

Ausgabe 4 Mai 2011



World Heritage and Arts Education



Diskussionen
Methoden
Wissen und Vermittlung
Neue Medien

Interreligiöse Dialoge
Kulturelles Erbe
Memory of the World

Inhaltsverzeichnis

Impressum

World Heritage And Arts Education

Ausgabe 4, Mai 2011

Herausgeberinnen

Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender
E-Mail: stroeter[at]zitmail.uni-paderborn.de
<http://groups.uni-paderborn.de/stroeter-bender/>

Dr. Annette Wiegelmann-Bals
E-Mail: Wiegelm[at]zitmail.upb.de
<http://kw.uni-paderborn.de/wiegelmann-bals>

„World Heritage And Arts Education“ im Internet
www.kw.uni-paderborn.de/WorldHeritageAndArtsEducation

Layout & Satz
Eva-Christin Koch

Lektorat
Corinna Pott

Übersetzungen
Laura Tamaru

ISSN 1869-3121

Diskussionen

Kai Helge Wirth
Haben wir nichts gelernt?
Zeit für eine neuzeitliche Neolithische Revolution 4

Annette Wiegelmann-Bals
Mediation im Kontext der World Heritage Education 13

Methoden

Johanna Tewes
Vermittlungskonzepte in der World Heritage Education:
Ästhetische Biografien und ihre Inszenierung
als methodischer Zugang 16

Anna Katharina Bender
Kunst im Welterbe Schloss Versailles Ludwig XIV.
Ein Familienportrait von Jean Nocret (1670)
Materialien für ästhetische Biografien 26

Wissen und Vermittlung

Nina Hinrichs
Sehweisen verschiedener Künstler auf das Wattenmeer
und die Nordsee im gesellschafts-historischen Kontext 32

Ilona Glade
Diskurse zum Kaminerlebnis im Schloss zu Brühl 35

Interreligiöse Dialoge

Diana Köckerling
Susanne Wenger und die Altäre der Yoruba Gottheiten in
Oshogbo 40

Simone Kisker
Fenster zum Himmel - Ikonen in den Sakralbauten
des russischen Weltkulturerbes 46

Jutta Ströter-Bender/ Heidrun Wolter
Eine Reiseikone im Kunst- oder Religionsunterricht gestalten 54

Neue Medien

Daniela Kortebusch
Kunst und Kultur digitaler Spiele 56

Kulturelles Erbe

Naheema Daniela Blankenburg
Tapeten im Musée des Arts Décoratifs in Paris 60

Jutta Ströter-Bender
Grabin (Hans-Otto Scholz)
Ein Maler der Verschollenen Generation 63

Memory of the World

Thomas Noack
Das UNESCO-Programm "Memory of the World"
Die Schriften von Emanuel Swedenborg (1688-1772) 69

Editorial

Welterbestätten sind Orte, an denen es möglich sein soll, die Welt mit möglichst allen Sinnen erforschend und entdeckend kennen und verstehen zu lernen. Die so genannte World Heritage Education definiert sich allerdings nicht nur über die konkrete Bildungsarbeit an einer Welterbestätte, sondern bezieht sich auch auf die kulturelle Vermittlung einer bestimmten Welterbestätte oder Welterbestätten im allgemeinen, so beispielsweise in der Schule wie in der Erwachsenenbildung.

Dabei können Welterbestätten zugleich in den bildungspolitischen Bemühungen um die Integration und den Dialog einer kulturellen Vielfalt zukünftig eine hervorragende, vorbildhafte Rolle einnehmen. Ebenso kann die Auseinandersetzung mit dem Welterbe jungen Menschen lokalpolitisch wie auch in globaler Perspektive eine Teilhabe am kulturellen Leben eröffnen.

Mit dieser vierten Ausgabe der Zeitschrift World Heritage and Arts Education, die von der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Paderborn maßgeblich unterstützt wird, stellen wir Ihnen erneut kunstwissenschaftliche und kunstpädagogische Artikel zur Welterbe-Bildung vor, auch mit Blick auf die interkulturelle Vermittlung, - welche Sie weiterführend für die konkrete Umsetzung in den unterschiedlichsten Praxisfeldern von Schule, Museum und Erwachsenenbildung inspirieren sollen.

Den engagierten NachwuchswissenschaftlerInnen, die durch ihre Textbeiträge Einblicke in ihre Forschungsbereiche geben, danken wir für die Beiträge und Diskussionen.

Wir hoffen, dass Sie durch diese vielfältigen Artikel Anregungen erhalten, und wir mit Ihnen unsere Begeisterung für die Felder der ständig wachsenden World Heritage Education und Research teilen können.

Die Herausgeberinnen

Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender
Dr. Annette Wiegelmann-Bals

24. April. Fach Kunst, Universität Paderborn

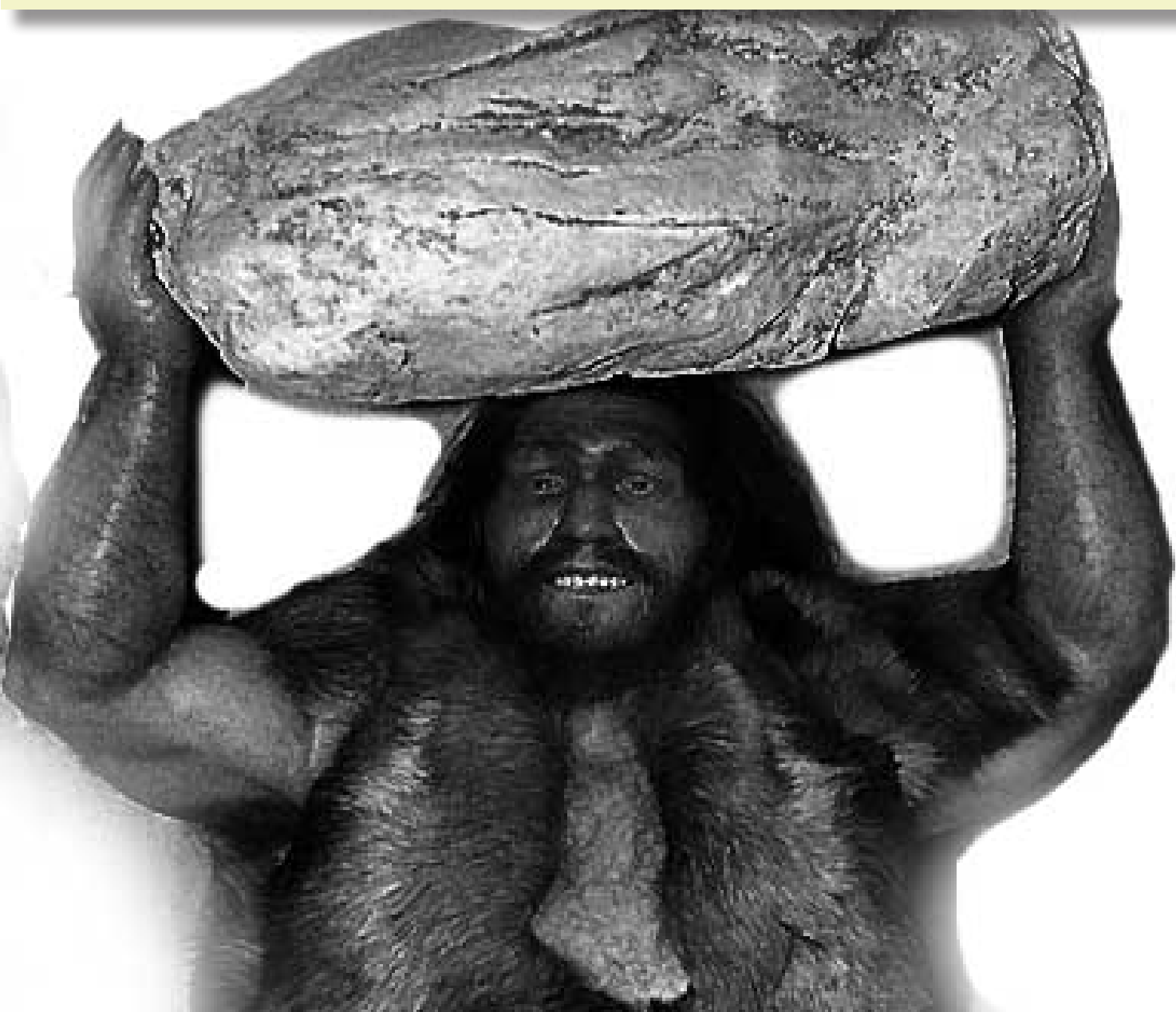


Abb. 1
Neuzeitliches Bild des „Steinzeitmenschen“ (eine Nachbildung ist im Museum von Mettmann zu finden): Forscher sind sich einig, dass der Steinzeitmensch intellektuell und kulturell dem modernen Menschen nicht wesentlich unterlegen war. Foto: Wirth

Haben wir nichts gelernt? Zeit für eine neuzeitliche Neolithische Revolution

Kai Helge Wirth



**Haben wir nichts gelernt?
Zeit für eine neuzeitliche Neolithische Revolution**

Zusammenfassung

Das steinzeitliche und bronzezeitliche Erbe wird heutzutage noch nicht angemessen bewertet. Teilweise stammen die Bilder, die uns in den Kopf gelangen, wenn wir an die Menschen der Vorzeit denken, noch aus dem letzten und vorletzten Jahrhundert. Leistungen der Menschen der Steinzeit werden nicht entsprechend gewürdigt. Denkanstöße in andere Richtungen soll dieser Artikel liefern. In ihm wird, basierend auf ausgewählten Funden und neuen fachwissenschaftlichen Einsichten, eine Revision des tradierten Bildes vom Steinzeitmenschen gefordert.



**Have we learned nothing?
Time for a modern Neolithic revolution**

Summary

Stone Age and Bronze Age heritage are yet to be assessed appropriately. Some pictures that come to mind when we think of the peoples of prehistory originate from the preconceptions of the 19th and 18th centuries. The accomplishments of the people of the Stone Age have been undervalued. This article intends to provide new ideas and food for thought and, by drawing upon selected findings and new scientific insights, seeks to revise the traditional idea of the Stone Age people.

Neue Erkenntnisse über die Menschen des Meso- und Neolithikums sowie der frühen Bronzezeit werfen das tradierte Bild des wilden „Steinzeitmenschen“ aus dem letzten Jahrhundert endgültig um. Darunter sind sowohl solche Entdeckungen, die auf den ersten Blick unscheinbar daher kommen, als auch solche, die die Zivilisationsmenschen von heute durch ihre Brisanz frappieren, ja sogar schockieren mögen. In den meisten Fällen sind es aber nicht nur die konkreten Daten, sondern auch die damit verbundenen zwingenden Schlussfolgerungen, die ein besonderes Schlaglicht auf diese Erkenntnisse werfen. Diese kommen in der Berichterstattung und in der Fachdiskussion oft zu kurz und sind im allgemeinen Bewusstsein nicht entsprechend verankert. Möglicherweise ist dies so, weil die Funde relativ neu sind und daher immer noch zu wenig zum inneren Bild der Diskutierenden passen.

Vor uns steht allerdings eine ganz neue Epoche der Wahrnehmung frühmenschlicher Gestaltungsakte, sowohl in der Bronze- wie auch in der sogenannten jüngeren Steinzeit. Der World Heritage Education obliegt nach Meinung des Autors die Aufgabe heutige Menschen darauf aufmerksam zu machen und dafür zu sensibilisieren. Möglicherweise kann dieser Beitrag mithelfen einem zu großen neuzeitlich-elitären Denken nachhaltig entgegenzuwirken.

De-Konstruktion

Das unsachliche Verständnis menschlicher Vorgeschichte lässt sich an Medienprodukten oder Exponaten wie an der unten abgebildeten „wissenschaftlichen Rekonstruktion“ des Aussehens von „Steinzeitmenschen“ (vgl. Abb.1) erkennen. Solche Gebilde mit „musealem“ Charakter prägen auch heute noch die Vorstellungen der Besucherschaft. Das Publikum geht mit diesen falschen Vorstellungen nach Hause. Man muss nicht lange suchen, um diese Annahme bestätigt zu sehen: „‘Die Steinzeit’ wird fast immer metaphorisch als bewusster Gegensatz zur Gegenwart verwendet. Während unsere heutige Zivilisation fortschrittlich ist und wir (diesem Bild zufolge) klug und einsichtsvoll sind, war ‘die Steinzeit’ entsprechend primitiv und rückständig und die Steinzeitmenschen waren dumm und uneinsichtig.“ (Holtorf 2008: vgl. Internetquellenverzeichnis). Noch dazu wird auch zeitlich nicht zwischen den Menschen der „Steinzeiten“ und der teils frühen Bronzezeit differenziert.

Die These

In der folgenden Darstellung möchte ich überraschende Entdeckungen und daraus resultierende Erkenntnisse aufzeigen, um die Forderung nach einem neuen Verständnis der sogenannten „Steinzeitmenschen“ zu untermauern. Die aufgeführten Beispiele erlauben meiner Meinung nach am Ende folgende Schlüsse:

1. Die Menschen der Steinzeit waren zu technischen Höchstleistungen imstande, die diejenigen der Neuzeit teilweise in den Schatten stellen und selbst mit modernsten Mitteln extrem schwierig, wenn überhaupt, zu erreichen sind.
2. Sie waren in der Lage exzellente hochseetüchtige Boote aus Planken zu konstruieren.
3. Die Menschen der Steinzeit waren besonders hygienebewusst, sie pflegten ihr Äußeres und waren in der Lage keimfreie Operationen vorzunehmen bzw. durch spezielle, noch unbekannt Verfahren tiefe Wunden keimfrei zu halten.
4. Die Menschen der Steinzeit sind zudem über Kontinente gewandert und waren in der Lage ihre Seewege winkelgenau zu kartographieren.

Die Beispiele

Die Funde und Spuren, um welche es hier im Besonderen geht, finden sich im Bereich alltäglicher Gebrauchsgüter genauso wie an exponierter Stelle. In der Gesamtschau betreffen sie alle menschlichen Grunddaseinsfunktionen. Daher möchte ich mich hier auf wenige Beispiele konzentrieren, die bewusst auch unterschiedliche Lebensbereiche umfassen, um die Breite des Spektrums zu würdigen.

Darunter sind auch Funde die nicht ganz neu sind. Sie wurden von mir ausgewählt, weil sie meiner Meinung nach noch nicht entsprechend gewürdigt worden und deshalb nicht sehr bekannt sind. Weggelassen wurden viele spektakuläre Funde, die den Rahmen des Artikels gesprengt hätten, darunter die gigantische chinesische Pyramide von Qin Ling Shan, 65 Kilometer südwestlich von Xian, der sogenannte „Kennewick Man“ (am 28.7.1996 von Will Thomas und Dave Deacy an den Ufern des Columbia River in Washington State gefunden), die Funde von Milcheiweiß an Tonkrügen in Schottland 11000 v. Chr. oder den Similaun-Mumie (Taraboi 1998), besser als „Ötzi“ bekannt, um nur einige als Denkanstöße zu nennen.

Die unten aufgeführten Beispiele betreffen u.a. die Bereiche:

1. Baukunst
2. Innovative Mobilität
3. Schönheitskult und Körperhygiene
4. Transkontinentalmigration und Archäoastronomie/
Nautik

1. Baukunst

In dem UNESCO-Kulturerbe Katalog finden sich, teils nicht klar datierbar, u.a. Bauten von der Stein- bis in die Bronzezeit. Darunter befinden sich Stätten, die auch heute noch schier unerklärliche vorzeitliche Ingenieursleistungen bezeugen. Die als Fundamentsteine genutzten, aber auch



Abb. 2
Der sogenannte „Stein der schwangeren Frau“, (über 1.000 t). Seine Ausmaße betragen h: 4,33m x b: 4,60m x l.: 21,36 m. - Heutzutage kaum transportierbar. Foto: Wirth

einzelnen existierenden, „Megalithen“ in Baalbek. wie der „Stein der schwangeren Frau“ (Anderson 2006), seien hier unser erster Denkanstoß:

Bislang fehlt es an ausreichenden Daten und Erklärungen dafür, wer diese Wunderwerke der Ingenieurskunst hergestellt und verbaut hat und aus welchem Grund dies geschah. Unter römischen Mauern in welchen große Steinquader ineinander gefügt wurden finden sich gigantische Fundamentalmonolithen, die etwa das 300 fache(!) Volumen wie die römischen Quader aufweisen. Sie sind zudem in einer weit höheren Präzision bearbeitet worden.

Dabei müssen sich die Lesenden darüber im Klaren sein, dass hier über eine kilometerlange Strecke ein einzelnes Objekt, vergleichbar mit einem Gewicht von über 1000 gezogenen Personenkraftwagen. Neben der rein technischen Leistung ergibt sich ein psychologisches Moment: Wer baute und benötigte ein derartiges Werkstück und wie muss das Denken eines Menschen ausgesehen haben, der sich so etwas vornahm? Wie viele Menschen mussten sich zu seiner Herstellung organisieren?

Um ein anderes Aufsehen erregendes Beispiel aus Nordfrankreich handelt es sich bei dem „Cairn de Barnenez“ (Giot 1996) in der Nordbretagne. Das Bauwerk weist deutliche Merkmale der Stufenpyramiden auf und beinhaltet 11 Kammern im Inneren. Frevelhaft erscheint, dass die Fundstätte noch bis 1954, in völliger Unkenntnis der Lage und Herkunft, als Steinbruch für den französischen

Straßenbau diente und dadurch beschädigt wurde. Das Bauwerk ist eine der ältesten Pyramiden überhaupt und wurde 4650 v. Chr. innerhalb der Megalithkultur gebaut, etwa 2000 Jahre vor den ersten ägyptischen Pyramiden. Der Cairn ist 70 Meter lang und verfügt über sieben Stufen.

Bleibt anzumerken: Mittlerweile finden Forscher auf der ganzen Welt weitere Pyramiden wie in Frankreich, Sardinien auf Korsika, Teneriffa, in Mittelamerika, Südamerika u.a., wodurch sich ein weltumspannendes Netz stein- und bronzezeitlicher Pyramidenbauten (u.a. Braem 1986/1999; Hillrichs 1992) ergibt.

2. Innovative Mobilität

Mit Funden wie dem „Dover Boat“ (gefunden 1992 in Dover, England; vgl. Abb.8) und dem „Hjortspringboot“ (gefunden 1921 in Alsen, Dänemark; vgl. Abb.5) sowie dem steinzeitlichen Bootsfund von Stralsund (DPA 2009: vgl. Internetquellenverzeichnis) liegen Beweise vor, die Vermutungen einer steinzeitlichen Seefahrt unterstützen. Sie beweisen frühes Befahren der Gewässer und eine hohe Bootsbauperfektion. Theoretisch kann daraus geschlossen werden, dass die perfekte Ergonomie und sachkundige Erstellung von Holz- und Spantenfellbooten in der Bronzezeit auf eine lange Tradition weiter in die Steinzeit schließen lässt. Ein Spant eines Bootes weist ein Alter von bis zu 9000 Jahre auf (bei Friesack, Brandenburg). Es wurden auch mehrere Spanten von Booten gefunden, die mit Rinde bespannt waren. Dabei darf nicht vergessen werden wie leistungsfähig konstruierte Fellboote (z.B.



Abb. 3
Pyramide (Cairn) von Barnenez in der Bretagne. 4650 v. Chr. Foto: Wirth

Kajaks der Inuit) sind. Sie können über 1000 Seemeilen auf dem Meer hinter sich bringen.

Der Bootstyp des angesprochenen „Hjortspringbootes“ stammt aus der Bronzezeit. Der in Abb. 6 gezeigte Bootstyp stammt aus der Eisenzeit und wurde von einer Gruppe ambitionierter Amateurarchäologen rekonstruiert, die im Übrigen dem Autor berichteten, ihre gesamten Ersparnisse zu dessen Rekonstruktion eingesetzt zu haben. Es weist ästhetische und technische Merkmale auf, die auf Felszeichnungen mindestens schon 1600 v. Chr. auftauchen, sodass der Bootstyp mindestens aus dieser Zeit stammen muss. So zum Beispiel im schwedischen Bohuslän, wo sich hunderte mindestens frühbronzezeitliche Steinritzungen von einer Vielzahl verschiedener Figuren und Boote, darunter sehr lange Typen, die dem Hjortspringboottyp stark ähneln, finden lassen.

