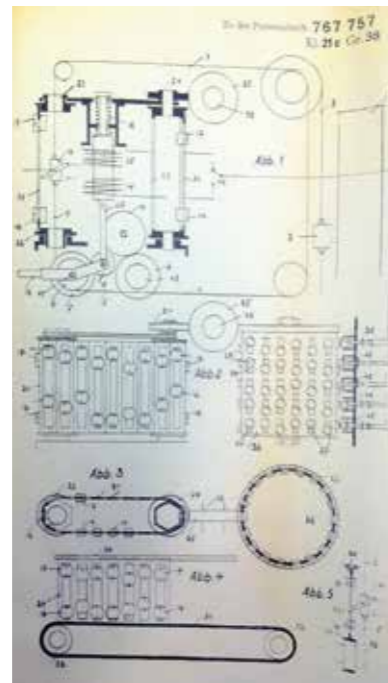
Und damit Vorhang auf und hinein in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Als 1849 bei der Uraufführung von Meyerbeers „Le prophète“ in der Pariser Oper die Sonne aufgeht, tritt nicht nur erstmals der elektrische Strom als ästhetisches Mittel auf, es ist auch das erste Mal, dass das kurz zuvor erfundene Bogenlicht eine bezahlte Anwendung gefunden hat. „Zwei Jahre vor der ersten Londoner Weltausstellung verhelfen Theater und Technik sich damit gegenseitig zum Erfolg und provozieren die Frage, wie diese Konjunktion in der Mitte des 19. Jahrhunderts zustande kam und was aus ihr folgte: Wie wirken Ästhetik und Technik in der Theaterpraxis zusammen und welchen Wandel durchläuft das Theater durch die Elektrizität?“, fokussiert der von der Stiftung mit einem Dilthey-Fellowship geförderte Ulf Otto ein stimmiges Szenario jener Zeitenwende und Theaterwelten (zu den Dilthey-Fellowships, im Förderprogramm der Stiftung inzwischen in den „Freigeist“-Fellowships aufgegangen, siehe Seiten 82/83).

Die Elektrifizierung, fährt er fort, habe den Theatern und Varietés in den Industrieländern dann um 1900 peu à peu ungeahnte Chancen eröffnet. Die Technik bereitete der Kunst einen neuen Boden und ermöglichte einen nie da gewesenen Realismus. Darstellungen und Darsteller wirkten viel lebensnäher, da das elektrische Licht das Flackern



und den von Öllampen und Gaslicht verursachten widernatürlichen Schattenwurf von der Bühne vertrieb. Die Kraft des elektrischen Stroms machte zudem eine Positionierung des Lichtes auf der Portalbrücke möglich, die die künstliche Beleuchtung endlich an ihren natürlichen Platz stellte. „Sie räumte mit jenem wie aus der Hölle kommenden Rampenlicht auf, das im ungewollten Zusammenspiel mit Nasen und Brüsten jeden noch so natürlichen Ausdruck zur gespenstischen Fratze entstellte“, erinnert Otto an ein Zitat des französischen Dramaturgen Jean Baptiste Pujoux (1800) – und lässt gleich dessen zweiten Teil folgen: „Wenn man die Lichtquelle zu Füßen des Schauspielers sieht, drängt sich dann nicht der Gedanke auf, daß dieser Lichtschein geradewegs aus der Hölle kommt? Schließlich scheint in der wirklichen Natur das Licht stets von oben herab, während wir im Theater dazu verdammt sein sollen, es aus der Hölle zu empfangen!“

Dr. Ulf Otto interessiert das Zusammenspiel von Kunst und Technikentwicklung im 19. Jahrhundert und dabei insbesondere die Geschichte der Elektrifizierung der Theater.



Das Bild links aus dem Jahr 1920 zeigt die Ausleuchtung eines Rundhorizonts im Theater. Die moderne Lichttechnik erschafft Räume, die sich ins scheinbar Unendliche dehnen: So entsteht Theateratmosphäre, wie wir sie heute noch erleben. Die technischen Zeichnungen Mitte und rechts, ebenfalls von 1920, illustrieren als Anhang einer Patentschrift die Verfeinerung eines Bühnenregulators; immer ausgeklügeltere Regeltechniken ermöglichen ein immer minutiöser geplantes Bühnengeschehen.

„Aus spektakulären Bilderfolgen und Bildeindrücken wurde also ein von gänzlich anderer Atmosphäre und Energie durchflossener Raum“, beschreibt Otto die Zäsur. Doch damit nicht genug der Wirkungen und Effekte. Eingeleitet wurde durch die Helligkeit und Klarheit der neuen Lichttechnik auch der Abgang auf die gemalte Kulisse, die plötzlich, dem gleißenden Licht ausgesetzt, ihre spezielle illusionierende Wirkung verlor. Stattdessen erlaubte es nun die effektvolle und genau durchdachte Platzierung des Lichts, die Theaterbühne als Raum mit ungewohnter Anmutung zu erschließen und den Schauspielern neue Ausdrucksmöglichkeiten zu geben. Die Elektrizität habe somit nicht zu einer Desillusionierung auf der Bühne geführt, sondern zu einer neuen Form des Illusionismus, sagt der Theaterwissenschaftler. „Und die bestand ganz wesentlich aus einer weitgreifenden Immaterialisierung des Bühnengeschehens.“ Die Elektrifizierung sei folglich einhergegangen mit einer sich verändernden Weise, Theater zu sehen und zu fühlen. „Sie führte sowohl zu einem grundlegenden Wandel dessen, was Theater ist, als auch, wie Theater gemacht wird!“

Denn zugleich war sie Motor für weitere Veränderungen an den Spielstätten, schuf neue, wichtige Berufe wie etwa den Lichttechniker – nicht zuletzt sichtbarer Ausdruck eines „Wandels des Theaters von einer bis dato immer noch eher improvisierten Unternehmung zu einem geregelten Apparat“. Und so waren es vor allem die praktischen Transformationen und diskursiven Zurichtungen von Auftrittsweisen, Arbeitsabläufen und Betriebsformen,

die den Theaterwissenschaftler interessieren. „Das Projekt adressiert in erster Linie den in den Kunstwissenschaften meist vernachlässigten Aspekt der technischen Bedingtheit ästhetischer Prozesse, ohne dabei jedoch die Ästhetik als Effekt der Technik zu entmündigen“, erläutert Otto, der mit seinem Projekt an das Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur der Universität Hildesheim angebunden ist. Regelmäßig pendelt er zwischen dem niedersächsischen Städtchen und Berlin, wo er seinen Lebensmittelpunkt hat und sich die wichtigsten Archive für seine Forschung befinden.

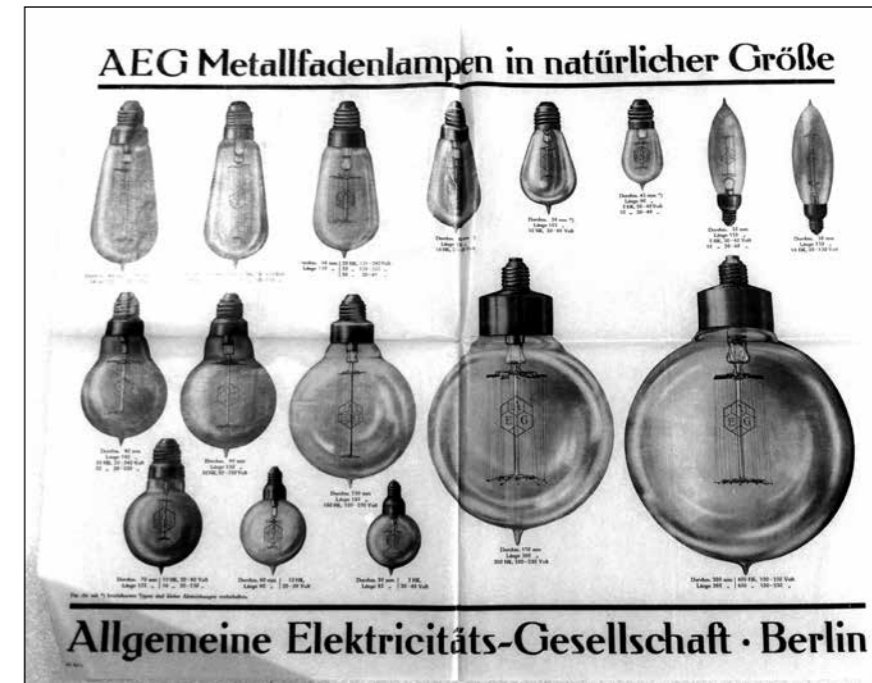
Theater einst und heute: Als perfekte Schaufenster begeistern sie für die Magie neuer Techniken

Der 40-Jährige, dem die Begeisterung für sein Thema deutlich anzumerken ist, hat unter anderem an der Humboldt-Universität zu Berlin, am *King's College London* und an der *University of Toronto* in Kanada studiert und sich zuletzt vor allem mit Transformationen theatraler Praxis in den neuen Medien beschäftigt. Gegenüber seiner 2013 unter dem Titel „Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien“ veröffentlichten Dissertation geht der Dilthey-Fellow in seinem aktuellen Vorhaben in der Zeit ein Stück zurück und umkreist Zeiträume, in denen an Hörfunk, Fernsehen oder Internet noch niemand dachte. Eine Epoche, in der eben Theater DAS Leitmedium war und enormen Einfluss auf die Öffentlichkeit und die öffentliche Meinung entfachen konnte.