Die experimentalarchäologisch nachgewiesene Höchstgeschwindigkeit von 8,2 Knoten (etwa 15,2 km/h) weisen die Qualität des Bootstyps nach. In einem ausgetüftelten Verfahren wurden alle Bauteile mit Bastseilen zusammengenäht, die Stöße und Nähte mit Harz abgedichtet. Gefunden in Dänemark, könnte hier in Verbindung mit anderen Funden ein indirekter Vorläufer der schnellen Wikingerschiffe, die im regionalen kulturgeographischen Bezug stehen, gesehen werden. Aus Sicht der Geschichtswissenschaft fehlt es aber für den sicheren historischen Nachweis wohl leider noch an ausreichenden Überbrückungsfunden aus der Zeit dazwischen.

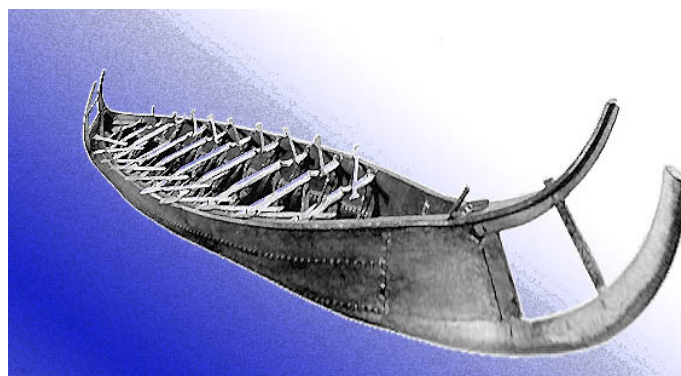


Abb. 4
Nach einem skandinavischen Hjortspringboot (hier Rekonstruktion), aber die „Modellreihe“ ist viel älter: 1600 v. Chr. An Eleganz kaum zu überbieten, filigranes Zeugnis perfekten Schiffsbaus. Ist das schnelle „Hjortspringboot“ ein Hinweis noch weiter zurückreichender Schiffsbauerfahrung im Land der viel späteren Wikinger? Foto: Wirth



Abb. 5
Der Autor zusammen mit Leitern des Hjortspringboot-Vereins („Hjortspringbådens Laug“) und Teilnehmenden eines UNESCO-pädagogischen Projekts in Frankfurt am Main. Foto: Wirth



Abb. 6
Nach Höhlenzeichnung in Altamira (zwischen 16000 und 13000 Jahre alt). Für manche eine klare Sache, jedoch nicht endgültig geklärt: Handelt es sich um die Darstellung mehrerer Boote ähnlich demjenigen des (erst viel später auftauchenden) „Dover Boat“-Typus? Foto: Wirth



Abb. 7
Nach jungsteinzeitlichen Kämmen des 4. und 3. Jts. v. Chr./ Schweiz. Vielfalt und Typenreichtum dieser und anderer Artefakte lassen erahnen, dass es sich hier um Gegenstände des allgemeinen Bedarfs mit langer Produktionstradition handelt. Foto: Wirth



Abb. 8
Ideenreiche „Goldlocken“ aus der Schweiz, eine Tradition? Schweizer Entertainerin Michelle Hunzinger, Ikone des heutigen Schönheitskultes. Foto: Wirth

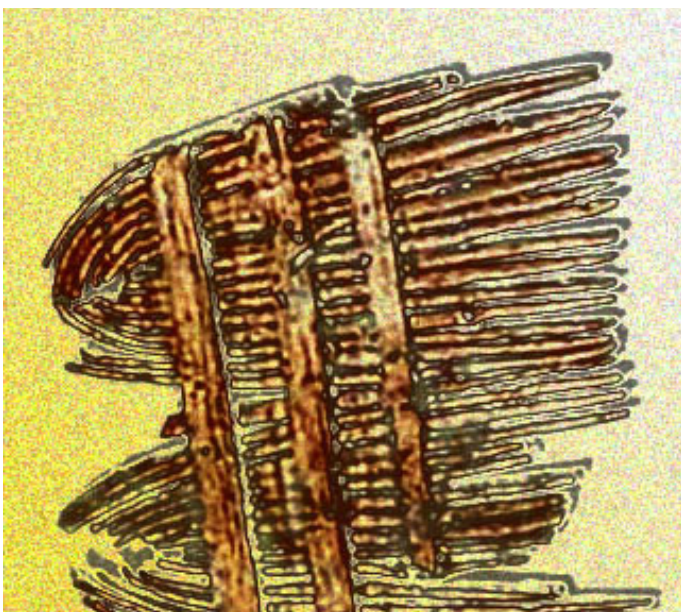


Abb. 9
Nach einem aufwändig gearbeiteten Kamm aus Schneeballholz (um 2700 v.Chr.) aus der Bieler Seeufersiedlung von Sutz-Lattrigen. Foto: Wirth

In der (bislang anzunehmenden) Ermangelung der Erfindung des Rades und dem Fehlen großer befestigter Straßen in der Steinzeit, darf ohnehin angenommen werden, dass das Schiff das wichtigste Transportmittel für den Güterverkehr war. Dafür sprechen zwei Schlussfolgerungen: Erstens können tonnenschwere Lasten nur mit dem Schiff über hunderte Kilometer transportiert werden. Zweitens sind Reisende auf einem Schiff schneller und oft müheloser unterwegs als zu Fuß und dabei weniger den Gefahren durch wilde Tiere oder Feinde ausgesetzt. Gemessen daran sind Schiffsreisen weit ungefährlicher. Unzählige Bootsdarstellungen finden sich auch an vielen archäologischen Stätten (Görlitz/Wirth 2006).

3. Schönheitskult und Körperhygiene

Es existieren ebenso Funde, die uns als Erfindungen der Steinzeit ganz alltäglich erscheinen und die uns die Leistungen und die Lebensweise der steinzeitlichen Menschen auf noch direkterem Weg näher bringen.



Abb. 10
Abora 3, inmitten des Atlantiks (2008), überstand selbst mehrere stärkste Orkane und kann gegen den Wind segeln. Von wo kommt in diesem Bild der Wind? Foto: Görlitz

So befinden sich „Spuren“ der Vorgeschichte teilweise direkt unter uns, ohne jedoch als solche gleich identifiziert zu werden. Teils sind es konkret Gegenstände des Alltags, die heute wie damals verwendet werden bzw. verwendet wurden. Messer, Krüge oder auch Accessoires für die Toilette wie Kämmen und Rasiermesser (vgl. Abb. 9), die in Gebäuden wie z.B. Grabkammern überall in Eurasien entdeckt wurden.

Sie lassen, im Gegensatz zu früheren Annahmen des letzten Jahrhunderts, im Rückschluss auf eine hohe Hygienekultur in der Bronze- und Steinzeit schließen. Möglicherweise finden sich hier sogar Spuren für einen frühen Schönheitskult (Abb.7-9). Dafür spricht gerade das Auffinden solcher Artefakte in Gräbern, da sie dort zur besonderen Ehrung und als Totenbeigabe hineingelegt wurde. In Skandinavien gefundene bronzezeitliche Hornkämmen, elastische Eibenholz- oder Metallkämmen aus der Hallstattzeit, z.B. aus Gräbern und Mooren, existieren noch ebenso wie viel ältere Beispiele aus dem Alpenraum (vgl. Abb.9).

Ob jemals die (noch zwischen derartigen Funden) klaffenden zeitlichen Lücken durch weitere Ausgrabungen wissenschaftlich lückenlos bis heute geschlossen werden können ist fraglich, da die Anzahl der Funde dafür noch zu rar ist. Bis dahin dürfen wir die Kontinuität in der Entwicklung nur stark vermuten.

Bei der Herstellung von Steinmessern bedienten sich die Menschen der sogenannten „Pressure-Flaking-Technik“, bei welcher auf Steinsplitter starker Druck ausgeübt wurde, sodass scharfkantige Splitter entstanden. Auch hier förderten Forscher zu Tage, dass die Technik nicht wie angenommen erst vor rund 20.000 Jahren in Westeuropa entstand, sondern bereits vor 75.000 Jahren in Afrika (Henshilwood und Dubreuil 2010: vgl. Internetquellenverzeichnis).

Ergänzend kann auf einen Fund in China aufmerksam

gemacht werden, der für eine frühe intensive Wanderungstätigkeit spricht und der belegt, dass die Menschen schon früh auf schöne Kleidung achteten. In der Taklamakan-Wüste wurden Leichen von mitteleuropäischen Menschen gefunden, die anscheinend das Rad nach China eingeführt haben und die Herstellung von „Garn und die Webtechnik der Kleidung mit mehrfarbigem Muster“ (Zick 2010: vgl. Internetquellenverzeichnis) beherrschten. „Die Stoffe gleichen auffallend frühen Textilien aus Österreich, Skandinavien und Deutschland“ (Zick 2010: ebd.). Zu finden sind diese Menschen in einem Museum der chinesischen Provinzhauptstadt Ürümqi. Bemerkenswert ist hierbei nicht zuletzt die riesige zurückgelegte Distanz. Festzustellen ist beim Thema Hygiene und Messer außerdem, dass schon für das Natufien Schädelreparaturen nachgewiesen werden können. In Europa konnten sogar mehr als 450 Trepanationen aus dem Neolithikum in der Seine-Oise-Marne-Kultur nachgewiesen werden.

Dass schon vor 4000 Jahren chirurgische Eingriffe am offenen Schädel lebender Menschen vorgenommen wurden, dafür sprechen 30 Knochenfunde in Mecklenburg-Vorpommern: „[E]s gibt Funde mit Heilungsmerkmalen, die darauf schließen lassen, dass Entzündungen verhindert wurden und die Betroffenen die Behandlung sogar einige Jahre überlebt haben.“ (Welt online 2008: vgl. Internetquellenverzeichnis). Leider werden im gleichen Artikel, so als ob solche Aussagen gleich relativiert werden müssten, auch krude Vermutungen über gleichzeitigen Kannibalismus der Menschen der Steinzeit geäußert.

4. Transkontinentalmigration und Archäoastronomie/ Nautik

Als die erste Veröffentlichung der Ergebnisse meiner eigenen Forschungen, bezüglich des Atlas in den Sternen, 2000 erschien, wurde im folgenden Punkt Kritik geäußert: Die Menschen damals seien nicht in der Lage gewesen die Meere zu befahren. Dieses Argument wurde mittlerweile völlig entkräftet. Zu viele begleitende Erkenntnisse sind mittlerweile hinzugekommen, zu viele Fakten und Funde haben die Vermutungen bestätigt. Nicht zuletzt die experimentalarchäologischen Beweise durch Görlitz (Abora), Bednarik (Schilfboote), vormals Heyerdahl (Ra, Kontiki) u.a., sowie der Fund des sogenannten „Kennewick-Mannes“ oder die Funde von Kokain und Tabak im Grab des Pharaos Ramses II. sind offensichtlich nur erklärbar durch eine regelmäßige interkontinentale Seefahrt in der „Jungsteinzeit“ mit langer Tradition. Hinzu kommen etliche steinzeitliche Schiffsdarstellungen auf Graffiti in Höhlen wie etwa im Mittelmeerraum (Görlitz/Wirth 2006).

Die Abora-Expeditionen bewiesen, mit steinzeitlichen Mitteln konnte es dieser Schiffstyp schaffen tausende

Meilen mit dem Wind zu fahren und gegen den Wind zu kreuzen. Hervorragende Segeleigenschaften besaß Abora III, besser als man sie sogar für phönizische Schiffe angenommen hat.

Sternennautik

Sternbilder gibt es nicht von Natur aus! Dort gibt es nur Sterne und keine Verbindungslinien, die in bestimmten Winkelverhältnissen stehen. Die Konstellationen wurden als irreversible Superzeichen von Menschen als Vorstellungsbilder in den Himmel projiziert. Konstellationen die so überliefert wurden (Jungfrau, Schlangenträger, Herkules usw.), sind als Formen überhaupt nur zu erkennen, wenn wir uns die von Menschen vereinbarten Bilder vorher auf der Sternkarte aneignen. Dann können wir sie mit viel Übung wiederfinden. Selbst beim „Großen Bären“ sehen wir als prägnante Sterne nur die sieben Hauptsterne, nicht aber die zahlreichen weiteren Sterne. Doch aus welchem Grunde und durch wen wurde diese rein optisch nicht sinnvolle Aufteilung des Himmels vorgenommen?

In das unübersichtliche Meer von Sternen am Firmament wurden spätestens zur Zeit der Sumerer (wahrscheinlich aber davor) von Menschen Formen künstlich in den Himmel gezeichnet. Einige von ihnen sollten nach sumerischen Überlieferungen als riesiger Sternbilderkomplex (Sesti 1997) die sogenannten „Wege des EA“ am Himmel darstellen. „EA“ steht u.a. als Gott für Wasser und für Orientierung. „Wege des EA“ bedeutet also direkt übersetzt: „Wege der Orientierung auf dem Wasser“. In Amtsdeutsch übersetzt, vielleicht in der Bedeutung „Wasserwegeorientierungskarte“ zu verstehen.

Isaac Newton bringt uns auf die Spur: Er schreibt in seiner Chronologia unter Berufung auf den Autor der Gigantomachia, dass der Kentaure Chiron zur Zeit des Argonautenzuges die Sternbilder gezeichnet habe. Unter seiner Anleitung entwarf der Argonaut Musaios, der Lehrer des Orpheus, eine Himmelskugel mit den 48 Konstellationen, die schon so ausgesehen haben sollen, wie sie uns viel später von Eudoxos überliefert wurden. Newton verweist darauf, dass Cheiron und Musaios diese Kugel für die Argonauten als Orientierungshilfe bei der Überfahrt entworfen haben sollen. Wenngleich die obigen Informationen also aus verschiedenen Zeiten zu (sumerisch und griechisch) stammen scheinen, stimmen sie in ihrer Hauptaussage überein. Es wird in ihnen die realisierte Idee geschildert, in das Meer der Sterne Konstellationen zu projizieren, um sich auf den Gewässern zu Recht finden zu können.

Tatsächlich ergaben meine diesbezüglichen Forschungen ein komplexes Bild von „Wasser-Orientierungs-Wegen“, die in die Stellarkonstellationen geschrieben wurden wie bei einer Kartendarstellung von Schifffahrtsrouten. Insgesamt konnte ich bislang 14 direkt beteiligte Konstellationen eines vorzeitlichen Systems von

Sternbildern identifizieren, die ein ineinander verzahntes lückenloses Orientierungssystem im Sinne eines exakten Puzzles ergeben. Unglaublich aber wahr: Es stellt die Seewege, Küstenformen und Strömungen der nördlichen Hemisphäre zwischen dem Golf von Mexiko und dem Schwarzen Meer dar. Dabei passen selbstverständlich nicht nur einzelne Konstellationen zu den entsprechenden Regionen auf der Erde (vgl. Abb. 14a), sondern die an den Himmel gezeichneten Linienverläufe gehen stimmig ineinander über.

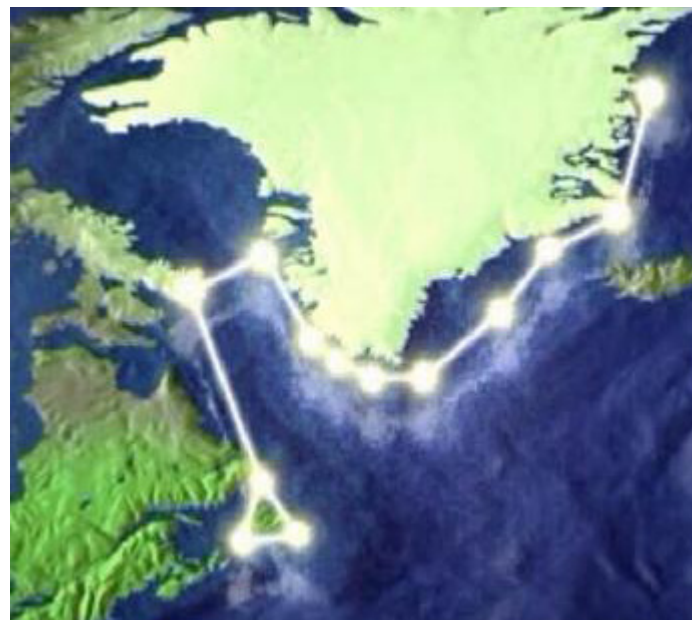
So tauchen sie am Himmel und auf der Erde auf: Grönland am Nordrand der Erde ist der Drache (am Himmelsnorden), östlich davon liegt das Nordmeer mit der Bäreninsel und der norwegischen Küste. Östlich des Sternbildes Drache (Draco) liegt entsprechend am Himmel der Große Wagen, der dieses Gebiet abzutasten scheint.

Zwischen und unter ihnen wurde Herkules positioniert. Er symbolisiert folgerichtig Island und die Strömungswege rings um die Insel herum. Eine Darstellung der britischen Inseln durch Bootes und Coronaschließt sich direkt darunter an: Unter diesen Konstellationen, weiter zum Süden hin, liegen die anderen Bilder, die ebenfalls in perfekter Reihe wie ein Gurt angeordnet sind: Wassermann, Steinbock, Schütze, Schlangenträger, Skorpion, Waage, Jungfrau, Löwe. Ihre terrestrische Entsprechungen sind Mexiko, die Karibik, die Niederländische Antillen, der Mittelatlantik bzw. das Golfstromsystem, die Kanaren, das westliche und östliche Mittelmeer und das Schwarze Meer.

Dieser Atlas ist so genau dass er an Präzision keinen Vergleich mit Atlanten aus der Renaissance oder Barock fürchten müsste. Der Seeweg nach Amerika ist deutlich

Abb. 11 a

Projektion Draco auf Grönland / Ostgrönlandstrom, Labradorstrom/ Neufundland. Foto: Wirth



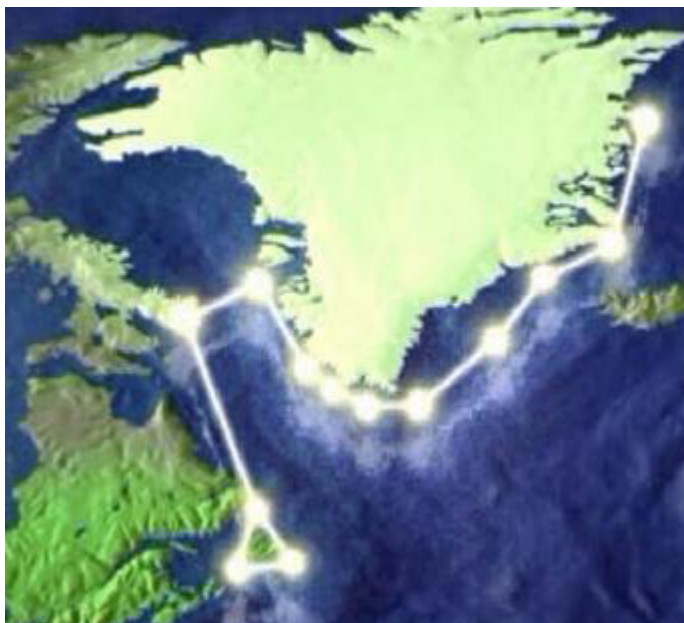


Abb. 11 b
Projektion Draco auf Grönland/ Ostgrönlandstrom, Labradorstrom/ Neufundland. Foto: Wirth



Abb. 12
Großer Wagen (gr. Bär) auf Nordmeer/ Bäreninsel/ Nowaja Semlia
Foto: Wirth

gekennzeichnet.

Seewege auf der Erde und im Himmel. Trotz der begrenzten Anzahl der Sterne und der dadurch limitierten Darstellungsmöglichkeiten:

1. Die Formen der geographischen Regionen/Seeräume und diejenigen der Sternkonstellationen sind hochwertig deckungsgleich.
2. Die Ausnordung der Konstellationen stimmt mit derjenigen der Regionen in Bezug auf den Erdnordpol überein.

Abb. 13
Projektion Draco Herkules auf Island. Umliegende Strömungen (rot) als Extremitäten. Foto: Wirth



3. Die Aufeinanderfolge der kartographierten Regionen auf der Erde stimmt exakt mit der der Stellarkonstellationen überein.