„Die Elektroindustrie hatte in ihrer Anfangszeit ja durchaus das Problem zu beweisen, dass Elektrizität im täglichen Leben überhaupt notwendig war. Die Theater erwiesen sich für diesen Zweck geradezu als perfekte Schaufenster“, führt Otto aus. „Gerade sie ließen die Magie der neuen Technik mehr als nur sichtbar werden: Mit ihrer Hilfe gelang es vorzuführen, dass die Elektrifizierung wesentlich dazu beitragen konnte, den Dreck, den Lärm und das Elend der alten Kohleindustrie zumindest eine Zeitlang aus der Wahrnehmung verschwinden zu lassen.“

Otto zeigt von ihm aufgespürte alte Broschüren aus jener Epoche Ende des 19. Jahrhunderts, die reichlich Beispiel geben für eine enge Verbundenheit von Kunst und Industrie; ein Befund, der zunächst einmal überrascht. Vor allem bei näherem Hinschauen. So habe manches Unternehmen mittels künstlerischer Darbietungen wie beispielsweise „erotischen Tanzeinlagen schöner Frauen“ für seine Ziele oder Produkte geworben. Unternehmen der Elektroindustrie etwa ließen bei Fachausstellungen verführerische Tänzerinnen auftreten und deklarierten diese Vorführungen als sinnbildliche Verkörperung des Lichts: Begehrtes als Sinnbild für eine begehrte wertige Technik mithin. „Die Elektrifizierung der Theater hatte somit auch eine ‚Theatralität der Elektrizität‘ zur Folge“, sagt Otto. Das wiederum habe den Berufsstand des entwickelnden Ingenieurs aufgewertet. „Das, was der Ingenieur in der Fabrik war, entsprach dem Regisseur im Theater.“

Der Theaterwissenschaftler hat selbst als Regisseur und Dramaturg an verschiedenen deutschen Bühnen Erfahrung mit der Theatertechnik gemacht: Sein Lebensweg weist so namhafte Stätten aus wie die Sophiensäle Berlin, das Maxim Gorki Theater Berlin, das Theater Aachen oder das Schauspiel Stuttgart. Die Erfahrungen aus dieser Zeit sieht er als äußerst hilfreich für seine Forschung an. „Wer das Theater auch oder gerade als technische Einrichtung von innen erlebt, der lernt einen Apparat kennen, von dem man im Parkett nichts wahrnehmen kann und von dem man auch



auf der Probebühne lange Zeit nichts ahnt: jene Maschine, die eingestellt und programmiert werden muss, damit zur Premiere die Stimmung im Raum stimmt, der Schauspieler sein Licht findet und der Blick des Zuschauers nicht haltlos umherwandert.“ Entscheidend motiviert zu seinem Forschungsprojekt habe ihn jedoch, dass bislang kaum über die technische Natur der Moderne und ihrer Ästhetiken geforscht worden sei.

„Mich interessiert Theater im umfassenden Sinn als Herstellungsprozess: ein Ort, an dem nicht nur Kunst entsteht, sondern auch Schweiß fließt.“ Entsprechend dicht und konzentriert ist sein Schaffensprozess. Neben verschiedenen Artikeln, die er projektbegleitend zum Thema veröffentlicht hat, soll 2017 sein Buch zum Forschungsujet herauskommen. Außerdem richtete er bereits 2015 an der Universität Hildesheim eine internationale Tagung aus zum Thema „(An)ästhetiken der Elektrizität“.

Mit dieser Hochschule und ihrem anwendungsbezogenen Ansatz in der Auseinandersetzung von Theorie und Praxis habe er die richtige Institution für sein Vorhaben gefunden, betont er. Dennoch sei er trotz guter Vernetzung – typisch für Dilthey-Fellows – mit seiner Arbeit über weite Strecken als Einzelkämpfer unterwegs. Als Vertreter eines sogenannten kleinen Fachs an der Schnittstelle von Theater-, Medien-, Kultur- und Wissenschaftsgeschichte fühlte er und eine mit Projektmitteln finanzierte Doktorandin sich oft als Exoten bei ihrer Forschung, gibt Otto zu bedenken.

Überblicksdarstellung verwendeter Beleuchtungskörpertypen beim seinerzeitigen Neubau des Königlichen Theaters in Stuttgart, Kleines Haus.



Professorin Dr. Viktoria Tkaczyk hat derzeit an mehreren Einrichtungen der Wissenschaft ange-dockt. Mit ihrem Fellowship erforscht sie, wie die zwischen 1750 und 1930 sich rasant entwickelnden technischen Möglichkeiten in der Akustik von den Theatern aufgegriffen wurden und wie die Architektur dieser Häuser darauf Bezug nahm.

Das Gefühl, mit ihrer Forschung Grenzgängerin zwischen den Welten zu sein, kennt auch Viktoria Tkaczyk. Zugleich sieht sie Vorteile. Auf ihrem Weg durch die Wissenschaft und die Wissenschaften ist sie jedenfalls gut vorangekommen.

Von der Elektrifizierung des Theaters zu Tönen, die auch auf den hintersten Plätzen gehört werden

Bereits Leiterin einer Max-Planck-Nachwuchsfor-schergruppe, gelang ihr früh schon der Sprung auf eine Professur an der Humboldt-Universität Berlin. Zuvor nahm sie, wie Ulf Otto, als Dilthey-Fellow ein für das Theater grundlegendes Thema in den Blick: den kaum erforschten Zusammenhang von euro-päischer Theater- und Akustikgeschichte. „Akustisches Theater (1750-1930)“ lautet auch der Titel des mit 400.000 Euro geförderten Projekts.

Der Theaterbesucher von heute ist daran gewöhnt, dass selbst leise Zwischentöne auf der Bühne im Idealfall bis in die hintersten Zuschauerreihen drin-gen. Was wir als selbstverständlich hinnehmen, ist das Ergebnis ausgeklügelter Theaterarchitektur auf Grundlage physikalischer Gesetze. „Lange Zeit jedoch, bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts, wurde Theater vor allem als visuelles Erlebnis definiert“, sagt Viktoria Tkaczyk. „Denken Sie zum Beispiel an das höfische Theater in der Zeit des Sonnenkönigs Louis XIV. oder an die Aufführungen an deutschen Fürstenhöfen. Die Monarchen gaben vor, wie und was eine Theaterinszenierung zu sein hatte: Ein beeindruckendes Spektakel, in dem die Schauwerte dominierten und die Wirkung des gesprochenen Wortes eher unterging.“

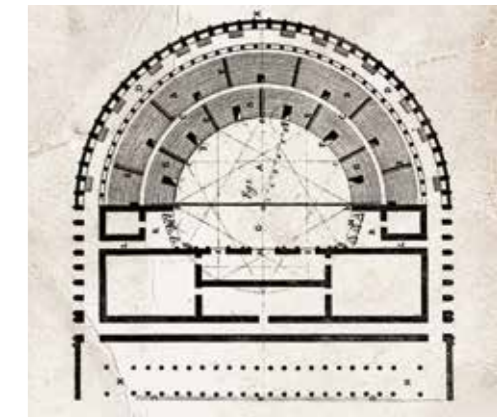
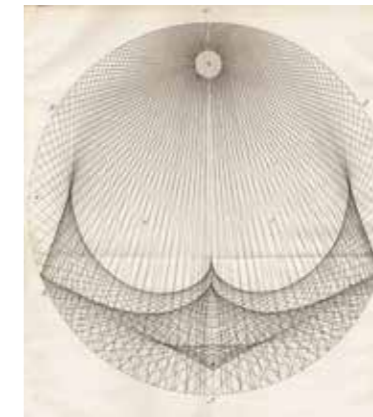
Entsprechend sei der Zuschauerraum meist glocken-förmig konstruiert worden, sodass vor allem Fürst nebst Gattin den besten Blick auf die Bühne hatten. „Obwohl es damals schon Opern und höfische Mu-sik gab, hat sich doch keine der von den Architekten dieser Zeit verfassten Schriften mit dem Thema Akustik beschäftigt“, resümiert die Theaterwissen-schaftlerin. Das sei jedoch letztlich kein Wunder, schließlich hatten Architekten ja „lange Zeit keinen großen planerischen oder gar experimentellen Spielraum für ihre Theaterbauten!“

Das aber wandelt sich während der Zeit der Aufklä-rung mit Nachdruck. Viktoria Tkaczyk suchte nach wegweisenden Quellen und stieß unter anderem auf Äußerungen des italienischen Kunstkritikers Francesco Algarotti. Er forderte 1762 sinngemäß, ein schönes Theater solle nicht nur ein Ort für einen amüsierwilligen Haufen von Menschen sein, son-derm auch „ein feyerlicher Hoersaal“, in dem kluge Geister ihre Gedanken zu Gehör bringen. Er stellte damit eine inhaltliche Verbindung her zwischen Theater und der Verbreitung von Wissenschaft. Und: „Algarotti zufolge sollte das Auditorium des Gebäu-des auch nicht länger wie seit dem Barocktheater üblich glockenförmig gestaltet sein. Vielmehr gelte es, nach einer in akustischer Hinsicht idealen Thea-terarchitektur zu suchen“, fasst Viktoria Tkaczyk zentrale Gedanken des Altmeisters zusammen.

Simulation der Geräuschreflexion im Zuhörerraum am Beispiel des Berliner Theaters, wie es sich im Jahr 1810 baulich zeigt (links); als in vom „Raumverhalten“ her ähnliches Haus gilt etwa das Vitruvian auditorium in Neapel; die Abbildung ist aus dem Jahr 1758.

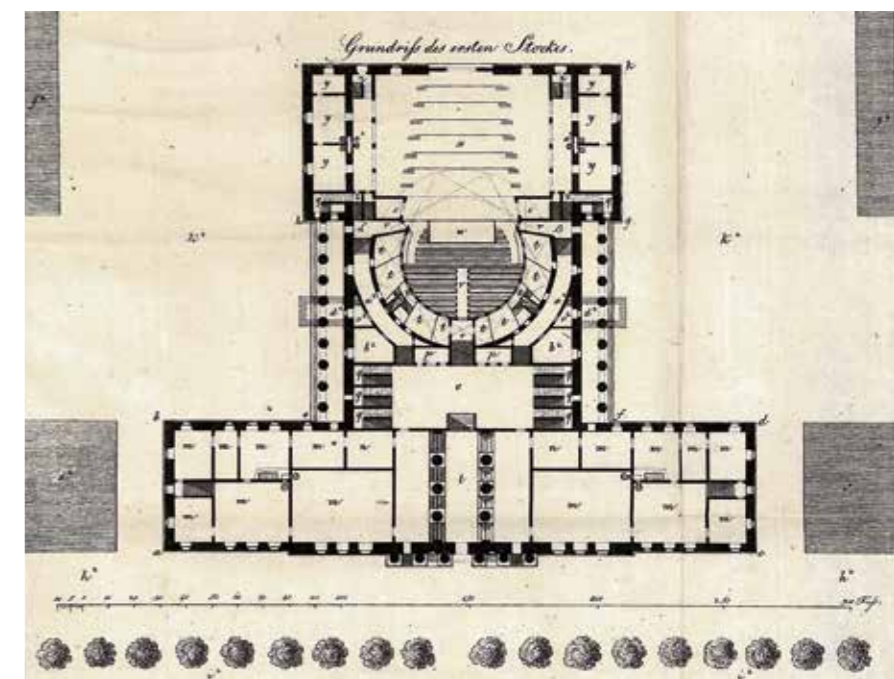
Nun also war die theaterbauliche Kreativität der Architekten gefragt. Ein Übriges tat der Sturm und Drang mit seinem bürgerlichen Trauerspiel, das eine neue Empfindsamkeit und leise Zwischen-töne auf die Bühne brachte – in damaligen Regie-anweisungen als „Beiseitesprechen“ bezeichnet: Gerade jene leisen waren bedeutsame Sätze, die eben auch die Ohren der Zuschauer erreichen sollten – aller Zuschauer. „Darauf mussten die Theaterbaumeister reagieren“, erläutert Tkaczyk. Damals seien die ersten festen Theaterhäuser für ein bürgerliches Publikum entstanden. „Und beim Bau dieser Gebäude haben sich die Architekten, ihren Fokus klar auf die Erfordernisse einer Auf-führung gerichtet, bewusst mit Physik und eben ganz explizit mit Akustik auseinandergesetzt“, führt die Forscherin aus und verdeutlicht damit, wie sehr es sich auch bei ihrem Thema um die Erforschung eines historisch gewachsenen Aus-tausches von Kunst und Wissenschaft handelt.

Einer jener Architekten, die sich um die skizzierte Entwicklung verdient machten, war der Brite George Saunders. Etwa um 1790 erwähnt er in einem Text die Newtonschen Gesetze der Schall-ausbreitung. An anderen Stellen unternimmt er selbst etliche Experimente zur Akustik, um die optimale Form und das ideale Baumaterial für den Theaterbau zu finden. „Um 1800, also etwa zeit-gleich, vollzog sich dann auch ein Wandel in der Architekturausbildung“, schlägt Viktoria Tkaczyk einen Bogen: „In Frankreich und Deutschland ent-standen, parallel zur Ausbildung an den Kunstaka-demien, die ersten praxisorientierten Bauingenieur-schulen.“ Die Architekturausbildung zählte nämlich bis dato neben Malerei und Bildhauerei zu den schönen Künsten und war wie diese ausschließlich an Kunstakademien verankert. „Zudem hielten die Fächer Physik und gesondert die Akustik Einzug ins Curriculum – nicht nur an den Bauingenieurschulen, auch an den Kunstakademien“, resümiert die thematisch breit aufgestellte Wissenschaftlerin, die in München und Berlin studierte und bis vor Kurzem – neben den bereits genannten – auch eine Assistenzprofessur für *Arts and New Media* an der Universität Amsterdam innehatte.



Tkaczyk stellte während ihrer Recherchen immer wieder fest: „Bis heute stehen in diesem For-schungsfeld die Auseinandersetzung mit dem Bildbegriff und die künstlerischen Möglichkei-ten des Visuellen im Mittelpunkt des Interesses. Aspekte der Akustik hingegen wurden sehr lange stiefmütterlich behandelt.“ Das habe sich erst in den vergangenen vier, fünf Jahren gewandelt, sagt sie, die bereits während ihrer Doktorandenzeit im Graduiertenkolleg „Körper-Inszenierungen“ an der Freien Universität Berlin das „Phänomen Resonanz“ aufgriff. „Mir fiel damals auf, dass es so gut wie keine Veröffentlichungen zur Akustik-geschichte im Theater gab – geschweige denn im übergreifenden Kontext unter Berücksichtigung begleitender baulicher Erfordernisse.“ Selbst ein paar Jahre später, als sie ihren Förderantrag für die VolkswagenStiftung formulierte, fand sie nur wenige Publikationen zu dem Thema.

Eine der frühen moder-neren Spielstätten ihrer Zeit, deren Architektur die neuen Möglichkei-ten der Technik auf-grieft: das „Neue Hof-Theater Karlsruhe“ im Jahr 1808, gebaut von Friedrich Weinbrenner.



Erst seit Kurzem etabliert sich so nach und nach das neue Forschungsgebiet der *Sound Studies*. „Ich freue mich, dass ich mit meinen Veröffentlichungen und Veranstaltungen dazu beitragen konnte, das Interesse daran zu wecken“, sagt die Theaterwissenschaftlerin. Für ihre Vorhaben kann sie immer wieder renommierte Kolleginnen und Kollegen aus der ganzen Welt gewinnen.

So konzipierte sie gemeinsam mit Dr. Carolyn Birdsall, Professorin Dr. Myles Jackson und Dr. Mara Mills von der *New York University* eine inhaltlich verklammerte *Winter/Summer School* zum Thema „*SoundSignatures*“, die im Januar und August 2014 in Amsterdam und Berlin stattfand. Beide Veranstaltungen, für die sie so renommierte Forscher und Forscherinnen gewinnen konnte wie Professor Dr. Jonathan Sterne (*McGill University*, Toronto), Professorin Dr. Lisa Gitelman (*New York University*), Professorin Dr. Karin Bijsterveld (*Maastricht University*) und Professorin Dr. Emily Thompson (*Princeton University*), boten dem wissenschaftlichen Nachwuchs auf dem interdisziplinären Feld der *Sound Studies* ein erstes Podium.

Überhaupt sind für Tkaczyk die Weitergabe von Wissen und Engagement in der Lehre selbstverständlich. So ist sie eingebunden in den interdisziplinären Masterstudiengang „*Art Studies*“ der Universität Amsterdam. Gemeinsam mit einer ehemaligen „Dilthey-Fellow-Kollegin“, Professorin Dr. Julia Kursell, beteiligte sie sich an der niederländischen Hochschule an der Etablierung des Themenfeldes „*Sounds and the Arts*“. Kursell, die der Frage nachgeht, was die Wissenschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit über das Hören wusste, lehrt dort seit 2013 Musikwissenschaft.

Vernetzt hat sich Tkaczyk auch mit dem Forscherverbund „Hörwissen im Wandel“; die Leitung des 15-köpfigen Expertenverbands hat mit Dr. Daniel Morat ebenfalls ein ehemaliger Dilthey-Fellow (*die Vorhaben von Julia Kursell und Daniel Morat sind in dem Impulse-Heft 2009 auf den Seiten 66-71 vorgestellt*). Gemeinsam mit Morat, der sich mit Klanglandschaften und Geräuschkulissen von Großstädten beschäftigt, steht eine Monografie zur „Wissensgeschichte des Hörens“ auf der Agenda (*siehe www.hoer-wissen-im-wandel.de*).



Derart begeistert und fasziniert, forscht Tkaczyk weiter im Feld Akustik. „Mein nächstes Projekt zielt auf das akustische Gedächtnis; um 1900 ein großes Thema in der Psycho-Physiologie und der Psychoanalyse, aber auch in den Künsten.“ Unlängst wurde sie für fünf Jahre zum Mitglied der Jungen Akademie der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften gewählt. Die Wissenschaftsszene, nicht nur die Berliner, darf sich bei soviel Engagement auch künftig auf viele frische Gedanken freuen. ◀

Das Deutsche Theater in Berlin, Ort der Fotoaufnahmen der beiden Protagonisten dieses Beitrags, zählt zu den bedeutendsten Sprechtheaterbühnen im deutschsprachigen Raum. Hinter seiner eleganten klassizistischen Fassade beherbergt es heute drei Bühnen: das Große Haus mit circa 600 und die Kammerspiele mit etwa 230 Plätzen – sowie die 2006 eröffnete „Black-box“ im Foyer der Kammerspiele für 80 Zuschauer.

i

Hintergrund

Die Förderinitiative „Dilthey-Fellowships“

Was haben die Geisteswissenschaften zu den Fragen der modernen Wissensgesellschaft und den brisanten kulturellen Konflikten der Gegenwart zu sagen? Welche Rolle spielt die historische und symbolische Verfasstheit aktueller Problemlagen? Auf welche Weise ist die Geschichte von Begriffen, Bildern, Zeichen und Medien mit im Spiel, wenn Naturwissenschaftler, Techniker und auch Politiker ihre Erkenntnisse gewinnen? Fragen wie diese zeigen, wie unermesslich breit und reichhaltig das Feld interessanter Themenstellungen und Herausforderungen für die Geisteswissenschaften ist – und vor allem, wie offenkundig es des Potenzials, der Kompetenz, der gedanklichen Breite wie Tiefe und des Leistungsvermögens geistes- und kulturwissenschaftlicher Forschung für entsprechende gesellschaftspolitische Debatten bedarf. Ohne Zweifel: Die Geisteswissenschaften werden gebraucht, um die Welt – immer wieder – neu zu denken.

Dass in den vergangenen Jahren in diesem Feld mehr und mehr exzellente junge Forscherinnen und Forscher zu reüssieren wissen, ist auch der Erfolg eines im Jahr 2005 gemeinsam von Fritz Thyssen Stiftung und VolkswagenStiftung vorgelegten Angebots für die Wissenschaft: den **Dilthey-Fellowships**. Diese Fellowships – benannt nach dem deutschen Philosophen Wilhelm Dilthey (1833 bis 1911) – zielten auf die Förderung des exzellenten geisteswissenschaftlichen Nachwuchses hierzulande und zugleich darauf, bestehende Fachgrenzen dieser Wissenschaften zu überwinden. Letzte neue Dilthey-Fellowships wurden 2012 bewilligt; die Initiative ging danach in den fachoffen ausgerichteten **Freigeist-Fellowships** auf.

Als Dilthey-Fellows sollten ausgewiesene Nachwuchsforscher Themen bearbeiten, die den Geisteswissenschaften neue Gebiete erschließen und die aufgrund ihrer Komplexität oder ihres höheren

Risikos ausgedehntere Planungs- und Zeithorizonte benötigen. Entsprechend waren die Projektlaufzeiten ausgedehnter als sonst üblich. So wurden die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler für zunächst fünf Jahre gefördert mit der Option, im Falle einer positiven Evaluation nach rund zwei Dritteln der Laufzeit eine Verlängerung ihres Fellowships um drei Jahre zu erhalten. Charakteristisches Element des Angebots war auch, dass sich die Geförderten an der Lehre beteiligen und möglichst versuchen sollten, über weitere Drittmittel Doktoranden in ihre Arbeit einzubinden. Alles in allem erhielten junge, über herkömmliche Grenzen hinaus denkende Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler auf diese Weise die Chance, sich zu führenden Vertretern ihres Fach- und Interessengebietes zu entwickeln.

Von den zwischen 2006 und 2012 insgesamt auf den Weg gebrachten **52 Dilthey-Fellows** werden 43 von der VolkswagenStiftung und neun von der Fritz Thyssen Stiftung gefördert. Von diesen wurden bis Frühsommer 2016 insgesamt zwanzig Fellows

bereits auf Professuren berufen; jeweils die Hälfte im In- beziehungsweise ins Ausland. Weitere drei Fellows nahmen eine andere Stelle im Ausland an. Von den 13 Fellows, die folglich jenseits der Grenzen forschen und lehren, zog es zehn ins europäische Ausland (Schweiz, Großbritannien, Niederlande, Belgien, Dänemark), zwei in die USA, einen nach China.