Lediglich der Maßstab variiert in wenigen Fällen etwas, dies ist aber, da quasi Karte nach Karte abgesegelt werden kann, vernachlässigbar. Durch das Schlingern der Erde bedingt, kann auf die Entstehungszeit rückgeschlossen werden. Sie aus astrophysikalischer Sicht zeitlich entweder um 4000 v. Chr. oder 16000 v. Chr. anzusiedeln.

Abb. 14
Projektion des Bootes Corona auf England-Irland. Foto: Wirth



Schlussfolgerungen

Die Ergebnisse der Forschungen und der Beobachtungen, die Funde und damit verbundene Schlussfolgerungen sprechen eine deutliche Sprache. Weder waren die Menschen in der Steinzeit ungepflegt, noch waren sie an der Körperhygiene desinteressiert. Sie waren sogar aus medizinischen Gründen darauf angewiesen. Offensichtlich waren sie reinliche Frauen und Männer und es ist ihnen gelungen nicht nur an irgendwelchen Stellen des Körpers zu operieren, sondern häufig Schädeloperationen erfolgreich

Abb. 17
Projektion: Karibik / Steinbock.
Foto: Wirth



Abb. 18 Projektion: Wassermann
auf Golf von Mexiko.
Foto: Wirth



durchzuführen. Gesundheit, Hygiene und Erscheinungsbild werden im Vergleich zu heute ein entscheidender Überlebensvorteil gewesen sein. Sie waren ohne jegliches Mittel der Moderne zu schier unvorstellbaren technischen Leistungen fähig. Denkleistungen, wie der Sternbilder-

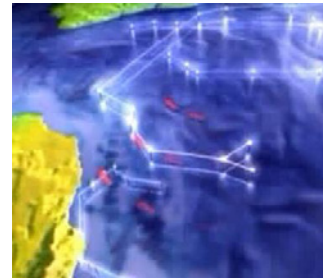
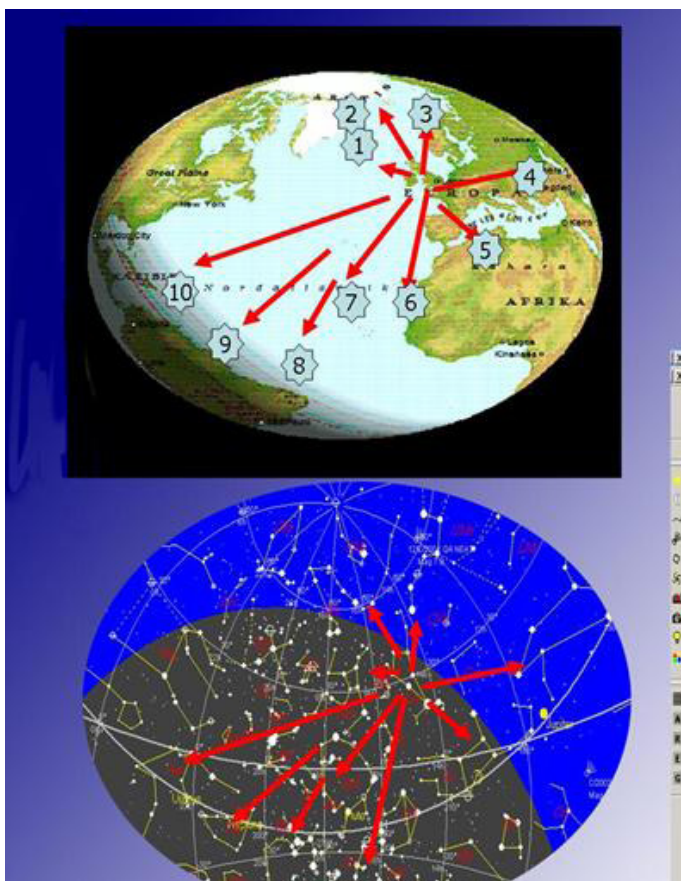


Abb. 15
Projektion: Schlangenträger auf
Golfstrom/Nordatlantikstrom.
Foto: Wirth

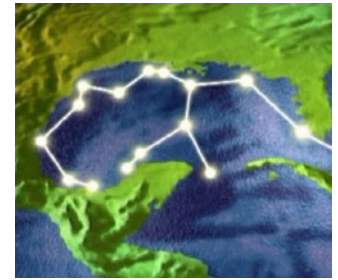


Abb. 16
Projektion: Wassermann auf Golf
von Mexiko.
Foto: Wirth

Abb. 19
Projektion: Skorpion auf Kanaren-
strom. Foto: Wirth



Abb. 20
Projektion: Wassermann auf Golf
von Mexiko. Foto: Wirth



Atlas am Himmel, sind ebenso raffiniert wie nützlich. Bleibt noch zu erwähnen, dass auch auf ästhetisch-gestalterischem Gebiet, zu sehen am Deckenfresco von Altamira, beispielsweise einfühlsame Einzeldarstellungen wie auch subtil durchdachte Kompositionen entstanden sind. Hierzu sagte kein Geringerer als Pablo Picasso: „Wir haben nichts dazu gelernt.“ (Pözl 2010: vgl. Internetquellenverzeichnis).

Ausblick

Sind die Menschen der „Steinzeit“ denjenigen der Neuzeit kognitiv, emotional, ästhetisch, hygienisch und mobilitätsmäßig nicht so weit unterlegen gewesen als wir bislang dachten?

Nichts wäre vielleicht falscher, als den oben genannten Schluss zu formulieren. Denn in ihm spiegelt sich immer noch die Hybris des „modernen Zivilisationsmenschen“ gegenüber Menschen „anderer Kulturkreise bzw. -zeiten“. Diese Hybris zeigt sich vielleicht auch in Aussagen, wie derjenigen, nach welcher heutzutage das Ende der Geschichte gekommen sei, mit der wohl auch gemeint sein soll, dass wir nach all den anderen uns vorausgegangenen Generationen, endlich als Wissende den großen Überblick gewonnen haben. Mit einer solchen Selbstauffassung wären wir jedoch wohl kaum in der Lage über die Menschen der Steinzeit kritisch und selbstkritisch urteilen zu können.

Vielmehr erscheint ein Bild der Hochachtung von heute

Abb. 21
Fehlerfrei! Projektion: Erde mit Seeräumen
Sternhimmel mit Konstellationen. Die Zahlen hier ließen sich exakt auf die
Sternkarte übertragen. Foto: Wirth

aus angebrachter, haben wir es doch mit ausgewiesenen Navigatoren, Rasierten und Frisierten, kenntnisreichen und verantwortungsvollen Medizinerinnen und mit bislang unvorstellbar ingenieurs- und schiffsbaubegabten Menschen zu tun, die sich über ihr Dasein in der Welt dezidierte künstlerische Gedanken machen konnten und dies ästhetisch auszudrücken willens und in der Lage waren.

Sofern das alte Bild der tumulen Steinzeitmenschen noch besteht, die den Menschen etwa der Renaissance oder uns heutigen Menschen „mental“ unterlegen gewesen sein sollen, sollte damit endgültig aufgeräumt werden. Bilder ungepflegter grober „Halbwilder“ sind nicht länger haltbar. Halten wir uns vor Augen, was sie in ihrer Situation aus sich heraus geschöpft haben und was sie für uns an Vorleistungen erbracht haben.

Eine zukunftsorientierte World Heritage Education sollte sich jedenfalls für ein besseres Verständnis einsetzen.

Angaben zum Autor:

Dr. Kai Helge Wirth, Oberstudienrat, forscht im Bereich Welterbe und Pädagogik. Er stellte dazu eigene Untersuchungen an und nahm diesbezüglich an internationalen experimentalarchäologischen Expeditionen sowie Buch- und Filmproduktionen teil. Er befindet sich im stetigen Austausch mit unterschiedlichen wissenschaftlichen Institutionen. Zurzeit widmet er sich neuen Veröffentlichungen und Vorträgen.

E-Mail: helge.wirth@gmx.de

Literatur:

Anderson, Robert (2006): Baalbek. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warschau.

Braem, Harald (2000): Das Magische Dreieck. Auflage: Lizenzausgabe Weltbild Verlag.

Giot, Pierre-Roland (1996): Vorgeschichte in der Bretagne. Menhire und Dolmen. Édition d'Art Jos Le Doaré, Châteaulin.

Görlitz, Dominik; Wirth, Kai Helge (2006): Mit dem Schilfboot durch das Sternenmeer: Das Schilfboot Abora II kreuzt entlang uralter Himmelsrouten durch das Mittelmeer. Görlitz, Dominique.

Hillrichs, Hans Helmut (1992): Terra X. Rätsel alter Weltkulturen - von den Inseln des Drachenbaums zur Festung der Sturmgötter. München: C. Bertelsmann Verlag.

Sesti, Guido (1997): Die Geheimnisse des Himmels. Geschichte und Mythos der Sternbilder. Ostfildern: DuMont Reiseverlag.

Taraboi, Emilia (1998): Der Similaunmann. Die Rekonstruktion der Geschichte eines fünftausend Jahre alten Mannes / L'uomo sel Similaun. La storia di un uomo di cinquemila anni fa. Zweisprachige Ausgabe. Athesia Verlag. Bozen.

Internetquellenverzeichnis:

Holtdorf, Cornelius, Prof. Dr./ Linaeus University Schweden, Interview des SWR (2008): http://www.swr.de/steinzeit/html/_Steinzeit_Im_Film_Interview.html (Stand: 02.04.2011)

Pözl, Christian (alias: Area Striker) (2010): die höhle von lascaux. Erscheinungsdatum: 12.09.2010. Unter: <http://v-areainfo.styriartig.at/?p=10448> (Stand: 02.04.2011)

DPA für stern.de (2009): Archäologie-Skandal in Mecklenburg-Vorpommern: 7000 Jahre alte Steinzeit-Boote verrottet. Erscheinungsdatum: 12.3.2009, 11:30 Uhr unter: <http://www.stern.de/wissen/mensch/archaeologie-skandal-in-mecklenburg-vorpommern-7000-jahre-alte-steinzeit-boote-verrottet-657651.html> (Stand: 02.04.2011)

Welt online (2008): Schon in der Steinzeit wurde am offenen Schädel operiert. Erscheinungsdatum 1.7.2008: http://www.welt.de/gesundheit/article2162824/Schon_in_der_Steinzeit_wurde_am_offenen_Schaedel_operiert.html (Stand 02.04.2011)

Henshilwood, Christopher; Dubreuil, Benoit (2010): The Middle Stone Age, symbolic material culture and the origins of language. Vortragsfolien unter: http://www.summer10.isc.uqam.ca/page/docs/readings/HENSHILWOOD_Christopher/Henshilwood-presentation.pdf (Stand: 02.04.2011)

Zick, Michael (2010): Lange Nase, helle Haut Woher kommen die »europäischen« Toten, die mumifiziert in Chinas Wüstenboden lagen? Zeit online Artikel über die Mumien in China vom 27.10.2010, 08:11 Uhr:

<http://www.zeit.de/2010/43Mumienforschung-China> (Stand: 02.04.2011)

Mediation im Kontext der World Heritage Education

Annette Wiegelmann-Bals



Mediation im Kontext der World Heritage Education Zusammenfassung

Mediation wird im Kontext der World Heritage Education begriffen als eine Möglichkeit der Verständigung und Vermittlung, die sich über die rein verbale Ebene hinausbewegt und durch ein starkes, auf mehreren Sinnen beruhendes Erleben, geprägt ist. Ein charakteristisches Merkmal ist, dass historische und (inter-) kulturelle Besonderheiten und Gegebenheiten (z.B. Welterbestätten) in mediativen Prozessen und beim Verständnis von Zusammenhängen in besonderer Weise reflektiert und berücksichtigt werden. Mediative Verfahren sind in dem beschriebenen ganzheitlichen Ansatz auf eine interkulturelle Annäherung bzw. Anerkennung und Integration hin angelegt. Das Potential des materiellen und immateriellen Welterbes wird in diesem Artikel im Kontext von Mediation thematisiert.



Mediation in the Context of World Heritage Education Summary

Within the context of World Heritage Education, mediation is understood as a possibility for understanding, and an exchange that extends beyond the verbal and is characterized by strong sensual-perceptual experience. A characteristic attribute is that cultural artifacts of historical and (inter)cultural distinction (e.g., World Heritage Sites) are taken into account and are specially reflected upon in meditative processes and in understanding interconnection. As a part of this holistic approach, mediative processes are aimed at integration and intercultural recognition or convergence. This article focuses on the potential of the material and the immaterial World Heritage in the context of mediation.

Mediative Verfahren gehören zum immateriellen Erbe der Menschheit. Im Kontext der World Heritage Education eröffnen sie neue Möglichkeiten der Wahrnehmung, Verständigung und Vermittlung. Die Grundidee der Mediation hat in vielen Kulturen eine lange Tradition (Bühner et al. 2008: 10). Einer der Ursprünge der Mediation liegt nach Hehn in dem Gedanken der Vermittlung in Konflikten (Hehn 2009: 178). Ausgehend von dem griechischen Ursprung des Wortes Mediation „medos“, was so viel wie „vermittelnd, unparteiisch, neutral“ bedeutet, und des lateinischen Ursprungs „mederi“, was soviel wie „heilen, kurieren“ besagt (Hehn 2009: 178), und unter Berücksichtigung der Wurzeln und der Geschichte dieses Begriffs, wird Mediation in dieser Ausarbeitung allgemein definiert als ein Klärungs- und/oder Vermittlungsprozess im Rahmen (inter-) kultureller Kontexte. Das Erkennen und das Erklären kulturell bedingter Eigenarten, Charakteristika und Unterschiede ist eine notwendige, aber nicht allein ausreichende, Voraussetzung für gelingende mediative Verfahren.

Um sich dem Verfahren bzw. dem Begriff der „Mediation“ zu nähern, wird zunächst die Bezeichnung Konflikt betrachtet.

Ein erster Zugang zu dem Begriff „Konflikt“ lässt sich über die Etymologie erschließen. Das Wort Konflikt kann aus dem Lateinischen hergeleitet werden, wobei das Verb *confligere* (Substantiv *conflictus*) die Bedeutung „zusammenstoßen, zusammenschlagen“ (Handlung) oder „aneinander geraten, im Streit liegen“ (Zustand oder Struktur) innehat, je nach Verwendung als transitives oder intransitives Verb (Bonacker/Imbusch 1999: 74).

In diesem Text wird ein Konflikt als ein Zustand definiert, in welchem verschiedene Personen, Gruppen, Deutungsebenen oder Zusammenhänge nicht im Einklang sind, sondern „im Streit liegen“.

Historisch betrachtet lassen sich zwei Gedanken als Ursprünge der Mediation aufzeigen: der Vermittlungs- und der Ausgleichsgedanke. Der Vermittlungsgedanke, Konflikte durch eine Verhandlungs- und Vermittlungsstrategie beizulegen, ist sehr alt. In den asiatischen Ländern China und Japan „ist der Vermittlungsgedanke seit jeher das hauptsächliche Mittel zur Beilegung von Konflikten“ (Hehn 2009: 178).

Auch in der mittelalterlichen und neuzeitlichen Geschichte Europas spielte dieser Gedanke eine Rolle. Bei der Konfliktvermittlung im Rahmen des Völkerrechts lassen sich historische Vorläufer bereits im antiken Griechenland finden. Es ist überliefert, dass bei Konflikten zwischen Sparta und Athen viele griechische Städte ihre Vermittlungsdienste angeboten haben (Besemer 1995: 46). Auch der bekannte Athener Staatsmann Solon war in den Jahren 594 und 593 als Vermittler tätig (Hehn 2009: 179).

Der Ausgleichsgedanke hat ebenso eine lange Historie. Erste Ansätze finden sich schon 2000 v. Chr. im Codex des

babylonischen Königs Hammurabi, wo der Ausgleich von Schäden durch Kompensationen beschrieben war (Hehn 2009: 183).

Beide Gedanken und damit auch die Mediation verloren in den ersten beiden Dritteln des 20. Jahrhunderts durch eine zunehmende Verrechtlichung an Bedeutung. 1979 ist der Begriff Mediation beispielsweise in dem Großen Brockhaus (Brockhaus-Enzyklopädie 1979: 460) erstmalig gar nicht mehr vorhanden. Erst im Jahre 1991 tauchte der Name in der Encyclopaedia Britannica wieder auf (Hehn 2009: 185).

Zeitgleich wurde die Mediation in den USA seit den frühen siebziger Jahren wiederentdeckt bzw. bereits weiterentwickelt, bevor sie in den Achtziger Jahren nach Europa „reimportiert“ wurde (Hehn 2009: 191).

Im Laufe der letzten Dekaden hat sich der Mediationsbegriff in Deutschland verengt. Ergebnis ist „die Identifikation der Mediation mit einem entgeltlichen, durch professionelle Mediatoren unterstützten Verfahren“ (von Schlieffen 2009: 202).

Die Mediation ist aktuell in Deutschland mit zunehmender Tendenz in weiten Anwendungsfeldern etabliert (Hehn 2009: 192). Sie integriert in ihrer heutigen Form Ansätze der Konflikt- und der Verhandlungsforschung, des psychologischen Problemlösens, der Psychotherapie, der Systemischen Therapie sowie Erkenntnisse aus den Fachgebieten der Konflikt- und Kommunikationswissenschaften und der Humanistischen Psychologie (vgl. Haft und v. Schlieffen 2009; Besemer 2002; Falk 2004).

Im Rahmen dieser Überlegungen ist der Begriff „Kultur“ inhaltlich konkreter zu fassen: Nach Bierbrauer gibt es keine allgemein akzeptierte Definition für dieses Wort, da es „ein mit schwerwiegenden erkenntnistheoretischen Problemen betrachtetes Konstrukt“ (Bierbrauer 2009: 434) ist. Kulturen vermitteln sich demnach im Rahmen von Sozialisierungsprozessen, wobei frühe Lebenserfahrungen und familiäre Bindungen eine große Rolle spielen. In dieser Lebensphase entwickeln Kinder ihre ursprüngliche kulturelle Identität, welche auch im weiteren Lebensverlauf nachwirkt (Zuberbühler 2008: 25). Darüber hinaus werden alle Menschen im Laufe des Lebens durch eine Vielfalt an anderen Gruppen, Meinungen, Mustern und Erfahrungen geprägt. Nach Bierbrauer hat Kultur

- eine „ subjektive Seite, wie Werte, Ideen, Moral und Recht,
- eine soziale Seite, wie Organisationen und Institutionen, sowie
- eine objektive, materielle Seite in Form von menschlichen Produkten“ (Bierbrauer 2009: 437).

Welterbestätten und Denkmäler sind Objekte, welche diese materielle Seite der Kultur repräsentieren. Es gilt

zu bedenken, dass alle Formen sich in einem Prozess der gegenseitigen Anpassung beeinflussen (Bierbrauer 2009: 437).

Diese Abhandlung beschäftigt sich insbesondere mit der Frage, auf welche Weise mediative Verfahren im Rahmen der World Heritage Education Anwendung finden können. Die World Heritage Education als neuer Wissenschaftszweig bezieht sich unter anderem auf die Bonner Erklärung der UNESCO, die feststellt: „Zahlreiche Konflikte unterstreichen die Notwendigkeit, eine Kultur des Friedens zu schaffen.“ (UNESCO, Bonner Erklärung 2009). Die Möglichkeiten, diese geforderte Kultur des Friedens über Ver-mittlung und Ver-handlung zu fördern, werden gegenwärtig erforscht. Denn: „Da Kriege in den Köpfen der Menschen entstehen, muss auch der Friede im Geist der Menschen verankert werden.“ (UNESCO-Präambel 2009).

In diesem Forschungsgebiet, in welchem ein erweiterter Mediationsbegriff zugrunde gelegt wird, geht es darum, kulturbedingte Phänomene (Welterbestätten) mit Blick auf vergangene, gegenwärtige und zukünftige Verständigungsprozesse zu analysieren und in Mediationsprozesse zu integrieren.