Die Möglichkeit einer Verlängerung des Fellowships um drei Jahre bei erfolgreicher Evaluation strebten bislang 19 der 52 „Diltheys“ an. 17 von ihnen – von denen wiederum 14 von der VolkswagenStiftung unterstützt werden – konnten mit ihrem Anliegen überzeugen, wobei in vielen Fällen nur eine (deutlich) kürzere Verlängerung vonnöten war als die maximale mögliche dreijährige. Ebenso bietet die Stiftung spezifische „Fördermodule“ wie zusätzliche Mitarbeiterstellen oder in besonderen Kontexten auch Auslandsaufenthalte an; dafür bewarben sich bis dato 18 Fellows – 14 von ihnen erfolgreich.

Christian Jung



Nebenrolle für die Wirklichkeit

Fehlt Wissenschaft heute (noch) das leidenschaftliche Engagement, sich auf die Ausformungen von Kunst einzulassen? Welchen Platz andererseits haben die Wissenschaften im Haus der Künste? Wie groß ist die Bereitschaft beider, sich dem anderen gegenüber zu öffnen? Welche Themen finden sie? Und: Wie lässt sich der Dialog von Kunst und Wissenschaft erproben und entwickeln? Akteure beider Welten suchen in den Projekten zu „*Arts and Science in Motion*“ nach einem eigenen Ausdruck dafür und ersten Antworten.

Bestehende Verfahren des „Schreibens von und über Bewegung“ in wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeitsprozessen zu sezieren: Das haben sich Professorin Dr. Isa Wortelkamp von der Freien Universität Berlin und ihre Teamkolleginnen zum Ziel gesetzt. Eine erste fotografische Annäherung dazu auf den folgenden Seiten.

Wie definieren wir Leben, wie Nicht-Leben?“ Diese Frage stellte vor gut einem Jahr die Anthropologin und Performancekünstlerin Elizabeth Povinelli von der *Columbia University*, USA, bei ihrer Mixtur aus Vortrag und Happening am Haus der Kulturen der Welt in Berlin. Niemand im Publikum nahm Anstoß, als sie aus dem Aquarium zu ihrer Rechten peu à peu tropfende Steine in das Feuer zu ihrer Linken warf und mit dem Verdampfen des Wassers dabei auch Tausende winziger Lebewesen in den zischenden Tropfen um ihr Leben brachte. Erst als sie aus dem Bassin eine Schildkröte emporhob und in die Flammen werfen wollte, protestierte das Publikum wie erwartet. Ihre Reaktion kam postwendend: Was unterscheidet im Kern das Leben einer Mikrobe von dem einer Schildkröte? „Warum sprechen wir nicht reflektierter über das massenhafte Artensterben?“, fragte sie und postulierte: „Wir müssen uns endlich als System verstehen. Tötet man einen Teil, gefährdet man das ganze System.“

Standortbestimmung des Projekts „Bewegung schreiben“: Die Bildsequenzen auf dieser und den folgenden Seiten des Beitrags entstanden im Frühsommer 2016 beim zweitägigen Auftaktworkshop, zu dem sich die fünf Forscherinnen und Künstlerinnen zusammengefunden hatten.

Elizabeth Povinelli zeigt uns hier vieles: Zum einen, wie anschaulich, leicht und zugleich fundiert man Wissenschaft „unter die Leute“ bringen und ebenso, wie gleichsam überraschend und doch einfach Wissenschaft sich darstellerischer, gar künstlerischer Mittel bedienen kann – und dabei ihr Publikum offensichtlich gut erreicht. Vermutlich werden die Inhalte dabei sogar besser abgespeichert. Vor allem aber legt die Per-

formance offen, wie gut sich beide Kulturgüter durchaus gegenseitig bereichern können. Daraus formen sich, denkt man diesen Weg weiter, schon bald grundlegende Fragen, die beide Sphären berühren. Was ist überhaupt wirklich; was bildet Wirklichkeit ab? Was ist künstlich? Was ist objektiv? Wie lassen sich Forschung und Wissenschaft mit unseren Fantasien, Wünschen und Hoffnungen verbinden? Aber auch: Welche Prozesse steuern und prägen unser Leben? Wie werden unsere Erklärungen beobachtbarer Phänomene generiert? Und (längst nicht) zu guter Letzt: Wie entsteht überhaupt neues Wissen – und wie lässt es sich vermitteln, sodass es möglichst viele erreicht? Antworten auf solch facettenreiche Fragen suchen nicht erst seit heute sowohl Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler als auch Künstlerinnen und Künstler. Diese explorative Einstellung der Welt gegenüber verbindet die beiden Bereiche fest, lässt Kunst und Wissenschaft einander begegnen.

Andererseits spürt man förmlich die Spannung zwischen den Systemen. Und diese wiederum führt uns zu der entschiedenen Positionsbestimmung Marcel Duchamps: „Kunst ist das einzige, was Menschen übrigbleibt, die der Wissenschaft nicht das letzte Wort überlassen wollen.“ Beide, Duchamp wie Povinelli, könnte man – sowohl als Ausdruck der seit Jahrhunderten bestehenden Polarisierung als auch in der pragmatischen und

gänzlich unbeeindruckten Überwindung derselben – als „Paten“ für ein noch recht junges Förderangebot der VolkswagenStiftung in Beschlag nehmen, benötigte man denn welche. Denn in der Tat mag die vor Jahresfrist aufgelegte Ausschreibung „*Arts and Science in Motion* – Wissenschaft und Kunst in Bewegung“ auf den ersten Blick für eine in ihrem Kern wissenschaftsfördernde Stiftung überraschend erscheinen. Doch nur auf den ersten ...

Wissenschaft trifft Kunst – ein Experiment für die Stiftung

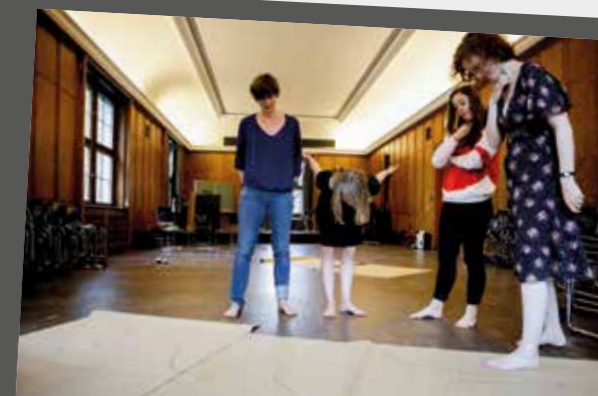
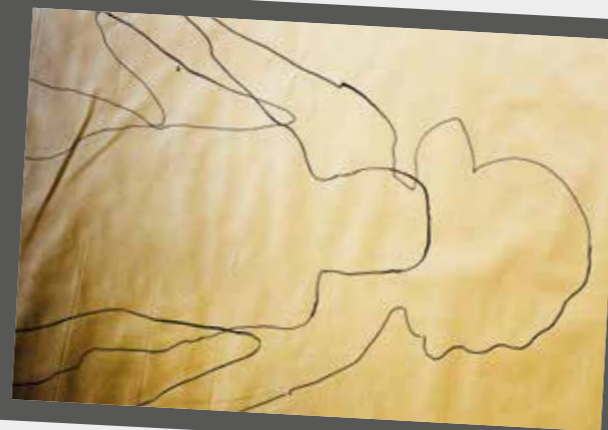
Gehen wir zunächst einen Schritt zurück. Dass Fragen wie die eingangs gestellten derzeit ein neues Feld formen – eben „*Arts meet Science*“ – zeigt, dass die Allianz zwischen Wissenschaft und Kunst neu zu denken ist. Es ist an der Zeit, sie anders zu gestalten jenseits der üblichen Festschreibungen, bei denen aus Sicht etlicher Akteure und Einrichtungen der Wissenschaft ästhetische Phänomene allenfalls schmückendes Beiwerk sind einer im Kern eigenständigen Produktion wissenschaftlichen Wissens. Eben das degradiert die Kunst zur „rein kompensatorischen Instanz, die für die Verwandlung des naturwissenschaftlichen Outputs ins Schöne, Subjektive oder Verrückte zuständig zu sein hat“, um den Kunsthistoriker Peter Geimer zu zitieren.

Will man Kunst und Wissenschaft für beide Seiten überzeugend zusammenführen, hilft die Suche nach den Ursachen der Trennung der einst Vermählten. Solch bohrender Blick führt tief in die Spätphase der Renaissance. Damals schieden sich die Geister Kunst und Wissenschaft, ließen Übereinstimmungen und Vertrautheiten zurück, um sich kalt voneinander weg zu spezialisieren. Eigene Häuser wurden bezogen und der Eintritt für den ehemaligen Partner wurde zum Tabu erklärt. Noch am Vorabend der Renaissance, als den Menschen klar wurde, dass Gott die Welt nicht als ihre Bühne geschaffen hatte, errechnete der Architekt und Bildhauer Filippo Brunelleschi in Florenz eine bis dahin undenkbbare Kirchenkuppel, Giotto entdeckte die Perspektive und bescherte der Malerei mit einer winzigen Fliege einen nie gesehenen Naturalismus.

Andererseits richtet sich der Blick in die Gegenwart, in der Wissenschaft oft das notwendige oder leidenschaftliche Interesse für Einlassungen dieser Art fehlt; in der die Künste aus Sicht der Wissenschaft zuständig sein dürfen für Gefühl, Sinnlichkeit, Form und Ausdruck: mithin für die Peripherie dessen, was die Welt nach Ansicht vieler in Form der (Natur-)Wissenschaften zusammenhält und vorantreibt. Der Platz der Künste ... – zugelassen in den Außenbezirken der Gesellschaft?

„Bewegung schreiben“: Das erste Projekttreffen gliederte sich in mehrere Abschnitte, die hier fotografisch jeweils auf einer Doppelseite gezeigt sind. Dabei stellen wir nach und nach die Protagonistinnen vor. Den Anfang macht die Künstlerin, Zeichnerin und Bildhauerin Juliane Laitzsch (zweites Foto von rechts).





„Bewegung zeichnen“: Skizzierte Umrisse liegender Körper verändern sich durch fortwährende oder zeitweilige Bewegung während des Zeichnens. „Welche Überlagerungserscheinungen ergeben sich beim Aufeinandertreffen verschiedener kultureller Praktiken?“, fragt Professorin Isa Wortelkamp (zweites Foto von rechts).

Will man dieses Korsett aufbrechen, so bedarf es gründlich destabilisierender Ideenskizzen und Darstellungen – und ebenso eines neuen, im umfassenden Sinne zu verstehenden Vokabulars, um nicht etwa in der Sprache derer zu verharren, die bevorzugt in Kurven und Diagrammen argumentieren und deren Denken insofern Teil des Problems ist.