Wie Ströter-Bender formuliert, geht es in der World Heritage Education zunächst „um die Wahrnehmung und Formulierung unbekannter Sehweisen, um Faszination und um die so genannte `Kultivierung des Staunens`.“ Zugleich stehen diese Bezugssysteme im Rahmen der Diskussion um die Spannungsbögen in der Vermittlung von vertrauten und fremden Kulturaspekten. Die Auseinandersetzung mit unbekanntem Aspekten der eigenen Kultur kann auch exemplarisch vorbereitend sein, die Differenz zwischen Epochen, Kulturen, und Glaubenssystemen wahrzunehmen, zu erkennen, sprachlich in Worte zu fassen und zu achten, was auch Voraussetzung für interkulturelle Kompetenz ist.“ (Ströter-Bender 2004: 19). Die besonderen Chancen dieses neuen Forschungsgebietes liegen darin, dass durch die Erforschung des strukturellen Grundpotentials von Mediation im Kontext der World Heritage Education das Welterbe für verschiedene Gruppen der Bevölkerung, die sich bisher mit dem kulturellen Erbe in keiner Hinsicht identifizieren konnten, geöffnet werden kann.

Die Erforschung verschiedener Ebenen von Welterbestätten unter besonderer Berücksichtigung von Lösungsmöglichkeiten zu interkulturellen Konflikten bietet, mit Blick auf eine „Kultur des Friedens, eine Möglichkeit neue Aspekte und Perspektiven der Wahrnehmung zu eröffnen.

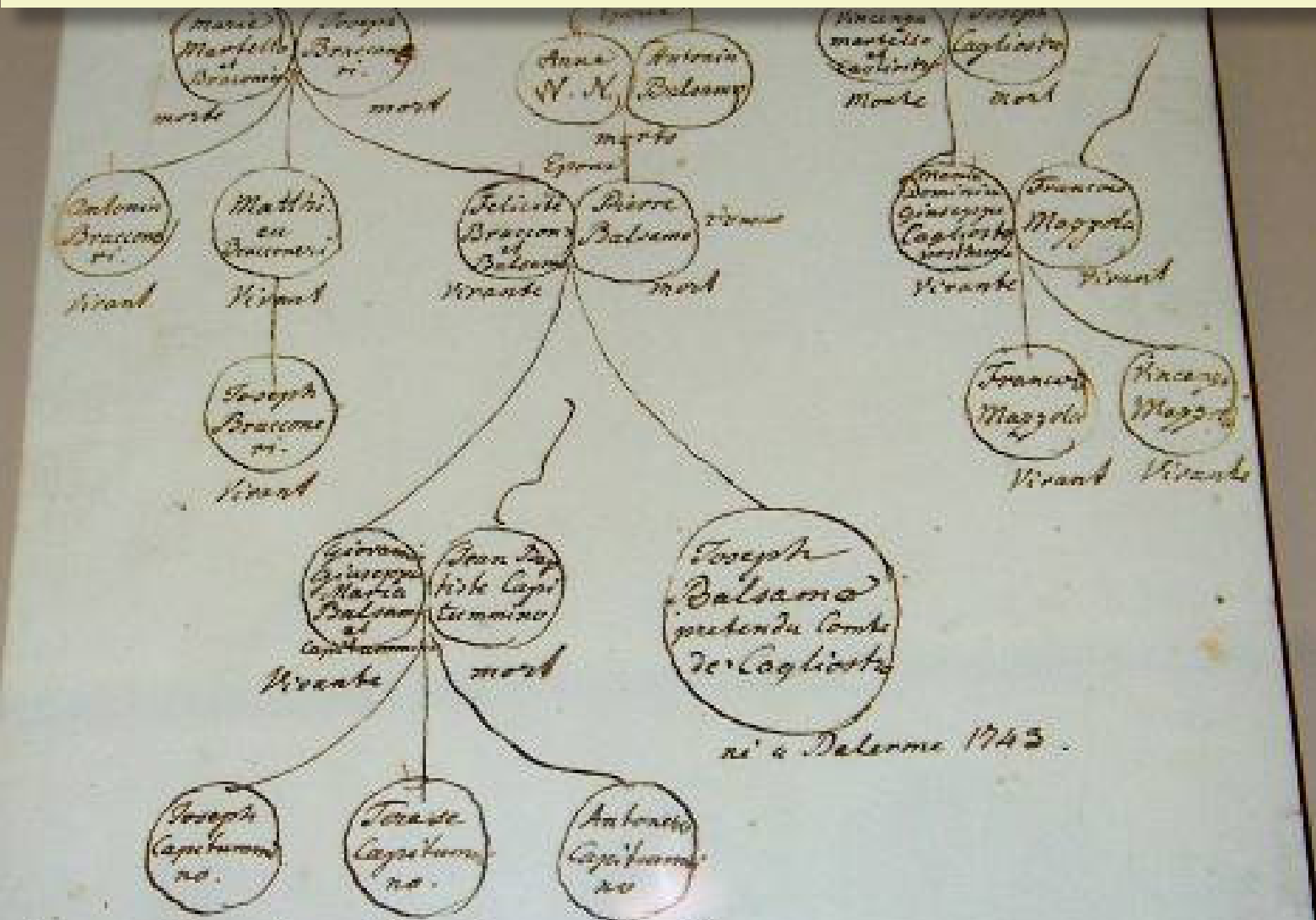
Angaben zur Autorin:

Dr. phil. Annette Wiegelmann-Bals lehrte von 2004-2010 Kunst und ihre Didaktik mit den Schwerpunkten World Heritage Education, Medienpädagogik (Computerspiele), Qualitative Empirie und Kinderzeichnungsforschung an der Universität Paderborn. Sie ist Mitglied in der Forschungsgruppe World Heritage Education sowie Mitgründerin der Paderborner Kinder- und Jugendakademie und der Internetzeitschrift World heritage and arts education.

Seit August 2010 arbeitet die Autorin als pädagogische Mitarbeiterin im Bildungsbüro des Hochsauerlandkreises und in der Medienberatung NRW. Die Autorin ist Trägerin des Forschungspreises Kunstpädagogik 2009.

Literatur

- Bähner, Christian, Monika Oboth und Jörg Schmidt (2008): Konfliktklärung in Teams & Gruppen.
- Besemer, Christoph (1995): Mediation. Vermittlung in Konflikten. 3. Auflage.
- Besemer, Christoph (2002): Mediation. Vermittlung in Konflikten. 9. Auflage.
- Bierbrauer, Günther (2009): Interkulturelles Verhandeln. In: Haft, Fritjof und Katharina v. Schlieffen: Handbuch Mediation. 2. Auflage, S. 433 – 453.
- Bonacker, Thorsten und Peter Imbusch: Begriffe der Friedens- und Konfliktforschung: Konflikt, Gewalt, Krieg, Frieden. In: Imbusch, Peter, Ralf Zoll (Hrsg.) (1999): Friedens- und Konfliktforschung. Eine Einführung. 2. Aufl., S. 73 – 116.
- Brockhaus, F. A. (1979): Brockhaus-Enzyklopädie, 18. Ausgabe, Band 7, 1979.
- Duss-von Werdt, Joseph (2008): Einführung in Mediation.
- Falk, Gerhard, Peter Heintel und Ewald Krainz (Hrsg.) (2004): Handbuch Mediation und Konfliktmanagement.
- Haft, Fritjof und Katharina v. Schlieffen (2009): Handbuch Mediation. 2. Auflage.
- Hehn, Marcus (2009): Entwicklung und Stand der Mediation – ein historischer Rückblick. In: Haft, Fritjof und Katharina v. Schlieffen: Handbuch Mediation. 2. Auflage, S. 175 – 195.
- Schlieffen, Katharina Gräfin von (2009): Perspektiven der Mediation. In: Haft, Fritjof und Katharina v. Schlieffen: Handbuch Mediation. 2. Auflage, S. 197 – 216.
- Ströter-Bender, J. (2004): Lebensräume von Kunst und Wissen, Welterbestätten der UNESCO in NRW, Unterrichtsmaterialien für die Sekundarstufen.
- Ströter-Bender, Jutta (Hrsg.) (2010): World Heritage Education. Positionen und Diskurse zur Vermittlung des UNESCO-Welterbes, Marburg: Tectum.
- Ströter-Bender, Jutta und Wiegelmann-Bals, Annette (2010): Dialogfelder in der interkulturellen Vermittlung von Welterbe. In: Ströter-Bender, Jutta (Hrsg.): World Heritage Education. Positionen und Diskurse zur Vermittlung des UNESCO-Welterbes, Marburg: Tectum, S. 47 – 57.
- UNESCO: Bonner Erklärung (UNESCO-Weltkonferenz „Bildung für nachhaltige Entwicklung“, 2. April 2009 in Bonn): www.unesco.de/bonner_erklaerung.html?&L=0 (Zugriff am 13.07.2009).
- UNESCO: UNESCO-Präambel: <http://www.unesco.de/die-unesco.html?&L=0>. 2009 (Zugriff am 01.12.2009).
- Zuberbühler, Christa (2008): Interkulturelle Perspektive wirksamer Mediation: Grenzüberschreitung mit Mediation zum interkulturellen Konsens.



Vermittlungskonzepte in der World Heritage Education: Ästhetische Biografien und ihre Inszenierung als methodischer Zugang

Johanna Tewes



Vermittlungskonzepte in der World Heritage Education: Ästhetische Biografien und ihre Inszenierung als methodischer Zugang



Teaching methods in World Heritage Education: Aesthetic Biographies and Their Theatrical Production as a Methodological Approach

Zusammenfassung

An Welterbestätten finden sich zahlreiche Spuren und Quellen zu Biografien berühmter wie alltäglicher Persönlichkeiten. Eine Fülle von Bild- und Schriftdokumenten zeugt von gelebtem Leben in verschiedenen sozialen, kulturellen, politischen, beruflichen und genealogischen Gesellschaftsgefügen, Lebensphasen und Geschlechterrollen. Die wertvolleren dieser Hinterlassenschaften werden museal aufbereitet der Öffentlichkeit präsentiert. Andere, „weniger Wichtige“, schlummern im Depot, sind in Privathaushalten in Gebrauch oder liegen vergessen und verstaubt auf Dachböden.

Auch für die World Heritage Education gestaltet sich der Einsatz, die Aufarbeitung und Reflexion von Biografien im Kontext von Welterbestätten als äußerst reizvoll und fruchtbar. Sie ermöglicht subjektive, emotional partizipierende wie auch handlungs- und bildungstheoretische Zugänge zum Welterbe sowie Perspektivwechsel und Fragen nach dem Vergessenen und Verdrängten, nach Leerstellen, Brüchen und Widersprüchen in der Konstruktion von Menschheitsgeschichte. Dementsprechend werden in dem nachfolgenden Beitrag verschiedene Aspekte des Forschens und Inszenierens ästhetischer Biografien im Rahmen der World Heritage Education exemplarisch vorgestellt und hinsichtlich ihrer Chancen und Problematiken befragt.

Summary

At World Heritage Sites, one can find abundant traces and sources for the biographies of famous personalities along with those of commoners. A wealth of visual and written documentation bears testimony to vibrant lives in different social, cultural, political, and genealogical spheres, life stages, and gender roles. After some preparation, the more valuable of these artifacts are presented in museums to the public. Other “less important” ones slumber in storage, are in use in private homes, or lay forgotten in the attic, gathering dust.

For World Heritage Education, using, preparing and reflecting upon biographies in the context of World Heritage Sites has proven itself particularly appealing and fulfilling. It offers subjective, emotionally participatory, as well as behavioral, educationally philosophical ways to approach World Heritage. Moreover, it helps people change perspectives and it poses questions about the forgotten, the suppressed, and about the blindspots, breaks, and inconsistencies in the construction of the history of man. Accordingly, the following article will present various key aspects of researching and theatrically performing aesthetic biographies within the framework of World Heritage Education and question them concerning their potential and difficulties.

An Welterbestätten finden sich, wissenschaftlich mehr oder weniger gut dokumentiert, zahlreiche Spuren und Quellen zu Biografien berühmter wie alltäglicher und „gewöhnlicher“ Persönlichkeiten. Eine Fülle von Tagebüchern, Fotoalben, Briefen, Porträtgemälden, Familienstammbäumen, Nachlässen, Wohnräumen, Kleidungs- und Schriftstücken zeugen von gelebtem Leben in verschiedenen sozialen, kulturellen, politischen, beruflichen und familiären Gesellschaftsgefügen, Lebensphasen und Geschlechterrollen. Die Liste reicht vom adeligen Herrscher über brillante Schriftsteller und Künstlerinnen bis hin zum einfachen Zechenarbeiter oder von der Kindheit im Barock über die Rolle der Hausfrau in der Berliner Moderne bis hin zu Heiligen-Viten und dem mittelalterlichen Klosterleben. Die wertvolleren dieser Hinterlassenschaften werden museal aufbereitet der Öffentlichkeit präsentiert. Andere, „weniger Wichtige“, schlummern im Depot, sind in Privathaushalten in Gebrauch oder liegen vergessen und verstaubt auf Dachböden.

Auch für die World Heritage Education gestaltet sich der Einsatz, die Aufarbeitung und Reflexion von Biografien im Kontext von Welterbestätten als äußerst reizvoll und fruchtbar, denn diese Methode ermöglicht prozesshaft-subjektive, emotional partizipierende wie auch künstlerisch-handelnde und bildungstheoretische Zugänge zum Welterbe. So lassen sich über ästhetische Biografien Perspektivwechsel erzeugen, kulturelle Bezugssysteme erkunden und Fragen nach kultureller Vielfalt und Differenz sowie dem Vergessenen und Verdrängten, nach Leerstellen, Brüchen und Widersprüchen in der Konstruktion von Menschheitsgeschichte initiieren. Darüber hinaus weckt die Arbeit an und mit ästhetischen Biografien die Lust am Erfinden, Ausprobieren, Imaginieren und Inszenieren von Lebensentwürfen als Aufgabe, der sich jede und jeder zu stellen hat.

Im Folgenden sollen verschiedene Aspekte des Forschens und Inszenierens ästhetischer Biografien im Rahmen der World Heritage Education exemplarisch vorgestellt und hinsichtlich ihrer Chancen und Problematiken befragt werden.

Ästhetische Biografien als methodischer Zugang zu kulturellem Erbe

Die nachträgliche Recherche und Aufarbeitung von Biografien aus historischer, literarisch-künstlerischer, persönlicher oder (museums-)pädagogischer Perspektive ist stets mit Schwierigkeiten verbunden, denn das autobiografische Material ist trotz seiner faktischen Fülle nicht selten lückenhaft und widersprüchlich und es erscheint aussichtslos, alle Leerstellen einer Lebenschronologie vollständig ergänzen und ausfüllen zu wollen (vgl. Kämpf-Jansen 2002: 169-170). Dennoch ist der Wunsch nach Gewissheit über ein (vergangenes) Leben und dessen Bedeutung für die (subjektive) Gegenwart

stets die treibende Kraft von Biografiearbeit. Somit wird schon das Füllen der Nischen, das Auftreiben, Zuordnen und Auswählen von authentischen und glaubhaften Zeugnissen zu einem ästhetischen Prozess, der nicht ohne sinnstiftende Vergleichswerte oder formale und inhaltliche Leitlinien auskommt, wie beispielsweise der Vorlage anderer Lebensläufe, und nicht zuletzt auch von individual- wie kollektiv- und milieugeschichtlichen Erfahrungswerten sowie dem Sortieren um „jeweilig bedeutsame Signifikante“ abhängt (vgl. Pazzini 2002: 310 u. 312). Eine Biografie kann je nach Sichtweise ganz unterschiedlichen Setzungen, Selektionen, Inszenierungen, Übertreibungen, Auslassungen oder Glättungen unterzogen werden. Aber erst durch diesen kreativen Prozess wird Lebensgeschichte und Lebenserfahrung kommunizierbar.

Dementsprechend ist der Rekonstruktion von Biografien wie auch der eigenen Biografiearbeit automatisch die Konstruktion inhärent, und es können immer nur Facetten und Ausschnitte, nie aber Eins-zu-Eins-Wiedergaben angefertigt werden. Ganz im Sinne der etymologischen Herkunft des zusammengesetzten Wortes Biografie (aus dem Griechischen von bios = „Leben“ und gráphein = „schreiben“) beschreibt Karl-Josef Pazzini das Biografieren als mediales und ästhetisches Transformationsverfahren: „Das Leben muss in irgendeiner Form geschrieben sein, sonst ist es keine Biografie. Ein Leben zu schreiben, zu ritzen, zu zeichnen, darzustellen, bedeutet, es zu übersetzen und zu transformieren, sich irgendeinem Medium anzuvertrauen. Man kann ja nicht einfach das Leben abschreiben oder abbilden. Das Leben drückt sich nicht ab. Ein solcher Vorgang ist ästhetisch, und er wird dadurch wahrnehmbar.“ (Ebd.: 309).

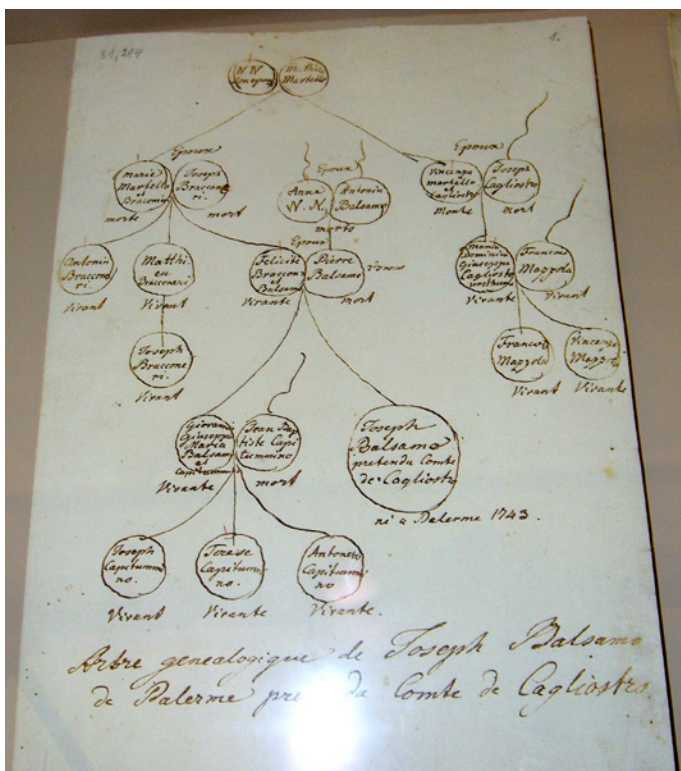
Das ästhetische Potenzial von Biografien wird nach Helga Kämpf-Jansen auf vier Ebenen konkret erkennbar. Dazu gehört erstens die Arbeit mit den biografischen Zeugnissen und Spuren, deren Les- und Deutbarkeit sich auf ganz unterschiedliche Weisen rekonstruieren lässt. Für Letzteres können zweitens ästhetisch-künstlerische Medien und Materialien im Allgemeinen, wie auch museale Verfahren ihrer Sicherung, Sammlung, Archivierung, Inszenierung und Präsentation im Besonderen Verwendung finden, um Biografien entweder privat oder öffentlich zu erinnern. Drittens ermöglicht ästhetische Biografiearbeit eine Unabhängigkeit von linearen Zeitabläufen und räumlicher Fixierung. Vielmehr können Abfolgen stillgelegt und verschiedene Stationen und Lebensphasen gebündelt, parallel sichtbar gemacht, ausgespart oder in ihrer Folgerichtigkeit durch Bedeutungsüberlagerungen verschoben werden. Viertens werden, durch die vom Biografierenden vorgenommenen Interpretationen, Projektionen und Identifikationen, die Grenzen zwischen dem Subjekt der Biografie und dessen Verfasserin bzw. Verfasser verflüssigt (vgl. Kämpf-Jansen 2002: 170-171).

Wichtig dabei ist jedoch immer, dass in der ästhetischen

Biografiearbeit „die Trennung zwischen Fiktion und Authentizität, zwischen Wahrheit und Lüge, Wirklichkeit und Schein nicht mehr gegeben ist.“ (Ebd.: 171). Daran anknüpfend definiert Manfred Blohm die aus der ästhetischen Biografiearbeit hervorgehenden Schnittstellen zwischen Biograf und Biografiertem und die daraus erwachsenden Leerstellen in pädagogischer Hinsicht als „bedeutsame Momente der Einbindung des bis dahin Fremden“ in eigene Erfahrungsprozesse und sieht darin „die eigentlichen Orte ästhetischer Bildung“ (Blohm 2000: 20 u. 21).

Wie sich biografisches Material ästhetisch verwerten lässt, hat neben zahlreichen Künstlerinnen- und Künstlerpositionen des 20. Jahrhunderts auch Johann Wolfgang von Goethe auf spektakuläre Weise gezeigt. Er

Abb. 1 und 2 zeigen Dokumente zu den biografischen Recherchen J. W. von Goethes. Foto: Johanna Tewes



A. J. J. Affaire
M. S. J. Giuseppe Balsamo
Comte Cagliostro.
Londres

sammelte, studierte und verfolgte akribisch Spuren und Details aus dem Leben und der schließlichen Entlarvung und Verhaftung seines italienischen Zeitgenossen, dem Hochstapler Giuseppe Balsamo (1743-1795), der als Alchemist, Geheimbündler und Graf Cagliostro in Adelskreisen europaweite Bekanntheit erlangt hatte. Um einen Beweis für die wahre Identität des Scharlatans Cagliostro zu erlangen, wurde Goethe während seiner Italienreise (1786-1788) bei dessen Familie in Sizilien unter falschem Namen vorstellig und gab sich als Vertrauter aus. Infolgedessen übergab ihm dessen Mutter Briefe für ihren Sohn, die unbeabsichtigt dessen doppeltes Spiel enttarnten und von Goethe später veröffentlicht wurden. Diese Schriftstücke sowie die Aufzeichnungen Goethes zu diesem Fall sind heute im Weimarer Schlossmuseum zu sehen (vgl. Abb. 1 u. 2). Im Jahr 1791 verarbeitet er seine Informationen wie auch die Legenden um Cagliostro als Rahmenhandlungsstoff für das Lustspiel „Der Groß-Cophta“.

Repräsentationsformen ästhetischer Biografien durch Performances

Der in ästhetischen Biografien durch Lücken und Leerstellen freigewordene Raum bietet eine unendliche Fülle an subjektiven Lösungs- und Interpretationsmöglichkeiten von Biografien zwischen Fakt und Fiktion, Täuschen und Fälschen, Interpretieren und Konstruieren und eignet sich deshalb auch für die methodische Vermittlung und Reflexion von Bedeutungsinhalten zum Welterbegedanken und Spielformen kultureller Vielfalt. Besonders performative Zugänge, die museale Objektsammlungen und deren Kontextualisierung mit Leben erfüllen und die Zusammenhänge zwischen den Dingen und menschlichen Lebensgeschichten darstellen, schärfen den Blick und das Verständnis für Handlungsmotive und Ursachen besonderer und einzigartiger von Menschen erbrachter kultureller Leistungen. Darüber hinaus bieten Performances, als über das Medium des Körpers vorgenommene Handlungsverdichtungen, ein einzigartiges ästhetisches Erlebnispotenzial im Rahmen des Inszenierens von Geschichten und Erfahrungen über Gestik, Mimik oder den Einsatz der Stimme.

Im Zuge der Konzeption von Museumskoffern sind performative Zugänge im Zusammenhang mit den im Koffer präsentierten Objektsammlungen auf vielfältige Weise erprobt worden.

Handpuppen als Vermittler und Stellvertreter

Neben dem performativen Einsatz des menschlichen Körpers zur Repräsentation eines biografischen Charakters, können auch handliche Puppen und Spielfiguren jeglicher Art (z. B. Handpuppen, Stabpuppen, Sockenpuppen, Pfeifenputzermännchen etc.) als Stellvertreter für eine ästhetische Biografie benutzt und bespielt werden. Für das Konzept des Museumskoffers wie für die

museumspädagogische und schulische Praxis haben sich dabei besonders Handpuppen als kommunikatives Medium bewährt, die eigens für diesen Zweck von Kunststudierenden hergestellt werden. Ihrer Konzeption sind, neben ihrer handwerklichen Machart, auch Gedanken und Reflexionen über die Wahl und den Eigensinn von Materialien und ihrer Ästhetik, über die Ausgestaltung von Charakteren und Dialogen sowie über die Transformation und Verdichtung biografischer, pädagogischer und ästhetischer Gesichtspunkte vorausgegangen. Deshalb besitzen sie auch einen künstlerischen Wert, der über den eines gekauften Spielzeugs hinausgeht.

Als bekanntestes Beispiel für die Verbindung zwischen Kunst und Spiel sind in diesem Kontext Paul Klees Handpuppen zu nennen. Auch sie sind „Zwittergeschöpfe“, die zwischen dem komplexen avantgardistischen Werk Paul Klees und den privaten Spielzeug-Bastelarbeiten für seinen Sohn Felix oszillieren (vgl. Hopfengart 2006: 8). Kerstin Albers-Bücker widmete den Handpuppen Paul Klees aus diesem Grund einen eigenen Museumskoffer (vgl. Abb. 3).

Die Unmittelbarkeit von Handpuppen macht dabei ihren besonderen Charme aus, der nicht nur Kinder in ihrer Spiel- und Lernfreude zu begeistern und zu motivieren vermag. Umso wichtiger ist die Wahl und Bestimmung eines Charakters und die Kenntnis über dessen psychologische wie dramaturgische Funktion, um

- Heranwachsenden emotional eine authentische, spielerische oder exemplarische Nähe und lebendigere Herangehensweise an komplexe Themen zu vermitteln,
- historische Begebenheiten oder verworrene Beziehungsgefüge durch persönliche Erfahrungsberichte zu veranschaulichen und zu bereichern,
- Dialoge zwischen dem Publikum und der Figur oder – im Rahmen eines Rollenspiels – zwischen den Figuren selbst zu eröffnen und um
- Handlungsmuster, Rituale, Fragestellungen oder Kontroversen zu veranschaulichen und zu verdichten (vgl. Ströter-Bender 2009: 40).

Archetypen

Bei der Konzeption von Geschichten und Charakteren wird häufig bewusst oder intuitiv auf Figuren- und Rollenmuster zurückgegriffen, die sich schon in den ältesten Menschheitsgeschichten, im Personal von Mythen, Märchen und Sagen als wirkungsmächtig bewährt haben. Es ist der Verdienst des Mythenforschers Carl Gustav Jung, diese archetypischen Urmuster, die über Jahrtausende hinweg im kulturellen Bild- und Narrationsgedächtnis gewachsen sind, in ihren unterschiedlichen symbolischen Ausprägungen herausgearbeitet und tiefenpsychologisch gedeutet zu haben. Auch wenn Jungs Annahme, dass



Abb. 3: Museumskoffer zu Paul Klees Handpuppen von Kerstin Albers-Bücker, Foto: Kerstin Albers-Bücker

diese Archetypen als von alters her im kollektiven Unterbewusstsein angesiedelte allgemeine Urbilder zu betrachten sind, heute nicht mehr haltbar ist, haben seine Erkenntnisse und ihre amerikanische Popularisierung durch Joseph Campbells Heldenreise (vgl. Campbell 1999) als Erfolgsrezept zahlreich Eingang in die Federn und Bildwelten von Drehbuch- und Comicautoren, Computerspielkonstruktoren und Künstlern gefunden. Durch ihre teils festgelegte, teils dynamische Struktur haben diese Darstellungsmuster einen hohen Wiedererkennungswert, denn das Grundpersonal, seine Symbole, Wesensmerkmale, Verhaltensweisen und deren Beziehungsverhältnisse untereinander sind landläufig bekannt und haben sich durch einen Jahrtausende währenden Selektions- und Prägeprozess gemeinschaftlicher menschlicher Erfahrungspraxis mit Bedeutung aufgeladen. Zugleich bleiben sie so offen, dass ihr Stoff in unendlichen Variationen immer wieder umgedeutet, (neu-)interpretiert, modifiziert, demontiert, medial transformiert und an Zeit und Raum angepasst werden kann, ohne seine Faszination zu verlieren:

„Jede gute Geschichte ist zugleich auch ein Abglanz einer umfassenderen Geschichte – der universellen menschlichen Geschichte, deren Stationen Geburt, Aufwachsen, Lernen, Kampf um die eigene Individualität und schließlich Tod heißen. Geschichten lassen sich auch als Metaphern für diese allgemeinen Grundbedingungen unseres Lebens lesen, die darin agierenden Charaktere

verkörpern die universellen Eigenschaften der Archetypen und sind damit sowohl der Gruppe als auch dem Einzelnen verständlich.“ (Vogler 2010: 83).

Diese archetypischen Grundmuster werden nicht selten auch bewusst oder unbewusst als stilistisches Glättungsmittel in die Konstruktion einer Biografie integriert. Dies geschieht beispielsweise, um einen Charakter mit Profil, sei es als Sympathieträger oder Bösewicht, anschaulich darzustellen und in seinen Wesensfacetten nachvollziehbar und glaubhaft zu konturieren. Zugleich kann damit einhergehend ggf. ein Spannungs- oder Entwicklungsbogen erzeugt werden, der über die biografischen Leerstellen hinaus ein Angebot für eine eindeutige Identifikations- oder Ablehnungshaltung macht.

Es kann also für die Arbeit an und mit ästhetischen Biografien durchaus hilfreich sein, das für die Konzeption eines Charakters nötige Handwerkszeug zu kennen, um es bewusst einzusetzen oder auch um dagegen zu arbeiten, seine Normierungen und Stereotypisierungen bloßzulegen, zu verschieben oder in neue Kontexte zu setzen.

Archetypische Muster zur Auswahl und Gestaltung von Charakteren

Nachfolgend soll, in Anlehnung an die Ausführungen Christopher Voglers zum Verfassen von Geschichten und Charakteren auf der Basis eines mythischen Grundfigurenpersonals, eine kleine Auswahl an archetypischen Charakteren näher erläutert und in ihrer psychologischen und dramaturgischen Bedeutung eingeordnet werden.

Held/ Heldin

Nach griechischer Wortbedeutung ist es die Aufgabe des in alter Tradition zumeist maskulin definierten Helden (Heros = „schützen und dienen“), seine Bedürfnisse zum Nutzen und zum Wohl der Gemeinschaft zu opfern und sich in selbstlosem Handeln zu üben. Dies beinhaltet für ihn in den meisten Fällen ein persönliches Risiko oder eine Konfrontation mit dem Tod, entweder symbolisch, im Sinne des Absterbens eines überwundenen Teils der Persönlichkeit, oder auch ganz real, um die geforderte Opferbereitschaft in einer lebensbedrohlichen Situation zu demonstrieren. Diese entscheidende Prüfung ist zumeist der Höhepunkt eines Entwicklungs- oder Lernprozesses der Hauptperson, deren Reise in Form einer äußerlich-konkreten Abenteuerfahrt oder einer inneren Suche der Seele oder des Herzens nach Identität und Ganzheit vom Publikum miterlebt wird. Die Heldenfigur fungiert somit als positiver Identifikationsträger und verleiht der Geschichte durch ihre Persönlichkeit oder das vorbildhafte oder fehlerhafte Reagieren auf katalysierende äußere Umstände die Dynamik (vgl. Vogler 2010: 87-93):

„Jeder Held hat Eigenschaften, mit denen wir alle uns

identifizieren können und in denen sich jeder von uns wiedererkennt. Hinter diesen Eigenschaften stehen Bedürfnisse, die so universal sind, dass wir alle sie nachvollziehen können: die Sehnsucht nach Liebe und Verständnis, der Überlebenstrieb, der Wille zum Erfolg, das Verlangen nach Freiheit oder Rache, der Wunsch, Unrecht aus der Welt zu schaffen, die Suche nach Selbstverwirklichung. [...] Zugleich muss ein Held aber auch wie ein einzigartiges menschliches Wesen wirken – und nicht wie eine stereotype Karikatur oder ein makelloser, aber langweilige Heiligenabklatsch. [...] Je mehr Konflikte in unserer Figur toben, desto interessanter ist sie.“ (Ebd.: 89-90).

Das Spektrum des Helden oder der Heldin lässt sich dabei in flexible Charakteraspekte vom Draufgängertum und einsamen Kämpfer/ einsamer Kämpferin über den Antihelden/ die Antiheldin als sympathischer oder tragischer Außenseiterfigur bis hin zum unfreiwilligen Helden oder der Heldin des Alltags ausgestalten (vgl. ebd.: 96-104).

Als klassische Heldenbiografie an deutschen Welterbestätten eignet sich vor allem das Leben Martin Luthers, der für seine kirchenreformatorischen Überzeugungen die Verurteilung als Ketzer riskierte und es der Legende nach sogar mit dem Teufel höchst selbst aufnahm. Auch die Hl. Elisabeth von Thüringen (vgl. Abb. 4) oder der Bremer Roland stellten ihr Leben in den Dienst ihrer am Gemeinwohl orientierten Ideale. Als Beispiel für das Scheitern eines mit allen heroischen Charakterzügen ausgestatteten Helden kann wohl die tragische Rolle Siegfrieds im Nibelungenlied angesehen werden, das 2009 zum Weltdokumentenerbe erklärt wurde (vgl. Tewes 2010 b: 137f.). Darüber hinaus werden nach modernerer Auffassung auch die Arbeiter in der Zeche Zollverein oder der Völklinger Hütte als „Helden des Alltags“ bezeichnet, da auch sie in der Masse unter Einsatz ihrer Kräfte und teils auch ihres Lebens zum Wohl der Gemeinschaft beigetragen haben. Somit erfährt der Heldenbegriff zugleich eine „Demokratisierung“ und wird nicht mehr ausschließlich an übermenschlichen, nahezu unerreichbaren Idealen gemessen (vgl. Frevert 2010: 13f.).

Die Inszenierung des Helden als Ideal, der sein Leben für die Gemeinschaft opfert, hat im Rahmen ihres Missbrauchs zu Kriegs- und Rekrutierungspropaganda gerade nach 1945 zu massiver Ideologie- und Mythenkritik geführt. Dem stehen die Schicksale zahlloser Frauen gegenüber, deren Biografien sich nur selten für das maßgeblich auf archaisch-männliche Lebensläufe angelegte Heldenmuster eignen oder gesondert unter der Prämisse der Auszeichnung durch „typisch weibliche“ Tugenden wie Barmherzigkeit, Fleiß, Mutterschaft etc. eingeordnet wurden. Deshalb wurden viele dieser Biografien im Nachhinein in der Erinnerungskultur mangels historischer



Abb. 4 Ferdinand Piloty, Die Hl. Elisabeth von Hans Holbein d. Ä., Kridelithographie, aus: Mannlich: Blatt 10.

und kulturpolitischer Bedeutung unsichtbar gemacht oder vergessen: „In kulturellen Überformungen sind Genderkonstruktionen integraler Bestandteil gesellschaftlich sanktionierter Erinnerungspraxis, die gleichsam immer auch einen Einfluss auf die Modellierung, Strukturierung und Selektion dessen haben, was eine Gesellschaft für erhaltens- und bewahrenswert erachtet.“ (Ströter-Bender/Zumbansen 2009: 93). In der World Heritage Forschung und Bildung kann hier ein Beitrag zur gleichberechtigten Integration beider Geschlechter geleistet werden, um menschliche Kulturleistungen unabhängig von Geschlechter- und Machtverhältnissen oder stereotypen Rollenzuschreibungen zu würdigen und im kollektiven Gedächtnis zu verankern.

Mentor/ Mentorin

Diese Figur steht der Heldenfigur oft in Gestalt eines weisen alten Mannes oder einer weisen alten Frau in variierenden Spielformen als LehrmeisterIn, Schamane oder TrainerIn auf ihrer Reise mit Rat und Tat zur Seite, um sie auszubilden, zu motivieren, ihr den Weg zu weisen oder sie mit hilfreichen Gaben, Fertigkeiten und Informationen auszustatten. Seine/ ihre Aufgabe ist es, Hilfestellungen, Orientierung und Halt zu geben oder Gewissen zu spielen, damit der Held/ die Heldin das hochgesteckte Ziel erreichen kann und nicht von dem vorgezeichneten Weg abweicht. Aus diesem Grund besitzen sie nicht selten die Fähigkeit der Vorausdeutung oder kennen einen verborgenen Ausweg. Nicht immer muss eine Mentorfigur dafür physisch anwesend sein, sie kann auch in Visionen erscheinen oder als Gottes Stimme die Unwissenden erleuchten (vgl. Vogler: 105-120).

An zahlreichen Welterbestätten lassen sich solche Mentoren in der Beziehung eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses identifizieren. Auch die Heiligen Drei Könige, deren Gebeine im Kölner Dom bestattet sind, übernehmen nach dem Evangelium nach Matthäus als „Die drei Weisen aus dem Morgenland“ eine Mentorenfunktion, denn sie wissen um die Existenz des neugeborenen „Königs der Juden“ und bringen dem Jesuskind zu diesem Zweck kostbare Geschenke.

In der World Heritage Education bieten sich diese Charaktere an, wenn es darum geht, Interessierte in Wissensgebiete rund um Welterbestätten einzuführen und ihnen, bildlich gesprochen, pädagogisch aufbereitet, Wege zur Erkenntnis bereitzustellen und zu eröffnen.

So verfassten Kunststudierende beispielsweise Briefe, die von den berühmten Bauhausprofessoren wie Walther Gropius oder Johannes Itten (vgl. Abb. 5) an interessierte

Abb. 5: Ästhetisch-biographische Dokumente aus einer Tasche zum Bauhaus, Foto: Nora Maske



Kinder adressiert waren, um sie als Anwärterinnen und Anwärter auf das Bauhausdiplom vorzubereiten, und sie durch die dafür zu absolvierenden Prüfungen, in Form von ästhetisch-praktischen Zugängen, rund um das Bauhaus zu begleiten. In einem anderen Projekt überreichte die Kunststudentin Nele Kahrig im Rahmen der „Kinder- und Jugendakademie“ der Universität Paderborn als Maya-Priesterin verkleidet den anwesenden Kindern eine Schatzkarte, mit deren Hilfe sie das Material für kreative Aufgaben fanden, um den geplünderten Maya-Tempel in Chichén Itzá wieder bestücken zu können (vgl. Abb. 6).

Trickster

Als Trickster wird eine Figur bezeichnet, die sich in ihrer Persönlichkeit, in Gestalt eines Narren, eines Clowns oder Tunichtguts, dem Unfug und dem Leben nach eigenen Regeln verschrieben hat und damit den Status quo stets auf den Kopf stellt. Dabei muss der Trixter nicht zwangsläufig einen eigenen Charakter bilden, sondern kann sich ebenso gut zeitweise an die Rolle der Heldin/ des Helden oder der Mentorin/ des Mentors andocken. Indem er die gegebene Ernsthaftigkeit oder auch die Höhenflüge des Helden/ der Heldin durch Schabernack, Unverfrorenheit und Raffinesse oder unkonventionelles Verhalten ad absurdum führt, sorgt er für heilsame Entspannung, Komik und verschmitzte Perspektivenwechsel, die Torheit oder Heuchelei enttarnen, neue Lösungswege eröffnen, zugleich aber auch nicht selten eigene Streiche, Schwindel und Betrügereien zu überspielen suchen (vgl. Vogler 2010: 151-156). In seiner mythologischen Funktion ist der Trixter durch sein querdenkerisches Verhalten auch der Kulturbringer, der durch die Auflösung eingefahrener Denk- und Handlungsmuster neue Erfindungen hervorbringt und damit den Fortschritt vorantreibt.

Nach Ansicht des Psychologen Norbert Bischof ist die freche und schelmische Trixter-Figur aus entwicklungspsychologischer Perspektive besonders für Heranwachsende zwischen dem 6. und 13. Lebensjahr interessant, da ihr Verhalten dem Denkmuster ähnelt, mit dem Kinder dieses Alters die Welt wahrnehmen (vgl. Bischof 2000: 446-447): „Die Realität wird [...] weit über Gebühr vereinfacht, soweit eben, wie sie sich vom grobmaschigen Netz der noch undifferenzierten Ratio einfangen und festhalten läßt. [...] Die Kinder erträumen sich [...] ein Leben in Selbstherrlichkeit auf der Basis überlegener Kompetenz und der Entmachtung aller Instanzen, die sich der eigenen Autonomie in den Weg stellen können. [...] Der Drang, parodierend abzuwerten, macht hier vor keiner Respektsperson halt, nicht einmal vor den sakrosankten Gestalten des Religionsunterrichts.“ (ebd.: 447, 450 u. 458). Dementsprechend sorgt auch die Kindermedienindustrie für ein Höchstmaß an Angeboten von Trixter-Helden und -Heldinnen als Identifikationsfiguren. Die Liste reicht von „Pippi Langstrumpf“, „Pumuckl“ und „Bibi Blocksberg“



Abb. 6: Nele Kahrig als Maya-Priesterin, Foto: Johanna Tewes

über „Max und Moritz“ oder „Bugs Bunny“ bis hin zu „Peter Pan“, „Tim und Struppi“ oder ganz aktuellen Märchenparodien wie „Rapunzel neu verföhnt“ oder der allseits beliebten Piratenfigur „Captain Jack Sparrow“ aus „Fluch der Karibik“.