Mit dem Förderangebot „Arts and Science in Motion – Wissenschaft und Kunst in Bewegung“ versucht die Stiftung nicht zum ersten Mal, das Geronnene der über die Jahrhunderte eingefrorenen Beziehung beider Welten wieder zu verflüssigen. Und so lud sie im Oktober 2014 gemeinsam mit der Universität der Künste (UdK) Berlin junge Künstler und Wissenschaftler ein, eine Woche lang auszuloten, inwieweit sich die Grenzen der konventionellen wissenschaftlichen und künstlerischen Forschung und Vermittlung verschieben lassen. „Ziel des Workshops war es, Ideen für neue Projekte an der Schnittstelle beider Sphären zu entwickeln“, resümiert die verantwortliche Förderreferentin Dr. Adelheid Wessler. Ideen, wie Wissenschaft und Kunst zum Beispiel ihr wechselseitiges Rahmengerflecht bilden können, wie die Assoziationswelten der Künstler etwa durch wissenschaftlichen O-Ton, Fundstücke aus Laboren oder auch historische Reminiszenzen ergänzt werden – oder wie andersrum beispielsweise wissenschaftlicher Output künstlerische Grundierung erhält ...

Die Stiftung schuf mit dem Workshop zunächst den Rahmen, gemeinsam die kulturellen und gesellschaftlichen Voraussetzungen unseres Wissens ebenso zu reflektieren wie zum Nachdenken darüber anzuregen, inwieweit die Haltung mancher Protagonisten wirklich trägt, als Basis unserer Lebenswelten eine reine wissenschaftliche zu proklamieren und dies in Gedankengebäuden wann und wo immer möglich festzuzurren.

Konkret ging es jedoch ebenso darum, dass sich die Teilnehmer – promovierte Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus allen Fachgebieten sowie Künstlerinnen und Künstler aller Disziplinen mit äquivalenter Berufspraxis – darüber klarwerden sollten, wie sehr die Wahl der Methoden und Herangehensweisen meist auf das eigene Gebiet beschränkt bleibt. Häufig werde so zwangsläufig eine starre Grenze gezogen zwischen wissenschaftlichem Wissen und künstlerischer Erkenntnis, sagt Workshop-Organisator Professor Nik Haffner von der UdK Berlin. „Das in Bewegung zu bringen und in einen fruchtbaren Austausch münden zu lassen, birgt viel Potenzial.“ Im Fokus stand bei dieser ersten Annäherung von Wissenschaft und Kunst das Thema „Bewegung“, das die letztlich ausgewählten 29 unter 90 Bewerbern aus unterschiedlichen wissenschaftlichen und künstlerischen Perspektiven angehen sollten. Viele Teilnehmer aus dem Feld der Künste kamen aus dem tänzerischen Bereich – nicht ganz ein Zufallsbefund wohl, jedoch nicht intendiert.

Es zeigte sich, dass das Experiment gelang. Vor allem die permanente und immer wieder neu sich austarierende und auszutarierende Gratwanderung zwischen Wissenschaftsvermittlung, Kunst und der Reflexion unterschiedlicher Wissensformen faszinierte. „Dabei ging es nicht in erster Linie darum, schnell neue Ergebnisse und präsentierfähiges Wissen zur Hand zu haben; vielmehr standen die Offenheit und die Begegnung zwischen Personen und ihren Ideen im Mittelpunkt, um andere Herangehensweisen kennenzulernen und intellektuell neue Wege beschreiten zu können“, fasst Dr. Henrike Hartmann zusammen. Sie ist seit Mitte 2015 Leiterin der Abteilung Förderung der Stiftung und hat gemeinsam mit Adelheid Wessler das Feld vorangetrieben und konturiert.

Ein Workshop also, der gleich einer modernen Wunderkammer funktionieren sollte? „In jener Woche wurde sofort die Aufgeschlossenheit der Teilnehmer sichtbar und welchen Wert es für sie hatte, im Grunde zielfrei sondieren zu können“, ergänzt Wessler. Welche Ansätze, Ideen und Versuchsmodellierungen daraus erwachsen sollten, wie sich eine neue Ära über beide Gattungsgrenzen hinweg justieren oder kartografieren lassen könnte: Das wurde dann zuletzt im Herbst 2015 deutlich. Denn im Anschluss an den Workshop erhielten die Teilnehmer Gelegenheit, Anträge auf eine Anschubförderung zur Weiterentwicklung gemeinsamer Ideen einzureichen. Zwölf Teams stellten sich dem Wettbewerb um Fördermittel und präsentierten ihre Projekte am Ende in bunten Mischungen aus wissenschaftlichen Vorträgen und künstlerischen Elementen einer Jury, deren Mitglieder sogar eine Anreise aus den USA oder Australien nicht gescheut hatten.

Nach angeregter Diskussion der Gutachterjury standen schließlich vier Projekte auf der Habenseite, die allesamt in der ersten Jahreshälfte 2016 an Fahrt aufnahmen. Sie werden mit insgesamt 700.000 Euro gefördert (Ende 2016 starteten zwei weitere Vorhaben; sie sind kurz im Kasten auf Seite 95 vorgestellt). Die erfolgreichen Projekte zeichnen sich insbesondere durch eine große Bandbreite wissenschaftlicher und künstlerischer Disziplinen aufseiten der Projektbeteiligten aus. Und sie nähern sich in teils ausgesprochen überraschenden „Versuchsansätzen“ den beschriebenen Desiderata und lassen die Gegenstände ihrer Projekte im Zuge von „Arts and Science in Motion – Wissenschaft und Kunst in Bewegung“ wissenschaftlich umformt und unter Einsatz auch moderner Technik und Auführungspraktiken zu Wort kommen.

Wie verschriftlicht man Tanz? Bewegung schreiben – das erste Projekt

Wissenschaftlich genähert hat man sich dem Thema Bewegung und im Besonderen dem Kulturgut Tanz bislang offenkundig kaum. Selten fündig wird, wer nach choreografischen Aufzeichnungen oder anderen Verschriftlichungen einzelner Ballette sucht; in den Bibliotheken klaffen – anders als bei Musikpartituren – in Sachen Tanzgeschichte große Lücken. Nur sporadisch ist eine Partitur mit Choreografie, Bildern und Beschreibungen vorhanden. Das überrascht nicht, schließlich werden Tänze für eine bestimmte Aufführung choreografiert und primär nicht, um sie für die Nachwelt zu erhalten. Zudem gibt es kaum geeignete Analysemethoden noch ein „Vokabular“, mit dem sich Tanz in seinen Facetten allgemeingültig beschreiben ließe. In der Literatur, in der Architektur und auch in der Musik können wir Stilformen und Details den einzelnen Epochen zuordnen und genau benennen; bereits in der Schule lernt man, was ein Sonett ist, ein Roman, eine Novelle. Hingegen beim Tanz?

Will man über Choreografien reden oder die Komposition von Bewegungen nachvollziehen, helfen Notationen und Skizzen oder vereinzelt Texte. Mit den Möglichkeiten schriftlicher Aufzeichnung Wissen über Tanz und Bewegung zu sichern und zu vermitteln, stößt jedoch früher oder später an Grenzen. Einer der Gründe: die zeitgleiche Mehrdimensionalität tänzerischer Handlungsabläufe und folglich die nonverbalen, simultanen, nichtstatischen Prozesse von Bewegungen, die im Moment ihrer Aufzeichnung als Worte oder in Form grafischer Aufbereitung auf die fixierende und sukzessive Form des Schreibens oder Zeichnens auf Papier treffen.

Hier knüpft das Projekt „*Bewegung schreiben*“ von **Professorin Dr. Isa Wortelkamp** von der **Freien Universität Berlin** und ihren sechs Teamkolleginnen und -kollegen an. Sie interessiert beispielsweise, ob sich die skizzierten Interferenzen, also die beobachteten Überlagerungserscheinungen beim Aufeinandertreffen beider kultureller Praktiken, hinsichtlich ihres Potenzials nicht für ein „besseres“ Schreiben über und von Bewegung nutzen lassen. Mehr noch: „Könnten nicht sogar vom Schreiben als Aufzeichnungs-, Kompositions-, Kommunikations- und Kreativitätsmittel für Bewegungsprozesse neue Impulse an und für den Tanz ausgehen?“, fragt Wortelkamp.

Ziel der insgesamt siebenköpfigen Forschergruppe ist es, zum einen bestehende Verfahren des „Schreibens“ von und über Bewegung in wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeitsprozessen zu sezieren. Zum anderen hoffen sie, dass sich daraus Modelle für neue Formen des „Schreibens“ entwickeln lassen. Dazu analysieren sie relevante künstlerische und wissenschaftliche Arbeitsprozesse und untersuchen im Besonderen Aufführungen und Choreografien, in denen das Verhältnis von Bewegung und Schreiben selbst zum Thema gemacht wird. In einer nachgelagerten Arbeitsphase wollen die Forscherinnen auf der Grundlage erster Erkenntnisse performative Schreibweisen entwickeln, die im Optimalfall ein anderes, „angemesseneres“ Aufzeichnen künstlerischer Darstellungsformen wie Tanz zulassen.

Tanz und Wissenschaft bieten einander bei genauerer Betrachtung einige Foren. Interessant ist, dass trotz des Mangels an wissenschaftlichen Erkenntnissen und „Formulierungsvermögen“ zum Sujet Tanz sich nun gerade die Kulturberichterstattung manchmal fast schon wissenschaftsnaher Sprache und Argumente bedient beim Sezieren von Choreografien. Man denke da nicht zuletzt an die Documenta 13, die neben erwartbaren Kunstformaten auch modernen Tanz und andere Bewegungsformen prominent in Szene gesetzt und später ausgiebig reflektiert sah: Tino Sehgal's im Dämmerlicht singende Tänzer im Hinterhof eines Kasseler Hotels etwa, die ebenso gefeiert wurden wie William Kentridges tanzinspirierte Installation. Es erscheint fast als verkehrte Welt, dass gerade in der Sprache des Feuilletons hier und da zumindest angehaucht wissenschaftlich-strukturell bis formalistisch intoniert argumentiert wurde und weiterhin wird; wohingegen die Wissenschaft selbst über ihr Sujet Tanz offenkundig dieses nicht ausreichend zu leisten vermag.

Gemeinsame Bewegung mit dem Atem als Rhythmusgeber – das zweite Projekt

Der Forschung bleiben mit Blick auf den Tanz reichlich Betätigungsfelder. Stichwort: „*Entrainment*“. Allgemein versteht man darunter Prozesse, in denen eigentlich unabhängige rhythmische Systeme

plötzlich interagieren und dabei zu Zuständen von Synchronisation und/oder rhythmischer Koordination führen. In der Chronobiologie beispielsweise kennt man es in Form der Synchronisation der inneren Uhr mit regelmäßig wiederkehrenden „taktgebenden Umgebungsfaktoren“ wie etwa dem Tag- und Nachtwechsel, Ebbe und Flut, Temperatur oder auch sozialen Interaktionen.