Eine Ironisierung von konventionalisierten und als gegeben etablierten Inhalten wird auch in der Weiterbildung gern gewählt, um den Normen und Instanzen bestimmter Epochen ihre Strenge zu nehmen. So interpretierte die Studentin Kathrin Ebert in ihrer Performance zu Anna Amalia jene beispielsweise als expressionistische Zeichnerin, die ihrem Pariser Model in Abb. 7 gerade ihr, aus der barocken Perspektive ihrer Zeit weit vorausweisendes, Kunstwerk präsentiert. Die Abb. 8 zeigt ferner den missglückten Versuch zweier Studentinnen beim Stolzieren mit hochhackigen Rokoko-Schuhen auf Weimarer Kopfsteinpflaster.

Herolde und BotschafterInnen

Die Figur des Herolds tritt zumeist zu Beginn einer Reise auf und hat eine Botenrolle inne, die den Helden oder die Heldin mit einer Herausforderung konfrontiert. In Gestalt eines/einer BotschafterIn oder einer inneren Stimme kann der Herold Kunde aus fremden und fernen Ländern bringen, die die Notwendigkeit einer Reaktion provozieren oder er kündigt eine bevorstehende, unausweichliche Veränderung oder den Ruf des Abenteurers an (vgl. Vogler



Abb. 7: Performance von Kathrin Ebert als Anna Amalia, Foto: Wolfgang Lahr.



Abb. 8: Performance von Andrea Nack und Angela Bruning, Foto: Jutta Ströter-Bender.

2010: 127-132).

Die Rolle des Herolds bietet sich an, um auf den Besuch einer Welterbestätte oder eines Museums vorzubereiten, um Neugierde zu wecken und einen Erzählfaden zu spinnen, der später in die Rolle der Mentorfigur übergehen kann. So erschien beispielsweise die Performancekünstlerin Emelle Gökche als Botschafterin für die Hagia Sophia in Istanbul, die in mehreren Sprachen Friedensgrüße von der Partnerhauptstadt Essens als Europäischer Kulturhauptstadt 2010 überbrachte (vgl. Abb. 9). Auch die Studentin Miriam Schmitz hüllte sich in ein traditionelles Pilgergewand, um ihr Publikum für eine thematische Entdeckungsreise über den Pilgerweg nach Santiago de Compostella vorzubereiten (vgl. Abb. 10).

Der Schatten

Dieser Charakter personifiziert als böser Gegenspieler die Nachtseite, das Andere, Fremde, Unbewusste, Verdrängte und Abgespaltene des Helden/ der Heldin oder die kollektiven Ängste einer Gesellschaft und residiert in der Schattenwelt der menschlichen Psyche. Um diesen negativen, undefinierbaren und unfassbaren Aspekten, den dunkelsten, verborgensten und unaussprechlichen Geheimnissen des eigenen Selbst Ausdruck zu verleihen, werden sie nicht selten auf einen mit monströsen Zügen ausgestatteten Feind projiziert. Dort kann diese

zerstörerische Kraft ein Eigenleben entwickeln, das in seinen Spielarten als Bösewicht, Dämon oder Ungeheuer unermüdlich auf die Vernichtung oder Unterdrückung des Helden oder der Heldin aus ist und eine Stellungnahme herausfordert. Eine Auseinandersetzung mit diesem Schattenwesen ist also unumgänglich und der innere oder kollektive Konflikt muss ausagiert werden (vgl. Vogler 2010: 143-150).

Sehr gut zu beobachten sind solche Manifestationen kollektiver Ängste im volkstümlichen Sagenpersonal von Werwölfen, Wiedergängern und Vampiren, wie auch in den zahllosen Fratzen und Wasserspeiern, die beispielsweise am Kölner Dom von unverständenen und verdrängten Ängsten zeugen (vgl. Tewes 2010 a: 47f.). Auch die Beschäftigung mit den „Schattenseiten einer Kultur“, das Bloßlegen, Aufspüren und kritische Hinterfragen von Verdrängtem in der Inszenierungspraxis und Geschichtskonstruktion an Welterbestätten gehört zu der Arbeit mit kulturellem Erbe und fällt damit in diesen Bereich (vgl. Ströter-Bender 2004: 19).

Auf der konkreten Ebene ästhetischer Biografien ist es in christlichen Kontexten vor allem der Teufel, der als Klassiker unter den Widersachern immer wieder auftritt. Darüber hinaus sehr beliebt sind böse Figuren aus dem bekannten Märchenpersonal der Brüder Grimm, wie Hexen, dunkle Zauberer oder listige Wölfe. Die



Abb. 9: Emelle Gökçe überbringt Grüße von der Hagia Sophia, Foto: Wolfgang Lahr.

Maske von Letzterem führt beispielsweise durch einen Museumskoffer zum Märchen von Renate Blöink (Abb. 11). Auch die gesanglichen Verführungskünste der Loreley, mit ihren unergründlichen Zügen als Zwitterwesen mit Fischschwanz und goldenem Haar, stellen die männliche Besatzung der durchfahrenden Schiffe am Rhein auf eine Bewährungsprobe. Damit zählt auch dieses Fabelwesen – nebst Medusen, Spinnenfrauen, Sphinxen und Harpyien – zu einer in Mythen und Sagen gängigen Konstruktion von „Monsterfrauen“ als den fatalen weiblichen Gegenspielerinnen des männlich konnotierten Helden (vgl. Tewes 2010 a: 73f.).

Schlussbemerkungen

Die vorgestellten Schemata zur Konstruktion eines Charakters oder einer ästhetischen Biografie sind, wie viele weitere mythische Muster und Strukturen, ein Teil des Mythos als kulturellem Phänomen, das stets im Alltag, in den verschiedensten Massenmedien, in der Politik und auch in Geschichte, Kunst und Erinnerungskultur präsent ist. Dabei erfüllen die mythischen Muster unterschiedliche gesellschaftliche, sinn- und identitätsstiftende Funktionen, die für die Lebensorganisation und das Selbstverständnis des Menschen unerlässlich sind. Aus diesem Grund dürfen sie auch keinesfalls als stereotypes Korsett verstanden werden, sondern stellen eher ein ästhetisches Material dar, das einem ständigen kulturellen Transformationsprozess unterzogen wird. Aufgrund ihrer von Zeit und Raum unabhängigen Bedeutung und Wirksamkeit sind mythische Phänomene aber auch immer wieder für propagandistische oder konsum- und marktwirtschaftlich orientierte Zwecke ausgebeutet, funktionalisiert und in eine starre Form gepresst worden. Dies lässt sich für die kulturimperialistischen Tendenzen der Mythenschmiedewerkstatt der Hollywoodindustrie



Abb. 10: Performance von Miriam Schmitz zum Jakobsweg, Foto: Jutta Ströter-Bender.

oder speziell für Deutschland in der Missbrauchsgeschichte des Nibelungenstoffes sehr gut nachverfolgen (vgl. Tewes 2010 b: 139f.).

Das Arbeiten mit ästhetischen Biografien als künstlerisch-methodischem Zugang zur Vermittlung von Welterbe kann an dieser Stelle ansetzen, um die Konstruiertheit von Biografien wie ihren historischen und kulturpolitischen Kontextualisierungen und den damit verbundenen mythischen Mustern und Schemata bewusst zu machen. Während einer Auseinandersetzung mit biografischem Material können diese Faktoren in ihrem formbaren ästhetischen Gestaltungspotenzial begriffen, kritisch reflektiert und zu neuer Vielfalt transformiert werden, um über biografische Fakten erzeugte erinnerungskulturelle Setzungen und Inszenierungspraxen, beispielsweise hinsichtlich Geschlecht, als solche aufzudecken, zu hinterfragen und aufzubrechen. Dies führt darüber hinaus, über subjektiv gewonnene Erkenntnis- und Erfahrungsprozesse, zu einer intensiveren Form der Partizipation an Gedanken und Fragestellungen zum Welterbe.



Abb. 11: Museumskoffer mit Wolfsmaske von Renate Blöink, Foto: Jutta Ströter-Bender.

Literatur:

- Bischof, Norbert (2000): Das Kraftfeld der Mythen. Signale aus der Zeit, in der wir die Welt erschaffen haben. 2. Aufl. München: Piper (Serie Piper, 2655).
- Blohm, Manfred (2000): Leerstellen – Unvollständige Gedanken über das was war, was ist und über das, was sein könnte. In: Ders. [Hg.]: Leerstellen. Perspektiven für ästhetisches Lernen in Schule und Hochschule. Köln: Salon (Diskussionsbeiträge zur ästhetischen Bildung, 1), S. 11-34.
- Campbell, Joseph (1999): Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel (Insel-Taschenbuch, 2556).
- Frevert, Ute (2010): Vom heroischen Menschen zum „Helden des Alltags“. In: LWL-Industriemuseum [Hg.]: Helden. Von der Sehnsucht nach dem Besonderen. Essen: Klartext, S. 13-19.
- Hopfengart, Christine (2006): Zwittergeschöpfe – Klees Handpuppen zwischen Kunst und Kasperltheater. In: Klee, Paul; Zentrum Paul Klee, Bern: Handpuppen. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 8-32.
- Kämpf-Jansen, Helga (2002): Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung. 3. Aufl. Köln: Salon (Diskussionsbeiträge zur ästhetischen Bildung, 2).
- Männlich, Johann Christian von: Königlich baierischer Gemäldesaal zu München und Schleissheim. 2 Bände. München, 1817/1821.
- Pazzini, Karl-Josef (2002): Bio muss erst grafiziert werden. In: Blohm, Manfred [Hg.]: Berührungen und Verflechtungen. Biografische Spuren in ästhetischen Prozessen. Köln: Salon (Diskussionsbeiträge zur ästhetischen Bildung, 4), S. 307-320.
- Ströter-Bender, Jutta (2004): Lebensräume von Kunst und Wissen. UNESCO-Welterbestätten in Nordrhein-Westfalen. Basisinformationen, Unterrichtsmaterialien, Ästhetische Zugänge, Sekundarstufen I/II. Paderborn: Media Print.

Ströter-Bender, Jutta (2009): Museumskoffer, Material- und Ideenkisten. Projekte zum Sammeln, Erkunden, Ausstellen und Gestalten für den Kunstunterricht der Primarstufe, der Sekundarstufe I und die Museumspädagogik. Marburg: Tectum (Kontext: Kunst - Vermittlung – Kulturelle Bildung, 2).

Ströter-Bender, Jutta; Zumbansen, Lars (2009): World Heritage Education und Genderforschung. In: Ströter-Bender, Jutta [Hg.]: World Heritage Education. Positionen und Diskurse zur Vermittlung des UNESCO-Welterbes (Kontext: Kunst – Vermittlung – Kulturelle Bildung, 4), Marburg: Tectum, S. 93-100.

Tewes, Johanna a (2010): Phantastische Bildwelten zwischen Gothic, Kitsch und Mythologie. Die künstlerischen Strategien Andrea Lehmanns und ihre didaktischen Schnittstellen. Marburg: Tectum (Kontext: Kunst - Vermittlung - Kulturelle Bildung, 5).

Tewes, Johanna b (2010): Zwischen kultureller Bildung und medialer Kultur: Das Nibelungenlied im Kontext von Authentizität, Ästhetik und Adaption. In: Ströter-Bender, Jutta [Hg.]: World Heritage Education. Positionen und Diskurse zur Vermittlung des UNESCO-Welterbes (Kontext: Kunst – Vermittlung – Kulturelle Bildung, 4), Marburg: Tectum, S. 137-145.

Vogler, Christopher (2010): Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. Dt. Erstausg., 6. Aufl., aktualisierte und erw. Aufl. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins (Zweitausendeins Edition).



Abb. 1: Schloss Versailles. Foto: Bender

Kunst im Welterbe Schloss Versailles Ludwig XIV. Ein Familienportrait von Jean Nocret (1670) Materialien für ästhetische Biografien

Anna Katharina Bender



Kunst im Welterbe Schloss Versailles
Ludwig XIV. Ein Familienportrait von Jean Nocret (1670)
Materialien für ästhetische Biografien

Zusammenfassung

Anknüpfend an die von Johanna Tewes vorgestellten Methoden zur Entwicklung ästhetischer Biografien in der Vermittlung von Welterbe, geben die folgenden Ausführungen eine Einführung in ein dynastisches Gemälde des späten 17. Jahrhunderts. Das Familienporträt von Jean Nocret, von 1670, zeigt ein komplexes Arrangement von Personendarstellungen, das sich im Rahmen des absolutistisch geprägten Systems des französischen Königshauses, seiner Inszenierungspraktiken wie auch durch die Aufarbeitung der einzelnen Biografien erschließen lässt. Diese Ebenen bieten für ästhetische Forschungen oder auch für die Erarbeitung der barocken Inszenierung antiker Mythologien eine Fülle von Anregungen an.



Art in the World Heritage Palace of Versailles
Louis XIV: A family portrait by Jean Nocret (1670)
Materials for aesthetic biographies

SUMMARY

The following article begins with the methods presented by Johanna Tewes to develop aesthetic biographies for teaching World Heritage and serves as an introduction into a dynastic portrait from the late 17th century. The family portrait by Jean Nocret, dated 1670, comprises a complex arrangement of character studies to be understood within the context of the absolutist system of the French court and its theatrical production, as can also be reconstructed through individual biographies. These different levels offer a wide array of impulses for aesthetic research or even examining the baroque dramatization of Greek and Roman mythology.

Zum Entstehungshintergrund

Das Gemälde "La famille de Louis XIV." („Die Familie Ludwig XIV.“) wurde von Jean Nocret im Jahre 1670 angefertigt (Milovanovic 2009: 228). Der französische Künstler wurde 1615 in Nancy geboren, lernte zunächst bei Jean Leclerc in Nancy und später bei Nicolas Poussin in Rom. 1644 kehrte er aus Italien nach Frankreich zurück und erhielt 1649 das Privileg Hofmaler des französischen Königs Ludwig XIV. und seines Bruders Philipp I. zu werden ("Peintre du Roi et du Duc d'Orléans"). 1657 begleitete Nocret den französischen Botschafter nach Portugal, um dort die königliche Familie zu porträtieren. 1663 wurde er außerdem zum Mitglied der "Académie Royale de peinture et sculpture" ernannt, stieg 1664 in den Rang des Professors an der besagten "Académie Royale" auf und wurde 1667 Rektor. Er verstarb 1672 in Paris.

Jean Nocret beschäftigte sich in seinem Werk hauptsächlich mit mythologischen und allegorischen Themen und arbeitete, neben der Ölmalerei, an der Ausgestaltung des Schlosses Saint-Cloud und der Zimmer der Königin Maria



Abb. 2 Jean Nocret, La Famille de Louis XIV., Öl auf Holz, 1670, 305 x 420 cm, Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, aus: Bajou: 125.

Theresia in den Tuileries (vgl. Turner 1996: 173). Im Falle seines Gemäldes „La famille de Louis XIV.“ handelt es sich um mehr als ein gewöhnliches Familienporträt des französischen Königshauses. Dieses dynastische Porträt folgt den Rollenporträts der Renaissance: In der Tradition des „portrait historié“ (Burke 2009: 41) erfolgt die Darstellung von Personen als antike Götter oder Helden. Durch Allegorien werden bestimmte Bildaussagen oder Charaktereigenschaften der Personen transportiert, daher wird es auch häufig als allegorisches oder mythologisches Porträt bezeichnet. Zugleich zeigt das Werk eine Verbindung zur Theaterkultur am französischen Hof auf.

Das Gemälde „La famille de Louis XIV.“

Nocret fertigte das Gemälde „La famille de Louis XIV.“ mit Öl auf Holz auf einem großen Querformat mit den Maßen 3,05 m x 4,20 m an (vgl. Somogy (Hrsg.) 1997: 102). 1670, zum Zeitpunkt der Fertigstellung, befand sich der Wohn- und Regierungssitz Ludwig XIV. noch im Louvre, der gesamte Hof zog erst 1682 endgültig nach Versailles um. Heute befindet sich das Ölgemälde in der Weltkulturerbestätte Schloss Versailles, im Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon. Das Porträt zeigt die französische Königsfamilie, die hier

in mythologischer Verkleidung als antike Götter vor einer Landschaft dargestellt wird (vgl. Somogy (Hrsg.) 1997: 102). Die Gruppe befindet sich auf einer Wiese unter Bäumen, die den blauen Himmel und die dahinter liegenden Bergkuppen einrahmen. Alle Personen sind identifizierbar.

Zentrales Bildmotiv ist König Ludwig XIV. in Dreiviertelansicht. Ludwig XIV. (1639-1715) regierte zweiundsiebzig Jahre, davon vierundfünfzig Jahre in Alleinherrschaft. 1670, als das Bild fertig gestellt wurde, war er 31 Jahre alt. Auf dem Gemälde thront er unter einem Baldachin, möglicherweise aus zinnoberrotem Samt, der aufwendig um zwei antike Atlanten aus Stein drapiert ist. Der Regent ist wenig bekleidet, er trägt lediglich einen losen Mantel aus schwerem, besticktem Damast in Gold- und Orangetönen, so dass seine nackte Brust sichtbar ist. Die nackte Brust kann als Zeichen für Stärke, Unverletzlichkeit und Aufrichtigkeit gesehen werden (vgl. Preimesberger u.a. (Hg.) 1999: 313). Bis auf den Lorbeerkranz und die römischen Sandalen wird auf weitere Kleidung verzichtet. Der Stab, den er in der linken Hand hält, kennzeichnet ihn als Sonnengott Apoll und ersetzt zugleich das Zepter als Zeichen seiner Herrschaft



Abb. 3: Ausschnitt: Ludwig XIV.

(vgl. Burke 2009: 47). Obwohl er als antike Gottheit dargestellt wird, trägt er eine zeitgemäße "Allongeperücke" (Beyer 2002: 240) und modische Stoffe.

Durch die Komposition der einzelnen Familienmitglieder werden die Hierarchie, die Verbindungen der Personen zum König und die Beziehungen der Personen untereinander verdeutlicht. Ludwigs Frau Maria Theresia von Spanien, die Tochter des spanischen Königs Philipp IV., und seine Kinder stehen ihm durch den Aufbau der Komposition am Nächsten. Die Königin sitzt allerdings nicht wie ihr Gatte auf einem Thron, sondern auf den Stufen zu seinen Füßen. Sie kennzeichnet sich als Göttin Juno, die Göttin der Ehe und Geburt, durch ihr Attribut: einen Pfau. Ihr Gewand, das rote Kleid und der blaue Mantel, ähneln der Darstellungsweise einer Madonna und unterstreichen ihre Tugendhaftigkeit.

Der "Dauphin", der Kronprinz Ludwig und seine jüngeren Geschwister Marie Thérèse und Philippe Charles sind um ihre Mutter Maria Theresia angeordnet. Der Kronprinz zeichnet sich als Thronfolger durch einen Lorbeerkranz aus, den niemand sonst, außer sein Vater und er selbst, im Bild trägt. Er ist als Kriegsgott Mars verkleidet und trägt als Attribut eine Fackel in seinen Händen. Die Königin wendet sich ihrem Sohn, dem Kronprinzen zu, hält seine Hand und hebt ihre andere schützend über seinen Kopf, was ihre enge Bindung zu ihm und seine Bedeutung für die Zukunft Frankreichs auszudrücken vermag.

Seine Mimik ist bestimmt, die Haltung stolz und würdevoll. Im Vergleich zu den anderen Kindern scheint es, als habe



Abb. 4: Ausschnitt: Maria Theresia von Spanien mit den Kindern Ludwig, Marie Thérèse und Philippe Charles

er ein Stück seiner Kindlichkeit bereits abgelegt.

Sein jüngerer Bruder Philippe Charles wird als Gott Amor mit Pfeilen und kleinen Flügeln dargestellt. Marie Thérèse nimmt noch eine Stufe tiefer als ihre Mutter und ihre Brüder ihren Platz ein. Philippe Charles starb bereits 1671, Marie Thérèse nur ein Jahr später, 1672, und auch der Thronanwärter Ludwig überlebte seinen Vater nicht und starb 1711. Zuvor waren bereits die beiden Töchter Anne Elisabeth (1662) und Marie Anne (1664) nur kurze Zeit nach ihrer Geburt verstorben. Sie werden dennoch in das Porträt integriert und zwar in Form eines Bildes im Bild ("tableau dans le tableau"). Durch dieses Porträt wird eine neue Bildebene geschaffen wie auch eine zeitlich fiktionale Ebene, denn beide Töchter werden gemeinsam auf einem Bild dargestellt, was rein faktisch nicht möglich war.

Die Cousine Ludwigs, Anne Marie Louise von Orléans, die Herzogin von Montpensier, steht links vom Thron hinter ihm. Sie ist als Schwester des Apolls, als Mondgöttin Diana verkleidet. Ihr Stirnband ist mit einer Mondsichel verziert, in ihrer rechten Hand hält sie einen Speer und ihre Linke verweist auf das Sonnensymbol Ludwigs. Ihm auf der rechten Seite sitzend zugewandt befindet sich seine Mutter, Anna von Österreich, die hier Kybele, die Göttermutter, darstellt. Als Urmutter verkörpert sie die Erde und trägt in der Interpretationsweise des 17. Jahrhunderts einen Globus in ihren Händen.

Anna von Österreich verstarb 1666, vier Jahre bevor das Porträt angefertigt wurde. Durch ihre Darstellung in



Abb. 5: Ausschnitt: Die verstorbenen Kinder Anne Elisabeth (1662) und Marie Anne (1664)

unmittelbarer Nähe zum König und nicht als “tableau dans le tableau”, wie wir es bei den Kindern sehen, wird die dynastische Bedeutung der Mutter für den König betont. Am linken Bildrand handelt es sich um Henrietta Maria von Frankreich, die Gattin von Karl I. und Königin von England. Sie wird mit Koralle und Dreizack als Amphitrite, als Meeresnymphe, dargestellt.

Ihre Tochter Henrietta Anne Stuart, Prinzessin von England und Herzogin von Orléans, ist deutlich als Blumengöttin Flora zu erkennen. Sie steht hinter ihrem Mann Philipp I., dem Herzog von Orléans, der zugleich ihr Cousin und Bruder des Königs war. Er ist als Allegorie des Tagesanbruchs (“Point du Jour”) verkleidet (vgl. Milovanovic 2009: 228). Er ähnelt seinem Bruder Ludwig in der Darstellung, ist aber niedriger positioniert und sein Gewand erscheint schlichter. Das Mädchen mit den Schmetterlingsflügeln ist Marie-Louise von Orléans, die Tochter von Henrietta von England und Philipp I. Die Dreiergruppe zwischen Anna von Österreich und Ludwig XIV. findet in der vorliegenden Literatur kaum



Abb. 6: Ausschnitt: Anne Marie Louise von Orléans

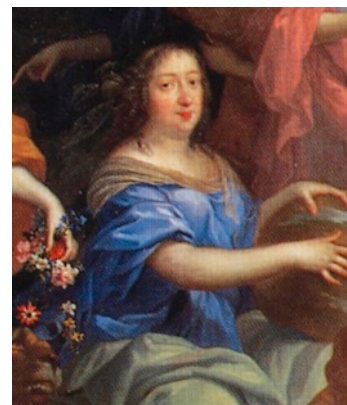


Abb. 7: Ausschnitt: Anna von Österreich

Beachtung. Möglicherweise handelt es sich um drei Musen, die Apoll, den Gott der Künste, häufig in Darstellungen begleiten.

Idealisierung und Vergöttlichung

Obwohl es sich um kein sehr strenges und typisches Herrschaftsporträt handelt, wie z.B. das berühmte Porträt Ludwig XIV. von Hyacinthe Rigaud von 1701, wurden sämtliche bildrethorischen Regeln zur Abbildung des Königs eingehalten. Die “royalistische Bildpolitik” (vgl. Beyer 2002: 237) des Absolutismus wird bis in das kleinste Detail formuliert: Die Größe des Porträts muss mindestens lebensgroß sein, der König ist sitzend auf einem Thron darzustellen, seine Haltung ist anmutig und würdevoll, sein Standpunkt muss erhöht sein, sodass die Betrachtenden zum König aufschauen, der diese wiederum nicht fokussiert, sondern leicht über sie hinweg blickt. Dazu trägt der König kostbare Stoffe und Accessoires, die seine Macht und seinen Status unterstreichen.



Abb. 8: Ausschnitt: Henrietta Maria von Frankreich, Philipp I., Marie-Louise und Henrietta Anne Stuart



Abb. 9: Ausschnitt: Die drei Musen?

Die Idealisierung des Königs und der Königsfamilie geht in diesem Porträt einen Schritt weiter: Die irdische Sphäre wird überwunden, die Personen werden nicht nur idealisiert, sondern vergöttlicht. Durch diese Gleichsetzung mit antiken Gottheiten wird der königlichen Familie ein Ewigkeits-Anspruch zugeschrieben (vgl. Kirchner 2001: 85). Zudem werden der Zusammenhalt, die Harmonie und die Einheit der französischen Königsfamilie durch das Familienbildnis demonstriert (vgl. Milovanovic 2009: 229). Allein durch die Materialität und die Drapierung der Kleidung werden die individuellen Körperformen in den Hintergrund gedrängt, wodurch eine gesellschaftliche Überhöhung der Familie erfolgt.

Die Geschlossenheit des Familienverbundes steht im Vordergrund. Allerdings gehören nur Ludwig (Apoll), seine Frau Maria Theresia (Juno), der Thronfolger Ludwig (Mars) und seine Cousine (Diana) zum engeren Kreis der zwölf Götter des Olymps. Die restlichen Familienmitglieder stehen in einem niederen Rang der mythologischen Götter und Personifikationen.

Die Kostümierungen als Gottheiten erhöhen den Status der Familienmitglieder und spiegeln die gängige Gesellschaftsordnung am Hofe Ludwigs wieder. Das "portrait historié" eignet sich demnach als bildliches Ausdrucksmittel für die höfische Gesellschaft bzw. Familie (vgl. Kirchner 2001: 83).

Diese mythologischen Darstellungen werden durch kompositorische und malerische Strategien verstärkt. Das Querformat erlaubt einen größeren Darstellungsraum in der Horizontale, der die erzählerische Handlung, die „narrative(n) Momente“ (Kirchner 2001: 92) unterstützt und ausbreitet. Zudem weist das Bild eine ausgewogene Gegenüberstellung leuchtender kalter und warmer Farben auf (vgl. Somogy 1997: 55). Die Verwendung der kostbaren Blautöne, zu dieser Zeit noch aus mineralischen Pigmenten gewonnen, unterstreicht den luxuriösen Charakter in der Bildausführung. Der sich öffnende Landschaftsraum, mit den dunklen Grünnuancen der Blumenwiese im Vordergrund wie der Bäume im Hintergrund, umrahmt und kontrastiert die lebendige Personengruppe im Vordergrund.

Ludwig XIV. ließ sich zwar auch als christliches Vorbild, als Hl. Ludwig darstellen, aufgrund des Bildungsanspruchs der Renaissance, der damit verbundenen Wertschätzung der Antike und dem zeitgenössischen Geschmack wurden aber häufiger bekannte Allegorien in Szene gesetzt. Allegorien waren sozusagen in der Kunst und Literatur „in Mode“ und standen an der Spitze der Gattungshierarchie, durch die Dinge in Form von Zeichen für andere sichtbar wurden (vgl. Preimesberger u.a. 1999: 362).

Ludwig XIV. griff häufig auf antike Motive zurück. Es entstanden ganze Bilderserien, in denen er sich als historische Person wie Alexander den Großen oder als

Gottheit, z.B. Jupiter, darstellen ließ. Besonders das Motiv des Sonnengottes Apoll nahm Ludwig immer wieder auf. Reiterstandbilder nach dem Reiterbildtypus römischer Kaiser und Triumphbögen nach römischen Vorbild wurden in seinem Auftrag errichtet (vgl. Burke 2009: 31).

Er hatte kein Interesse an einer naturgetreuen Wiedergabe seiner Person und seiner Taten, sondern strebte eine Verherrlichung an. Die Historienmalerei und das "portrait historié" ermöglichten ihm die Rolle eines Helden oder einer mythologischen Gestalt einzunehmen.

Die Metapher zur Bühne

Neben der mythologischen Ebene in diesem "portrait historié" ist auch der Bezug zur Theater- und Tanzkultur zu erkennen. Die Parallelen zur Bühne, zum Theater und Ballett spiegeln sich im Porträt besonders in der Verkleidung der Personen mit ihren Attributen wider, die als (Theater-)Requisiten verstanden werden können. Die Landschaft, die wie ein Bühnenbild im Hintergrund wirkt, und die Draperie des Baldachins, die wie der Vorhang einer Bühne erscheint, unterstreichen diesen Eindruck. Ludwig sah sich selbst als aktiver Teil des kulturellen Lebens am Hof. So gründete er 1661 eine Tanzakademie und tanzte bis 1670 am Hofballett, dem "Ballets de Cour",



Abb. 10 Anonymer Kostümentwurf, Ludwig als Apoll, 1654, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris, aus: Chaste: 23.

u.a. die Rollen des Alexander des Großen und Apolls. Bei dieser Aufführung trug er ein aufwendig gestaltetes Kostüm mit einer Kopfbedeckung, die der Sonne gleichen sollte.

Frankreich glich unter Ludwig XIV. regelrecht einem "Theater-Staat" (Kolesch 2006: 16), so der Ethnologe Clifford Geertz. Am Hof konzentrierte sich das gesellschaftliche Leben: Es war nicht nur bedeutender Ort für die Politik und die staatliche Verwaltung, sondern auch für Kunst und Kultur. Die gesellschaftliche Anerkennung und das soziale Leben der Menschen am Hof waren durch ihr Verhalten und Ansehen innerhalb der höfischen Gesellschaft bedingt. Keinerlei Individualität der Höflinge wurde geduldet. Die strenge Etikette beherrschte das alltägliche Leben, dessen größter Teil sich in der Öffentlichkeit abspielte. Die Inszenierung am Hof reichte von dem Verhalten der Höflinge bis hin zu einer theaterähnlichen, kulissenhaften Dekoration der Räume im Schloss Versailles (vgl. Burke 2009: 9).

Kunst und Politik

Ludwig XIV. steuerte die Kunst geschickt als Machtinstrument (vgl. Kemp 2007: 225), indem er nur ein bestimmtes Bild von sich an die Öffentlichkeit trug. Das "portrait historié" wurde aber ebenso von den Porträtmalern dazu genutzt, sich in der Gattungshierarchie zu legitimieren und sich der Ebene der Historienmalerei zu nähern, welche wesentlich angesehener war (vgl. Beyer 2002: 241). Ab 1663 konnten Porträtmaler an der Kunstakademie z.B. keine Professoren mehr werden (vgl. Kirchner 2001: 82).

Wir befinden uns zu der Zeit von Nocrets Porträt an einem Wendepunkt in der Porträtmalerei. Die Künstler wurden in dieser Krise erfindungsreicher und entfernten sich zunehmend von dem einstigen Ideal der Porträtmalerei, der ähnlichen, naturgetreuen Abbildung einer Person hin zu idealisierten, mythologischen Porträts.

Diese Porträtkunst ist ein System aus Zeichen: Es besteht aus mythologischen Ebenen, der Darstellung eines Familiensystems, verdichteter Propaganda und der Konzentration von Luxus. Es erforderte den kundigen und gebildeten Blick, es wurde aber auch gleichzeitig für den Blick des Unkundigen angelegt, der die einzelnen Allegorien vielleicht nicht entschlüsseln konnte, den es aber durch seine Pracht und Eleganz schier überwältigte und in Schranken wies.

Maskerade

Es gab jedoch auch kritische Stimmen von Zeitgenossen: Charles Sorel, der bereits 1659 in seiner Satire "La description de l'île de portraiture, et de la ville des portraits" das "portrait historié" beschreibt und die affektierte Maskerade der höfischen Gesellschaft kritisiert: „Am meisten überraschte mich, hier noch eine Menge

maskierter Personen zu finden. Ich wußte nicht, ob an diesem Ort die Zeit des Karnevals war oder ob dieser hier das ganze Jahr dauerte. (...) Aber ich erfuhr kurz darauf, daß all diese Menschen sich nicht aus Galanterie maskierten oder um die Masken irgendwohin zu tragen, auch nicht, um Ballett zu tanzen, sondern daß im Gegenteil ihre ganze Sorge darin bestand, glauben zu machen, daß sie überhaupt nicht maskiert seien.“ (Kirchner 2001: 86).

Abschließend lässt sich sagen, dass das Familienporträt von Jean Nocret kein Gegenbild zum strengen Hofzeremoniell war und ist, weil die einzelnen Personen wie in einem Theaterstück verkleidet dargestellt wurden. Das Tragen der Masken und Kostüme ging über das eigentliche Schauspiel hinaus. Gerade durch diese Maskerade wurde den Zwängen und der Etikette, denen der König und alle Höflinge täglich unterworfen waren, Ausdruck verliehen. Das Leben im französischen Königshaus kann als einzige Inszenierung verstanden werden: Der König und alle am Hof lebenden Personen waren zugleich ein aktiver Teil des Schauspiels und bewegten sich gleichfalls auch in der Rolle der Zuschauer.

Angaben zur Autorin:

Anna Katharina Bender studiert Kunstgeschichte und Archäologie an der Humboldt Universität Berlin.
E-Mail: annakatharinabe@googlemail.com

Literatur:

- Bajou, Thierry (1998): *La Peinture à Versailles. XVIIe siècle*. Paris, Réunion des Musées nationaux, Buchet/ Chastel. S.125.
- Beyer, Andreas (2002): *Das Porträt in der Malerei*. München: Hirmer Verlag.
- Burke, Peter (2009): *Ludwig XIV.. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*. Berlin: Wagenbach.
- Chaste, André (1996): *French Art. The Ancien Régime 1620-1775*. Paris/ New York: Flammarion. S.2 3.
- Elias, Norbert (2002): *Die höfische Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Kemp, Martin (Hrsg.) (2007): *DuMont Geschichte der Kunst*. Köln: DuMont Buchverlag.
- Kirchner, Thomas (2001): *Das Portrait als künstlerische Gattung - Das Portrait des Königs*. In: Ders.: *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*. München: Fink. S. 78-103.
- Kolesch, Doris (2006): *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV*. Frankfurt: Campus Verlag.
- Milovanovic, Nicolas (2009): *La famille royale*. In: Dies. : *Louis XIV. L'homme & le roi*, Kat Ausst. Château de Versailles. Versailles : Flammarion. S. 228 - 232.
- Preimesberger, Rudolf/ Baader, Hannah/ Suthor, Nicola (1999): *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren. Das Porträt: Bd. 2*. Berlin: Reimer.
- Sabatier, Gérard (1999): *Versailles ou la figure du roi*. Paris: ALBIN MICHEL.
- Spanke, Daniel (2004): *Das Porträt des Königs – André Felibien – Roger de Piles*. In: Ders.: *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*. München: Fink. S.135 – 147.
- Somogy (Hrsg.) (1997): *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV 1660-1715*. Kat Ausst. Musée des Beaux-Arts de Nantes, Paris.
- Turner, Jane (Hrsg.): *The Dictionary of Art*. Bd. 23, New York: Oxford Univ Pr.
- Warnke, Carsten-Peter (2002): *Rationalisierung des Dekors. Über Kleidung, Schmuck und Verschönerung in der Frühen Neuzeit*. In: Richard von Dülmen (Hrsg.): *Die Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000*. Köln: Boehlau Verlag.. S. 159-173.

Sehweisen verschiedener Künstler auf das Wattenmeer und die Nordsee im gesellschafts-historischen Kontext

Nina Hinrichs



Sehweisen verschiedener Künstler auf das Wattenmeer und die Nordsee im gesellschafts-historischen Kontext



Perspectives of various artists of the Wadden Sea and the North Sea in the social-historic context

Zusammenfassung

Im Juni 2009 ist das Wattenmeer in die UNESCO-Liste des Weltkulturerbes aufgenommen worden. Die Natur des Wattenmeers ist einzigartig und schützenswert. Im historischen Kontext stellt dies eine relativ junge Sehweise dar. Eine Veränderung der kollektiven Wahrnehmung von Wattenmeer und Nordsee ist in Schriften und Bildern zu verzeichnen (vgl. Meyn 2007). Im Folgenden werden exemplarisch Kunstwerke vorgestellt, in denen die veränderte Sehweise ersichtlich ist.

SUMMARY

In June 2009, the Wadden Sea was added to the UNESCO list of World Natural Heritage. Today, we consider the essence of the Wadden Sea unique and worth protecting, though it hasn't always been seen that way; a change in the collective perception of Wadden Sea and the North Sea can be seen in writing and pictures (cf. Meyn 2007). The following article will introduce exemplary art pieces in which the gradual change in the perception becomes evident.

Im Juni 2009 wurde das Wattenmeer in die UNESCO-Liste des Weltkulturerbes aufgenommen. Die Natur dieses Gebietes ist einzigartig und schützenswert. Im historischen Kontext stellt dies eine relativ junge Sehweise dar. Anhand schriftlicher Quellen ist eine Veränderung der kollektiven Wahrnehmung von Wattenmeer und Nordsee zu verzeichnen (vgl. Meyn 2007). Aber auch in Bild Darstellungen wird diese Veränderung ersichtlich.

Sturmflutkatastrophen

Überschwemmungskatastrophen und sukzessive Domestizierung des Meeres durch den Deichbau prägten über Jahrhunderte die Wahrnehmung von der Nordsee. Dem Meer wurde lange aufgrund von Sturmfluten, die unzählige Tote und Landverlust forderten, und damit einhergehender Seuchengefahr mit Angst und Furcht begegnet (vgl. Meyn 2007: 23-28). Das Motiv „Sturmflut“ wurde in der Kunst in unterschiedlicher Weise immer wieder thematisiert. Exemplarisch sei auf Hans Peter Feddersens Malerei „Blanker Hans“ verwiesen. Der Begriff „Blanker Hans“ steht für die aufgewühlte Nordsee. Die Gewalt des Meeres hat Feddersen eindrucksvoll dargestellt. Im Kontrast zu den dunklen Himmelsflächen heben sich die grünen und hellblauen Bereiche des aufgewühlten Meeres leuchtend davon ab. Vor dem bedrohlich dunklen Streifen Himmel heben sich einige Möwen ab. In unzähligen Farbnuancen ist die Wasserfläche gestaltet. Die Holzpfähle, die aus dem Wasser ragen, verweisen auf die Gewalt der Sturmfluten, die die Nordseeküste immer wieder heimsuchen.

In der Kunst werden Funde im Watt ebenfalls als Motiv thematisiert wie beispielsweise in Paul Lehmann-Brauns Werk „Brunnen im Watt vor Hallig Habel“ (1932). Die Warft der kleinen nordfriesischen Hallig erhebt sich als Anhöhe über den Horizont. Im Vordergrund sind die Überreste eines Brunnens zu sehen, der von der Ebbe freigelegt wurde. Die Farben des Himmels werden

von den Wasserflächen im Watt reflektiert. Lehmann-Brauns war als Freilichtmaler auf der Insel Föhr tätig (vgl. Sadowsky 2009: 64). Bis in die heutige Zeit fasziniert viele Künstler und Künstlerinnen die Tatsache, dass in Sturmfluten Gebäude und ganze Städte versunken sind. Exemplarisch sei auf die in Dangast befindliche Skulptur „Friesendom“ verwiesen. Dieser besteht aus einem in vier Teile geschnittenen Granitblock und erinnert an die Dörfer, die im Jadebusen versunken sind.