Ein weiteres Beispiel aus einem anderen Feld sind die Vielzahl im Normalfall sowohl „gleichberechtigt“ als auch zueinander arhythmisch, also im jeweils eigenen Rhythmus pulsierenden neuronalen Netze im Gehirn, die sich bei der Parkinson'schen Krankheit immer mehr zu einem Rhythmus gleichschalten, was sich dann – so die dominierende Meinung – motorisch in dem typischen Zittern zeigt. Hirnschrittmacher können diese Dominanz einzelner Zentren durchbrechen und wieder für die nötige „Unordnung“ sorgen. Ausführlicher erforscht wurde *Entrainment* ansonsten in der Physik, Musik, Kommunikation und bei motorischen Funktionen. Aktuell nähern sich Forscher aus ganz unterschiedlichen – und immer mehr – Bereichen dem Phänomen, das so verschiedentlich in unserem Leben eine Rolle spielt.

In dem Projekt „*Motion Together*“ nun dehnt das ehemalige Ensemblemitglied der *Forsythe Company* **Elizabeth Waterhouse** gemeinsam mit acht Teamkolleginnen und -kollegen die bisherige For-

schung zum Thema *Entrainment* in das Feld des zeitgenössischen Tanzes aus. Als Fallbeispiel dient William Forsythes Choreografie „Duo“: einerseits ein auf Planung basierendes, wechselnd synchrones und asynchrones Zusammenspiel, andererseits eine Klang- und Bewegungsproduktion ohne externen Pulsgeber. Das Phänomen *Entrainment* im Fall von „Duo“ bedeutet: eine beabsichtigte, hörbare Einbeziehung der Atmung beziehungsweise des Atmens. Mit diesem „Rhythmusgeber“ als „Klammer“ sollen nach Einschätzung der Projektbeteiligten sich verschiedentlich aufeinander beziehende kulturelle Praktiken wie Musik, Sprache, Handlung und Tanz in ihren wechselseitigen Wirkungen in Bezug auf das Phänomen *Entrainment* betrachtet werden.

Ziel ist es, ein interdisziplinäres Verständnis von *Entrainment* zu erlangen – auch unter Berücksichtigung von *Visual Art* und Computerprogrammierung sowie qualitativer methodischer Verfahren, von Notations- und Zeichnungstechnologien sowie quantitativer, computergestützter Datenanalyse von zeitlichen und künstlerischen Prozessen. Liz Waterhouse möchte mit ihrem Projekt aber noch mehr erreichen: etwa eine Notation von „Duo“; ferner neue Methoden, über *Entrainment* zu schreiben oder zu lehren; eine Website zum Thema – sowie ein „*Entrainment Environment*“ als installative, öffentlich zugängliche Begegnungsplattform vornehmlich für die Forschung.

„In der Bewegung“:
Von der unbewussten zur gezielt eingesetzten Bewegung, von der Schreib- über die Zeichenbewegung bis zum Fingerzeig oder der Geste mit der Hand – „Leben ist Bewegung, doch wie lässt sich Bewegung verschriftlichen?“, fragt auch die Tänzerin und Choreografin Liz (Elizabeth) Waterhouse (zweites Foto von rechts).



„Bewegung analysieren“: Lassen sich also Schreibweisen entwickeln, die ein umfassendes Aufzeichnen künstlerischer Darstellungsformen wie Tanz zulassen? Nach einer Antwort sucht auch die Theaterwissenschaftlerin Dr. Daniela Hahn (zweites Foto von links).



Angebunden ist das vielköpfige Projekt an das Institut für Tanz- und Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin im Umfeld der dort von Professorin Dr. Gabriele Brandstetter geleiteten Forschungsgruppe „Synchronisierung körperlicher Eigenzeiten und choreografische Ästhetik“.

Forscher und Künstler treffen unter der Ägide „Bewegung“ aber noch anders aufeinander. Schnell kann es dann um die ganz großen Themen des Lebens gehen – eben das Leben und sein Werden und Vergehen selbst. Speziell gezüchtete Albino-Goldfische waren es, die im vergangenen Jahr gleichsam als Kunstinstallation in den musealen Ausstellungsräumen der Schering-Stiftung schwammen. Ein Kunstwerk, das sich dauernd bewegt und doch seinen Ursprung nicht als solches hat, sondern aus der Wissenschaft stammt. Der japanische Forscher Etsuro Yamaha hatte in Fischembryonen sogenannte Morpholinos injiziert – zu rein wissenschaftlichen Zwecken. Mit ihrer Hilfe lassen sich jene Gene unterdrücken, die die Fortpflanzungsorgane ausbilden. Was dort also schwamm, war nicht nur blass, sondern auch unfruchtbar.

Was für den Forscher Alltag und Arbeitsauftrag ist, sahen die britischen Künstler Revital Cohen und Tuur van Balen als Kunstwerk; Kostbarkeiten, denen sie den Titel „Sterile“ gaben und die sie auszustellen erbat. Der manipulierte Goldfisch als wissenschaftlich-kulturhistorisches Objekt?

Das irgendwie veränderte Lebendige als Ausstellungssujet? Hier wird das Trennende und das Verbindende der Genres deutlich: Wissenschaft will die Welt erkennen und das Leben objektiv erfassen und beschreiben und sachlich über Forschung berichten; Kunst reflektiert gänzlich anders, subjektiv, und sie spricht den Betrachter durch Ästhetik und Provokation an. Wissenschaft will Leben erklären, Kunst will es inszenieren und ausstellen. Und doch lässt sich beides beinahe nahtlos zusammenfügen, wie das folgende von der Stiftung geförderte Vorhaben zeigt.

Menschen in und durch Museen bewegen mit choreografischen Mitteln – das dritte Projekt

Zur Schau gestellte ausgestopfte Tiere: Das kennt jeder von Museumsbesuchen. Es ist ein recht spezieller Raum zwischen Kunst und Wissenschaft, der sich da auftut. Die sorgfältig bearbeiteten Tierkörper besitzen ganz eigene ästhetische Qualitäten; sie berühren uns auf vielfältige Weise und haben künstlerische Bewegungen hervorgerufen. Und: Sie sind Grundlage von Bildung – durch den Tod lernen wir über das Leben. Eine dieser Künste, Tierkörper zu Studien-, Lehr- oder Dekorationszwecken haltbar zu machen, bezeichnet man als Taxidermie (griechisch für Gestaltung der Haut). Sie wird an Wirbeltieren vorgenommen und ist damit ein Teilgebiet der Tierpräparation, die in Beziehung steht zur kunstvollen Tradition der Dioramen, den feinst gestalteten Schaukästen insbesondere in naturhistorischen Museen.

Die Tänzerin und Choreografin **Laurie Young** und die Ethnologin **Dr. Susanne Schmitt** von der **Ludwig-Maximilians-Universität München** (inzwischen *Rachel Carson Center for Environment and Society*) fragen in dem Projekt „How to Not be a Stuffed Animal“ danach, was es bedeutet, durch „Bewegungen“ auf ungewohnte Weise von solchen in Museen ausgestellten Objekten berührt zu werden. Über einen Zeitraum von insgesamt 14 Monaten besuchen sie gemeinsam mit **Juniorprofessorin Dr. Anna Lipphardt** vom Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der **Universität Freiburg** sechs naturhistorische Museen in Deutschland, Australien, Kanada und den USA. Dort schauen sie für jeweils drei bis vier Wochen, inwieweit tote Körper uns zu berühren vermögen. Sie interessiert: Wie können die von den musealen Artefakten – toten und präparierten Tieren – ausgelösten Empfindungen intensiv in ein „partizipatorisches Ereignis“ münden?

In einem gemeinsamen Verständnis für das Körperliche und Konzeptuelle nähern sie sich ihrem Sujet über Formen der Bewegung: unter anderem mit der Sprache des Tanzes, dessen choreografischen Mitteln und körperlichen Erfahrungen. Die Akteurinnen durchschreiten mit denjenigen, die die toten Objekte in Augenschein nehmen, den Museumsraum: seien sie nun Mitarbeiter oder Besucher. Sie geben und erhoffen Impulse für die Reanimierung dieses Ortes „als tierisches und als Besucherhabitat“. Wie kann unsere Art und Weise, über den und mit dem Körper zu denken – ob menschlicher oder nichtmenschlicher Organismus –, letztlich helfen, neue Bewegungsformen zwischen Wissenschaft und Kunst zu kreieren?

Das Trio tritt also an, die Welt begreifbarer zu machen, indem sie sie anders gestalten. Sie übertreten hier ganz merklich Grenzen im Überschneidungsgebiet von Kunst und Wissenschaft. Und dafür sind sie schon länger ausgewiesen. Die in Berlin lebende Tänzerin und Choreografin Laurie Young produzierte im Jahr 2011 die viel beachtete Tanzinstallation/Diorama „Natural Habitat“ zur Bedeutung des Klimawandels im Anthropozän für das Naturkundemuseum der Bundeshauptstadt. Ihre Expertise kontrastiert die Ethnologin Dr. Susanne Schmitt, die sich mit Mensch-Tier-Beziehungen beschäftigt: aktuell mit einem Projekt zu Aquarien. In ihrem Buch „Ein Wissenschaftsmuseum geht unter die Haut. Sensorische Ethnographie des Deutschen Hygiene-Museums“ blätterte sie viel beachtet das einzigartige Museum als multisensorischen Arbeitsplatz auf.


Gespräche mit Ausstellungskuratoren und Taxidermisten sowie historische Quellen und weitere Fundstücke setzen sich bereits im Laufe des Projekts zu Hörspaziergängen zusammen, die kostenlos heruntergeladen werden können und sich auf Audioguides und MP3-Playern abspielen lassen. Durch choreografische Anreize und Hintergrund Erzählungen sollen die Besucher zu einem neuen, anderen, frischen Blick auf die Tiere hinter Glas animiert werden. Eine Website und ein Künstlerbuch mit dem Namen „Living Room“ dienen als Dokumentationen des künstlerisch-wissenschaftlichen Prozesses. Parallel zur Forschung und kreativen Tätigkeit findet mit Studierenden aus den Seminaren von Professorin Anna Lipphardt ein interdisziplinäres Lehrforschungsprojekt statt. Dabei soll reflektiert werden, welche Bewegungsmuster sich herauskristallisieren und welche Strategien, sich den Museumsraum „anzueignen“.

Das Projekt zeigt: Kunst und Wissenschaft haben wohl allem Trennenden zum Trotz über die Zeitläufte eine besondere Anziehung aufeinander ausgeübt. Heute ist die Ausgestaltung und Ausformung zwangsläufig eine andere als vor Jahrhunderten und Jahrzehnten, immer öfter jedenfalls wenden sich Protagonisten beider Genres einander wieder zu. Auch ihre Methoden ähneln sich im Kern: Sie recherchieren, experimentieren, analysieren Und so wie in der Kunst die Analyse, wird in der Wissenschaft die Visualisierung wichtiger, allgemein die Aufbereitung und Darstellung wissenschaftlicher Inhalte für ein nicht mehr ganz so wissenschaftsinternes Publikum. Beider Arbeitsweisen nähern sich also an: etwa in der Methodik, im Handwerk. Das führt zum letzten jetzt von der Stiftung auf den Weg gebrachten Vorhaben.

Zusammenarbeit in ihren sozialen Dimensionen das Potenzial haben für die Entwicklung utopischer Gegenentwürfe einer Arbeitsorganisation, die belastbar ruht auf einer dauerhaft tragfähigen Solidarität. Wie stellt sich diese im Einzelnen dar? Ein dreimonatiges *Knowledge Lab* dient anschließend der vergleichenden explorativen Analyse. Eine zehntägige Reise von Berlin nach Friedrichshafen an die Zeppelin Universität bringt die Ergebnisse dann zu den zuvor intensiv begleiteten Organisationen. Dort werden die Künstlerinnen und Künstler ihre Vorstellungen in Bezug auf utopische Gegenentwürfe von Arbeitskollektiven positionieren und verhandeln. Mit einer erneuten Dokumentationsphase endet das Projekt.

Seit Anfang 2016 nun laufen die vier von der Stiftung geförderten Vorhaben, Ende 2016 nahmen zwei weitere an Fahrt auf (siehe Kasten rechts). Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer haben sich inzwischen gut vernetzt. „Wir stützen das und versprechen uns davon auch, dass die Öffentlichkeit und andere Interessierte auf das Konzept aufmerksam werden und ebenfalls Gedanken und Ideen in die weitere Entwicklung der Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Wissenschaftlern einspeisen“, sagt Adelheid Wessler. Bereits im März 2016 konnte man etliche der Geförderten in Hannover erleben beim internationalen Tanzkongress „Was bewegt den Menschen? – Ein Blick aus der Perspektive des Tanzes“. Viele der Protagonistinnen waren hier in Podiumsdiskussionen eingebunden.

Auch jener ebenso spannende wie spannungsvoll-gelöste Abend zeigte, dass hier etwas „in Bewegung“ gekommen ist. Für die Volkswagen-Stiftung als wissenschaftsfördernder Einrichtung wird es interessant sein zu verfolgen, ob das Konzept aufgeht, ob sich die beiden Sphären überzeugend zusammenführen lassen, ob die so verschiedenen Sinnsysteme Kunst und Wissenschaft zu neuen, in der Verschmelzung ganz eigenen Darstellungsweisen finden, ob die Interferenzen beider Welten neue Potenziale eröffnen. Und auch ein den beiden Systemen nicht so nahestehender Betrachter und Besucher wird und soll den Prozess verfolgen und an Erkenntnissen teilhaben können über ein Portal, das derzeit von den Teilnehmerinnen und Teilnehmern entwickelt wird und 2017 online gehen soll.

Sicher scheint, dass die Möglichkeiten der subjektiven und kreativen Seite der Kunst ebenso wie die nach Objektivität strebende Systematik der Wissenschaft ein großes Maß gegenseitiger Bereicherung bergen. „Wahrscheinlich wäre schon viel erreicht, durch Irritationen und Brechungen neue Perspektiven zu eröffnen und Denkanstöße zu geben“, hofft Antje Tepperwien, die seit Anfang 2016 bei der VolkswagenStiftung den dazu übergeordneten Förderbereich leitet. Damit aus der unglücklichen oder doch merklich erkalteten Liebe zwischen Wissenschaft und Kunst zumindest wieder ein heißer Flirt wird. 

Politikergesten und globale Fitnesswelle

Ende 2016 starteten zwei weitere Projekte zu „*Arts and Science in Motion*“. Kunst-, Kultur-, Medien- und Kommunikationswissenschaftler sowie Choreografen, Tänzer, Medien- und Lichtkünstler aus Braunschweig, Leipzig, Berlin, Düsseldorf und Wien beschäftigen sich künftig mit den **Ausformungen und Veränderungen, denen Gesten im Zeitalter sich rasant entwickelnder, weltumspannender Medientechnologien unterliegen**. Am Beispiel von Gesten, die typisch sind für Politiker, interessiert die Akteure etwa, wie die jeweils andere Seite mit ihren Methoden, Ausdrucksmöglichkeiten und Bewertungsverfahren diese wahrnimmt und charakterisiert.

Auch das zweite neue Vorhaben adressiert ein „globales Thema“: die **überall boomende Fitnesswelle**, die einhergeht mit einer stark steigenden Zahl an Sportstudios und sich täglich ausdifferenzierenden Trendsportarten. Damit nicht genug, entstehen in ihrem Sog ständig neue Ratgeber, Webseiten, Zeitschriften, Smartphone-Applikationen. Zwei Choreografen und Bewegungskünstler aus Berlin begeben sich jetzt mit zwei Kunst- und Kulturwissenschaftlern der Bauhaus-Universität Weimar und der Alice Salomon Hochschule Berlin in einer ungewohnten Form ethnografischer Feldforschung auf die Suche, jene Bewegungen und deren Spezifika an verschiedenen Punkten dieser Welt zu erfassen, zu beschreiben, zu analysieren.

Die beiden Projekte werden mit insgesamt rund 340.000 Euro gefördert. Einschließlich der vier im Haupttext vorgestellten, bewilligte die Stiftung alles in allem gut eine Million Euro in der nunmehr beendeten Ausschreibung „Wissenschaft und Kunst in Bewegung“.

„Bewegung diskutieren“: Wie könnte eine solidarische Arbeitsorganisation unter Künstlern aussehen? – das vierte Projekt

In ihren „*Working Utopias*“ besuchen **Dr. Anke Strauß** von der **Europa-Universität Viadrina in Frankfurt/Oder** (inzwischen Wissenschaftszentrum für Sozialforschung in Berlin) und die Berliner Choreografin und Performerin **Christina Ciupke** Organisationen von Künstlerinnen und Künstlern quer durch die Republik. Sie interessiert, wie sich Prozesse der Zusammenarbeit unter hoch individualisierten Bedingungen darstellen. 15 Monate lang eruierten sie bei vier Künstlerkollektiven, ob die dort jeweils gelebten Entwürfe von

Und nun? Auch die Künstlerin **Sophia New** (zweites Foto von rechts) interessiert, welche Erkenntnisse aus dem Workshop den Prozess voranbringen. Als Schlussbild rechts noch einmal das gesamte Team (vorn, dann von links nach rechts): **Liz Waterhouse, Daniela Hahn, Sophia New, Juliane Laitzsch und Isa Wortelkamp**.





Sie suchen eine Förderung?

Dann lassen Sie sich hier entweder alle Förderangebote anzeigen, oder Sie wählen direkt die für Ihr jeweiliges Fachgebiet geeigneten Ausschreibungen aus.

Was gibt es Neues?

Unter „Aktuelles“ finden Sie Nachrichten aus der VolkswagenStiftung, zum Beispiel zu laufenden Forschungsprojekten, neuen Ausschreibungen oder Publikationen.

Eintritt frei!

Besuchen Sie unsere Herrenhäuser Gespräche, Foren oder Konferenzen – zu Themen, die unsere Gesellschaft bewegen.

Jetzt anmelden!

Unser E-Mail-Newsletter informiert Sie regelmäßig über aktuelle Nachrichten und Veranstaltungen.

Sie möchten sich um eine Förderung bewerben?

Dann finden Sie hier alle wichtigen Infos rund um die Antragstellung.

Sie werden bereits von uns gefördert?

Hier geht es zu allen wichtigen Informationen und Dokumenten für unsere Bewilligungsempfänger und -empfängerinnen.

Sie wollen mehr über die Stiftung erfahren?

Unter „Wer wir sind und was wir fördern“ finden Sie Informationen rund um die VolkswagenStiftung und ihre Fördertätigkeit.

Sie haben eine Veranstaltung verpasst?

In unseren Wissenschafts-Podcasts „ListenToScience“ und „ScienceUncut“ stellen wir Ihnen Audio-Mitschnitte unserer Veranstaltungen zum Nachhören zur Verfügung.

Gefällt mir!

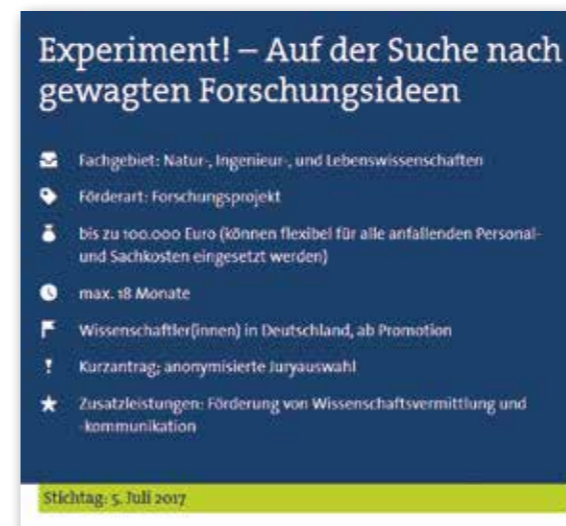
Die VolkswagenStiftung finden Sie auch bei Facebook, Twitter und YouTube. Schauen Sie doch mal vorbei!

Schneller zum Ziel

Unsere Website www.volkswagenstiftung.de präsentiert sich mit neuer Struktur und neuem Design.

Die Stiftung hat ihren Internetauftritt einem „Facelift“ unterzogen. Die wichtigsten Ziele dabei: Interessierte an einer Förderung schneller zu den für sie relevanten Informationen zu leiten und das Förderangebot als Ganzes übersichtlicher zu präsentieren.

Potenzielle Antragsteller zum Beispiel haben jetzt gleich auf der Startseite die Möglichkeit, direkt nach jenen Förderinitiativen zu suchen, die für ihr Fachgebiet oder ihr Forschungsinteresse die richtigen, die passenden sind.



Ebenfalls neu: Knapp und übersichtlich finden sich die wichtigsten Daten und Fakten zu jeder Ausschreibung auf der Seite der einzelnen Initiative aufgelistet. Auf einen Blick zeigen sich dort Informationen etwa über die adressierten Fachgebiete, mögliche Fördersummen, angestrebte Projektlaufzeiten oder eventuelle Zusatzleistungen. Auch wer bereits von uns gefördert wird, gelangt mit seinen Fragen künftig ebenfalls schnell ans Ziel und findet über die Startseite unmittelbar den Weg zu den relevanten Informationen oder Formularen. Wie gewohnt stehen alle Funktionalitäten auch einer mobilen Nutzung zur Verfügung.

Die Stiftung in Kürze

Die VolkswagenStiftung ist eine eigenständige, gemeinnützige Stiftung privaten Rechts mit Sitz in Hannover. Mit einem Fördervolumen von insgesamt etwa 150 Millionen Euro pro Jahr ist sie die größte private deutsche wissenschaftsfördernde Stiftung und eine der größten Stiftungen hierzulande überhaupt. In den 55 Jahren ihres Bestehens hat sie rund 32.000 Projekte mit insgesamt gut 4,7 Milliarden Euro gefördert. Auch gemessen daran zählt sie zu den größten gemeinnützigen Stiftungen privaten Rechts in Deutschland.

Das Gründungskapital der Stiftung wurde von Bund und Land Niedersachsen im Rahmen des Privatisierungsprozesses der heutigen Volkswagen AG bereitgestellt. Es handelt sich bei der VolkswagenStiftung jedoch nicht um eine Unternehmensstiftung. Die Stiftungsgremien sind autonom und unabhängig in ihren Entscheidungen. Erwirtschaftet werden die Fördermittel der Stiftung einerseits – größtenteils zugunsten der „Allgemeinen Förderung“ – aus ihrem Kapital, derzeit circa 2,9 Milliarden Euro. Andererseits stammen sie aus den vom Land Niedersachsen gehaltenen und mit einem Vermögensanspruch der Stiftung versehenen gut 30 Millionen Volkswagenaktien samt ihrer Dividende (Teil des „Niedersächsischen Vorab“).

Die VolkswagenStiftung fördert gemäß ihrer Satzung Wissenschaft und Technik in Forschung und Lehre und setzt durch die von ihr bewilligten Mittel gezielte Impulse. Sie entwickelt mit Blick auf zukunftsweisende Forschungsgebiete eigene Förderinitiativen. Diese bilden den Rahmen ihrer Förderaktivitäten und werden im Weiteren als Teil des eigenen Veranstaltungsangebots thematisch aufgegriffen. Mit der Konzentration auf eine begrenzte Zahl von Initiativen sorgt die Stiftung dafür, dass ihre Mittel effektiv eingesetzt werden.

Besondere Aufmerksamkeit widmet die Stiftung dem wissenschaftlichen Nachwuchs sowie jenen Forscherinnen und Forschern, die im Zuge ihrer Arbeit und wissenschaftlicher Kooperationen inhaltliche, kulturelle und staatliche Grenzen hinter sich lassen. Ein Hauptaugenmerk gilt desgleichen der Verbesserung der Ausbildungs- und Forschungsstrukturen in Deutschland. Die Umsetzung der Ziele erfolgt oft im Austausch mit anderen Stiftungen und öffentlichen Einrichtungen der Wissenschaftsförderung.

Januar 2017

- 10.1.-12.1. Fortbildungsreihe Zentrum für Wissenschaftsmanagement Speyer: „Professionals in Science“
- 12.1. Herrenhäuser Gespräch: „Europa – Phönix aus der Asche?“
- 23.1.-24.1. Statussymposium der Stiftung: „Wissenschaft für nachhaltige Entwicklung“

Februar 2017

- 2.2.-3.2. Tagung „Sprachförderung und -bildung als integraler Bestandteil innovativer Lehramtsausbildung“
- 7.2. Herrenhäuser Forum für Zeitgeschehen: „Eine Minute vor Mitternacht – Die Kuba-Krise 1962“
- 9.2. Herrenhausen Late
- 13.2.-15.2. Fortbildungsreihe Zentrum für Wissenschaftsmanagement Speyer: „Professionals in Science“
- 15.2. Herrenhäuser Forum Mensch – Natur – Technik: „Klimaschutz ade? Warum wir die Gesellschaft endlich mobilisieren müssen“
- 21.2. Leopoldina Lecture: „Genom-Chirurgie in der Humanmedizin: Gibt es bald die lang ersehnten Fortschritte in der Gentherapie?“
- 28.2. Herrenhäuser Forum für Zeitgeschehen: „Abends schaut die Nation in die Röhre – Fernsehen in der BRD und der DDR“

März 2017

- 2.3. Herrenhäuser Gespräch: „Vertrauen – unsere Sehnsucht nach Gewissheit“
- 15.3. Herrenhäuser Forum Politik – Wirtschaft – Gesellschaft: „Bürgerpflicht? Wer warum (nicht) wählt“
- 16.3.-17.3. Herrenhäuser Symposium: „Umbruch durch Migration? Ein Neustart für die Selbstreflexion in Wissenschaft und Demokratie“

April 2017

- 5.4. Herrenhäuser Forum Mensch – Natur – Technik: „Leben als Cyborg? Der technisch veränderte Mensch“
- 7.4.-8.4. Forschungs- und hochschulpolitisches Werkstattgespräch: „Standortentwicklung als Wettbewerbsfaktor“

Mai 2017

- 5.5.-6.5. Niedersächsischer Forschungstag
- 8.5.-10.5. Herrenhäuser Symposium: „The Long End of the First World War – Ruptures, Continuities and Memories“
- 10.5. Workshop „Neue digitale Informations- und Distributionsmedien in der Wissenschaftskommunikation“
- 11.5. Herrenhäuser Gespräch: „Selbstentmündigung durch Bildung? Vom Nutzen und Nachteil digitalen Lernens“
- 12.5.-13.5. Herrenhäuser Symposium: „Folgen militärischer Interventionen seit 1945 – Erfahrungen, Erkenntnisse und Fragen“
- 15.5.-17.5. Fortbildungsreihe Zentrum für Wissenschaftsmanagement Speyer: „Professionals in Science“
- 17.5. Herrenhausen Late
- 31.5.-2.6. Herrenhäuser Konferenz: „Society Through the Lens of the Digital“

Juni 2017

- 12.6.-13.6. Herrenhäuser Symposium: „Museion 21“
- 15.6. Herrenhäuser Forum Mensch – Natur – Technik: „The Neonatal Window of Opportunity, Early Priming for Life“
- 27.6. Herrenhäuser Gespräch: „Was ist eine gute Mutter?“
- 28.6.-30.6. Herrenhäuser Symposium: „Workers of the World: Global Labour in and after the Boom“
- 29.6.-30.6. Treffen der Dilthey-, Schumpeter-, Freigeist-Fellows und Lichtenberg-Professoren der Stiftung



Es war ein Zufall: In der Deutschen Botschaft in Mexico City stolperte Isabel Fannrich-Lautenschläger 1993 über das Vorlesungsverzeichnis der FU Berlin. Sie entschied, in Köln ein Semester Pause einzulegen, zog nach Berlin – und blieb. Die gebürtige Madrilenerin machte zwar mit Politikwissenschaften weiter, verlagerte aber ihren Schwerpunkt von lateinamerikanischer auf deutsche Zeitgeschichte. Nach dem Studium folgte eine Ausbildung an der Evangelischen Journalistenschule und dann – Pendeln zwischen Frankfurt/Main und Berlin. In der Hessenmetropole wartete ein Job beim Evangelischen Pressedienst epd. Es folgten die Geburt von Zwillingen, ein Wechsel zur taz NRW in Köln als Kulturredakteurin, das dritte Kind – und seitdem Arbeit für den Deutschlandfunk und Printmedien. Und eben für die „Impulse“; in dieser Ausgabe schreibt sie über ein Projekt der Filmstadt Babelsberg. Nach wie vor interessiert die 45-Jährige, wie sich die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts auf die heutige Gesellschaft auswirkt.



Nach Abitur und erstem Ausbildungsjahr zum Fotografen an der Johannes-Gutenberg-Schule in Heidelberg studierte Felix Schmitt von 2008 bis 2016 Fotojournalismus und Dokumentarfotografie an der Hochschule Hannover. Während seines Studiums verwirklichte er Projekte unter anderem in Burkina Faso, Istanbul und Ostfriesland. Praxis- und Auslandssemester führten ihn als Redaktionsfotograf zur Frankfurter Allgemeinen Zeitung und zur Danish School of Media and Journalism in Aarhus. Das fotografische Interesse des 28-Jährigen gilt Menschen und den Geschichten und Erfahrungen, die sich auf ihren Gesichtern spiegeln. Seit 2015 lebt er als freier Fotograf in Frankfurt am Main und arbeitet unter anderem für die FAZ, SZ, taz und den SPIEGEL. Felix Schmitt, der im Magazin die Prinzhorn-Sammlung fotografiert hat, steht hier beim Fotografie-Festival Lumix in Hannover vor seiner Arbeit „Dear John“. Für diese Suche nach Identitäten und Sehnsüchten von Menschen bereiste er den Mittleren Westen der USA.



Die von der Stiftung geförderten Projekte zur „Forschung in Museen“ verbinden sich vor allem mit einem Namen: Dr. Adelheid Wessler (Zweite von rechts). Sie hat die Initiative über die Jahre betreut und weiterentwickelt. Am Ende stehen rund 160 Bewilligungen über 30 Millionen Euro auf der Habenseite. Das kann sich sehen lassen, findet Dr. Antje Tepperwien (Zweite von links), die den Förderbereich „Personen und Strukturen“ leitet, zu dem die Museumsforschungsinitiative gehört – und die immer wieder angetan war von der Vielfalt und Kreativität an Projektideen, die die Stiftung erreichten. Und so bunt dieser Strauß war, so farbenfroh ist die Museumslandschaft hierzulande. Das habe sie manches Mal zum Staunen gebracht, sagen Linda Delkeskamp (links) und Celina Adrion (rechts), die mit zum „Förderteam Museumsforschung“ in der Stiftung gehören. Etwas wehmütig sind sie alle, dass nun die Initiative beendet ist; mehr noch aber freuen sie sich auf die neuen Akzente, die sie mit ihrer Fördertätigkeit setzen können.

Wir stiften Wissen

Impressum

Herausgeber

VolkswagenStiftung
Kastanienallee 35
30519 Hannover
Telefon: +49 511 8381-0
Telefax: +49 511 8381-344
E-Mail: info@volkswagenstiftung.de
www.volkswagenstiftung.de

Vertreten durch

Kuratorium VolkswagenStiftung, vertreten durch
den Generalsekretär Dr. Wilhelm Krull

Redaktion (Text- und Schlussredaktion, Heftkonzept)

Dr. Christian Jung (cj)

Bildredaktion

Ina-Jasmin Kossatz

Kommunikation VolkswagenStiftung

Jens Rehländer (Leitung)

Gestaltung

Medienteam-Samieske, Hannover

Korrektorat

Cornelia Groterjahn, Hannover

Druck

gutenberg beuys feindruckerei gmbh
Hans-Böckler-Str. 52
30851 Hannover/Langenhagen