Goldenes Zeitalter

Ein weiteres wichtiges Ereignis, das die Wahrnehmung der Nordsee beeinflusste, war das Aufkommen der Handelsschifffahrt. Im 17. Jahrhundert war die Republik der Vereinigten Niederlande zu einer der größten Wirtschafts- und Seemächte aufgestiegen. Diese Zeit war zudem geprägt von der Landerschließung. Junge europäische Adlige, die sich auf Bildungsreise befanden, reisten nicht ausschließlich nach Griechenland oder Italien, sondern ebenfalls nach Holland (vgl. Corbin 1988/1990: 52f). Das Nebeneinander von grenzenlosem Meer und kultivierten, erschlossenen Land wurde bestaunt (vgl. Sadowsky 2009: 9). Nationales Bewusstsein und Repräsentationsbedürfnis bürgerlicher Kreise spiegeln sich in den Marinedarstellungen des holländischen Goldenen Zeitalters wider. Allerdings stehen in den Darstellungen nicht die Wasserflächen, sondern die Schiffe im Vordergrund. Das Meer stellt nur einen Schauplatz und damit ein peripheres Motiv dar. Exemplarisch für solche Schiffsportraits sei auf die Werke von Vater und Sohn van de Velde verwiesen (vgl. Gaßner, Sitt 2010: 20, 43).

Naturphilosophie und Romantik

Auch naturphilosophische Strömungen prägten Sehweisen auf die Natur und damit ebenfalls auf das Meer. Exemplarisch sei an dieser Stelle auf die „Theorien des Erhabenen“ von Kant und Schiller verwiesen, die

ein Interesse an der rauen und übermächtigen Natur hervorriefen, sowohl an den vom Sturm aufgepeitschten Ozean als auch an das grenzenlose ruhige Meer.

Der Vernunftgedanke, der in Kants und Schillers Ausführungen dominiert, war in der Romantik obsolet. In dieser Zeit entstanden neue Wahrnehmungsmodelle des Meeres: Dieses fungiert als ein Ort der Kontemplation und Selbstentdeckung. In Caspar David Friedrichs Werk „Mönch am Meer“ ist eine neue Darstellungsform von Mensch und Meer gewählt. Der kleine in Rückenansicht dargestellte Mönch ist mit einem riesigen Himmelsraum und einem bedrohlich wirkenden Streifen schwarzen Meeres konfrontiert. Das Meer stellt zwar nicht die Nordsee dar, doch dieses Bild besitzt allgemein Bedeutung für nachfolgende maritime Bilder, denn hier ist ein Bruch mit Darstellungstraditionen zu verzeichnen. Das Werk setzte Maßstäbe für weitere malerische Darstellungen.

Beginn des Tourismuswesens an der Nordsee

Mit der Entstehung des Seebäderwesens Ende des 18. Jahrhunderts wurden die Küsten und Inseln als Erholungsräume entdeckt. Das erste Seebad an der Nordsee wurde 1800 auf Norderney etabliert. In den nächsten Jahrzehnten wurden ebenfalls in Cuxhaven, Wyk auf Föhr und auf Helgoland Seebäder eingerichtet (vgl. Sadowsky 2009: 10). Einhergehend mit dem beginnenden Tourismus setzte die Entdeckung der Schönheit des Wattenmeeres und der Nordsee ein (vgl. Meyn 2007: 39-44). Die ersten Freilichtmaler kamen an die Küste und auf die Inseln. Die Nordsee wurde verstärkt als künstlerisches Motiv entdeckt. Auch Sylt und Helgoland wurden von Künstlern und Künstlerinnen bereist. Der französische Maler Charles Hogue unternahm im Jahr 1853 eine Reise nach Helgoland und diese inspirierte ihn zu dem Werk „Helgoland – Westseite Felswatt“ (1856), in dem er eine typische damalige Reisesituation festhält (vgl. Sadowsky 2009: 58).

Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts änderten sich im Kontext avantgardistischer und impressionistischer Strömungen die realistisch-naturalistischen Darstellungen. Exemplarisch sei auf Max Liebermanns Werk „Badende Knaben“ (1902) verwiesen. In diesem ist eine Gruppe Badender dargestellt, die von einem Strandwächter bewacht wird. Durch lockere abstrahierende Strichführung in impressionistischer Manier werden die realistischen Formen aufgebrochen. Liebermann bereiste bis zum Ersten Weltkrieg regelmäßig die holländischen Küsten, unter anderem auch den Strand von Scheveningen. Dieser Ort hatte sich um 1890 zu einem Strandbad entwickelt, in dem das Bürgertum verkehrte (vgl. Sadowsky 2009: 32).

Darstellungen von Küstenbewohnern

Viele Künstler und Künstlerinnen hielten sich im Gegensatz zu den Bewohnern häufig nur eine Zeitlang, meistens in den Sommermonaten, in der Region auf. Aufgrund

dessen hatten sie zum Teil ein distanziertes Verhältnis zu den Bewohnern, die eine andere Bindung zur Nordsee besaßen: Stürme bedrohten ihr Land und die Nordsee war Arbeitsraum der Fischer.

In Bezug auf Identitätskonstruktionen sei exemplarisch auf die Fischerdarstellungen der Skagener Künstlergruppe verwiesen, in denen das Selbstverständnis der Fischer dargelegt ist. Diese werden dabei häufig als mutige Männer dargestellt, die sich auch als Seenotretter verstanden. In Peder Severin Krøyers Werk „Fischer am Strand von Skagen. Später Sommerabend“ (1884) erscheint das Motiv der sich ausruhenden Fischer dagegen eher nebensächlich (vgl. Sadowsky 2009: 89). Der Blick über den Strand auf das ruhige Meer dominiert das Bild. Die kleine Fischergruppe stellt einen Teil dieser friedlichen Szenerie dar. Krøyers Werke zeichnen sich durch eine realistische Darstellungsweise aus. Seinen Werken gehen Motivstudien voraus, die er mit Ölfarbe auf Leinwand unter freiem Himmel anfertigte.

Allgemein wurde auch das kulturelle Leben der Küstenbewohner sowohl im deutschen, holländischen als auch dänischen Gebiet immer wieder in der Kunst thematisiert. Beispielsweise verbildlichte der nordfriesische Maler Carl Ludwig Jessen 1905 eine Gemeinderatssitzung (vgl. Sadowsky 2009: 62f.). In vielen seiner Werke stellt er Sitten und Gebräuche des Lebens der Küstenbewohner in idealisierter Form dar (vgl. Sadowsky 2009: 62).

Erster und Zweiter Weltkrieg

Im Ersten und Zweiten Weltkrieg wurde die Nordsee Schauplatz für die Propaganda der Kriegsmarine. In beiden Zeiträumen wurden Bilder der Kriegsmarine für propagandistische Ziele genutzt. Die Nationalsozialisten beabsichtigten zudem im Wattenmeer Landgewinnung durchzuführen. Zur Zeit des Nationalsozialismus wurden neben Kriegsmarinedarstellungen, beispielsweise das Werk „Deutscher Zerstörer auf der Wacht in der Nordsee (Zerstörer „Karl Galster“)“ (1940) von Claus Bergen, Landschaftsmalereien der Nordsee und des Wattenmeeres angefertigt. Letztere wurden als „arteigene“ Darstellungen von Heimat deklariert. Exemplarisch sei auf das Bild „Sonnenaufgang an der Nordsee“ von Alf Bachmann verwiesen, das in der nationalsozialistischen Zeitschrift „Kunst im Deutschen Reich“ gewürdigt wurde (vgl. Rittich 1943: 9).

Die Nordseemotivik findet sich ebenfalls in vielen der Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten als entartet diffamiert wurden. Exemplarisch sei auf die Werke von Emil Nolde und Franz Radziwill verwiesen.

Die Nordseemotivik in den Werken Emil Noldes und Die Nordsee regte Emil Nolde unter anderem zur Schaffung von Bildern mit fantastischer Motivik an. Der Künstler war an der Nordsee aufgewachsen, lebte

eine Zeitlang auf der Ostsee Insel Alsen und hatte eine Zweitwohnung in Berlin. Er unternahm viele Reisen, deren Einflüsse sich in seinen Werken spiegeln. In Bezug auf die Nordsee sei exemplarisch auf seinen Aufenthalt auf Hallig Hooge in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg verwiesen (vgl. Nolde 1967: 13). Zu dieser Jahreszeit, im Frühjahr, waren keine weiteren Reisende dort. Er führte über seinen Aufenthalt - von sich selber in dritter Person sprechend - Folgendes aus: „Während der Stille der Nächte, wenn nur das Rauschen des Meeres hörbar war, entstanden viele und ganz merkwürdige kleine Skizzen und Blätter in magischer Phantastik, den Maler selbst überraschend.“ (Nolde 1967: 13). Dem einsamen Halligaufenthalt verdankte er viele Inspirationen, die er u.a. später in Werken wie „Räuberhauptmann“, „Teufel und Gelehrter“ und „Der Schwärmer“ (vgl. Nolde 1967: 13) verarbeitete.

Die Zeit, in der Nolde von den Nationalsozialisten diffamiert wurde, verbrachte er in Seebüll. Das Malverbot belastete ihn stark. In einem kleinen halbversteckten Zimmer arbeitete er verbotenerweise weiter. Da es ihm nicht möglich war Material zu erhalten, konnte er ausschließlich seine „kleinen, besonderen Einfälle“ auf „ganz kleine Blättchen“ malen (Nolde 1967: 126). Diese Werke Bilder stellen häufig Entwürfe für figürliche Bilder dar. Auf der Hallig Hooge sind die ersten der farbigen Entwürfe dieser Art entstanden (vgl. Nolde 1967: 148). In Noldes „ungemalten Bildern“, beispielsweise „Meer mit rotem Himmel“, nimmt das Motiv des Meeres eine wichtige Rolle ein (vgl. Hülsewig-Johnen 2008:107). Während sich in Noldes Werken expressionistische Sehweisen manifestieren, schuf Franz Radziwill Werke im Sinne des Magischen Realismus. Radziwill, der wie Nolde an der Nordseeküste lebte, besaß ein zwiespältiges Verhältnis zum Nationalsozialismus. Im Jahr 1930 bekannte er sich zur NSDAP, 1933 wurde er Mitglied. Er wurde in seiner Kunst anfänglich geehrt, dann aber als entartet eingestuft. Neben Kriegsmarinebildern schuf er Werke in denen die Nordsee Schauplatz der Zerstörung und Vernichtung ist. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs im Jahr 1953 kreierte er das Bild „Der Kosmos kann zerstört werden, der Himmel nicht“ (vgl. Landesbildstelle Bremen (Hg.) 1998: 32). Charakteristisch für diese Gemälde ist ein gemalter Riss durch Himmel und Landschaft. Während die Natur zur Zeit der Romantik noch als etwas Unzerstörbares, religiös Belegtes dargestellt ist, wird sie im Kontext des Zweiten Weltkriegs als zerstörbar empfunden.

20. und 21. Jahrhundert

Im 20. Jahrhundert entwickelte sich ein zunehmendes Umweltbewusstsein, das sich ebenfalls auf die Nordsee und das Wattenmeer richtete. Ölkatastrophen, Überfischung und weitere Aspekte der Naturzerstörung ließen die Nordsee und das Wattenmeer als

schützenswert erscheinen. Durch naturwissenschaftliche Untersuchungen wurde die Einzigartigkeit und Vielfalt des Wattenmeeres aufgezeigt und aufgrund dessen der Welterbestatus erteilt. Die biologische Artenvielfalt des Wattenmeeres wird in der Kunst insbesondere durch das Medium Fotografie dargestellt. Im 20. und 21. Jahrhundert wurden Skulpturale Arbeiten, Land Art-Objekte und Installationen an der Nordseeküste in Szene gesetzt. Exemplarisch sei auf die Lichtinstallation „Watt“ von Jan Philip Scheibe und Dierk Jensen verwiesen, die im Sommer 2006 im Pellwormer Watt aufgestellt wurde. Dabei stellen Land-Art-Objekte häufig Auseinandersetzungen mit der Küstenregion, den Wetterphänomenen und den Gezeiten dar. Beispielsweise schuf Eckhard Grenzer in Dangast an der Flutkante das Werk „Der Phallus“, der alle zwölf Stunden vom weiblich konnotierten Meer umspült wird.

Fazit

Zusammenfassend lässt sich Folgendes anführen: Im 17. Jahrhundert gewann die Nordseemotivik im Kontext der niederländischen Marinemalerei erstmalig an Bedeutung. Als eigenständige Motive wurden Wattenmeer und Nordsee aber erst Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts entdeckt. Durch die Einführung des Seebäderwesens wurden die Küsten zu Reisezielen, die Künstler anzogen. Während sich die künstlerische Umsetzung der Nordseemotivik im Zeitraum des 17. bis 19. Jahrhunderts verstärkt auf die Malerei beschränkte, erfolgte im 20. und 21. Jahrhundert eine Öffnung der Kunstformen. Skulpturale Arbeiten, Land Art-Objekte und Installationen wurden von Künstlern an der Nordseeküste geschaffen.

Die Einzigartigkeit und Vielfalt des Wattenmeeres zeigt sich in den unterschiedlichen Darstellungen der Künstler, die sich in den letzten Jahrhunderten damit befassten. Im jeweiligen gesellschaftshistorischen und individuellen Künstlerkontext sind verschiedene Sehweisen ersichtlich, die zum Teil die historische Situation spiegeln.

Angaben zur Autorin:

Dr. Nina Hinrichs befindet sich zurzeit im Referendariat für das Lehramt Gymnasium. Im Rahmen ihrer Habilitationsarbeit analysiert sie historische Sehweisen auf das Weltnaturerbe Wattenmeer in der Kunst des 17. bis 20. Jahrhunderts.

E-Mail: nina-hinrichs@t-online.de

Literatur:

Corbin, Alain (1988/1990): Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840, aus dem Französischen von Grete Osterwald. Berlin 1990 (für die französischsprachige Ausgabe Paris 1990).

Faass, Martin u. a. (Hg.) (2005): Seestücke: von Caspar David Friedrich bis Emil Nolde, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, München: Prestel.

Gaßner, Hubertus/Sitt, Martina (Hg.) (2010): Segeln, was das Zeug hält. Niederländische Gemälde des Goldenen Zeitalters. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle. München: Hirmer Verlag.

Krämer Felix u. a. (Hg.) (2007): Seestücke. Von Max Beckmann bis Gerhard Richter. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle. München: Prestel.

Landesbildstelle Bremen (Hg.) (1998): Konsequenz Inkonsequenz. Der Maler Franz Radziwill. Köln.

Meyn, Julia (2007): „Mit dem Meer wird man geboren“ – Vom Leben an der

Küste Nordfrieslands. Studien zur Alltagskulturforschung. Band 5. Wien u. a.: Lit Verlag.

Nolde, Emil (1967): Reisen, Ächtung, Befreiung 1919-1946, herausgegeben von der Stiftung Seebüll Ada und Emile Nolde. Köln: DuMont Verlag. 2. Aufl.

Rittich, W. (1943): Das Meer und die Kunst, in: Kunst im Deutschen Reich 1. S. 8-15.

Sadowsky, Thorsten (Hg.) (2009): Von Bergen bis Bergen. Positionen aus der Sammlung Kunst der Westküste, Ausst. Kat. Museum Kunst der Westküste Alkersum/Föhr. Heide: Boyens Buchverlag.

Schulte-Wülwer, Ulrich (2005): Künstlerinsel Sylt. Heide: Boyens Buchverlag.

Schulte-Wülwer, Ulrich (2003): Föhr, Amrum und die Halligen in der Kunst. Heide: Boyens Buchverlag.

Hülsewig-Johnen, Jutta (2008): Emil Nolde. Begegnung mit dem Nordischen. Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld. Bielefeld: Kerber Verlag.

Internetseiten:

<http://www.dangast.de/2318.php> (letzter Aufruf: 15.3.2011)

http://www.trifun-pellworm.de/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=76 (letzter Aufruf: 15.3.2011)

Diskurse zum Kaminerlebnis im Schloss zu Brühl

Ilona Glade



Diskurse zum Kaminerlebnis im Schloss zu Brühl

Zusammenfassung

Die Diskussionen in der Welterbepädagogik, mit welchen Leitideen der Kunstunterricht die wichtigen Impulse im UNESCO-Welterbeprogramm aufnehmen kann, sind noch nicht abgeschlossen (Ströter-Bender und Wolter 2005: 8). Es wird immer nach neuen Zugängen bei der Rezeption gesucht, bei der vom Objekt gleichzeitig verlangt wird, den hervorgerufenen Eindruck als Realität und als neues Erlebnis zu erfahren (Hildebrand 1893: 76). Im Hinblick auf Wahrnehmungsvorgänge ist es besonders schwierig die musealen Objekte, zu denen mehrere perzeptive Zugänge für den „impliziten Besucher“ der Schauräume verschlossen bleiben, zu rezipieren. So treten während der Besichtigung des Schlosses Augustusburg in Brühl für die Schüler und Schülerinnen und die dort vorhanden Kamine in eine Beziehung der innerbildlichen Kommunikation zueinander. Die Beschäftigung mit der Wirkung und der Ästhetik der Kamine ermöglicht zahlreiche Anknüpfungspunkte. Vor allem werden die Betrachtern und Betrachterinnen durch die räumliche Wahrnehmung der Kamine weiter zu einer Rezeption der Architektur hin situiert. Die stufenartige Wahrnehmung der Kamine des 18. Jahrhunderts reguliert nach und nach die Position der Schüler und Schülerinnen zu noch tieferer innerer Kommunikation mit dem Museum und seinem Ausstellungsinventar.

Der folgende Artikel orientiert sich an der Vermehrung und Vertiefung des Wissens und der Kompetenzen der Schüler und Schülerinnen der Oberstufe und ist darauf bedacht, ihr Urteilsvermögen und ihre kommunikative Fähigkeiten zu entwickeln. Am Beispiel der Marmorkamine im Schloss Augustusburg in Brühl (hierzu: Glade 2010), das seit 1984 zum UNESCO- Weltkulturerbe gehört (Hansmann 2002: 7), wird das Welterbe zu einem eigenen Weltwissen und Erfahrungsschatz. Da die Kamine nur visuell und ideell im Museum zugänglich sind, wird hier der Frage nachgegangen, wie man die Kamine aus dem 18. Jahrhundert erleben kann, wie sie von Schülern und Schülerinnen bzw. Betrachtern und Betrachterinnen rezipiert werden und welche ästhetischen Betrachtungen sie vermitteln.



Discourses on Fireside Experiences in the Castles in Brühl

Summary

Which guiding principles could art education follow to incorporate the most significant impulses of the UNESCO World Heritage Program? This discussion is yet to be concluded (Ströter-Bender and Wolter 2005: 8). One is always on the look out for new approaches that require audiences to see the impression provoked by a given object as both reality and a new experience (Hildebrand 1893: 76). With respect to the perceptual processes, it is particularly difficult to receive museum objects to which several perceptual approaches remain inaccessible to the 'implicit visitor' of the showrooms. In this way, students visiting the Castles Augustburg in Brühl and the fireplaces found there begin to communicate with each other nonverbally. Examining the effect and the aesthetics of the fireplace allows for many points of contact. In particular, examining the spatial perception of the fireplaces generally entails the reception of the architecture. This step-by-step perception of these 18th century fireplaces leads the students to gradually deepen their inner-communication with the museum and its exhibition inventory.

Prinzipien der Kaminwirkung

Beim Eintritt ins Zimmer schaut der Betrachter jedes Mal zuerst aus einer leichten Entfernung auf einen Kamin. Beim Herumwandern im Zimmer wird der Kamin im Weiteren aus verschiedenen Blickwinkeln wahrgenommen und die Dreidimensionalität durch sein Material und seine Konstruktion erfahren. Schließlich rezipiert der Betrachter seine kompositorischen Gesichtsmerkmale und Details. Durch diese dreistufige Kaminrezeption tritt der positive Inhalt der Kamingewandung als Kunstwerk mehr und mehr in den Vordergrund.

Durch die Betrachtung aus der Distanz wird nicht der erste Formeneindruck des einzelnen Kamins, sondern der des ganzen Kaminensembles in der Perspektive erreicht. Diese Wirkungsform ist ein fernes optisches Bild des Gegenstandes. Die direkt aus der Nähe plastisch mit

dem Auge abgetastete Wahrnehmung konstatiert die Daseinsform des Kamins, die sich auf den Gegenstand selbst, als auf ein reales Gebilde, bezieht. So umfasst der Kamin in sich die Vorstellungen der Wirkungsform und Daseinsform, die nach Adolf von Hildebrand ein Kunstwerk charakterisieren (Hildebrand 1893: 70ff).

Wirkungsform der Marmorkamine

Aus der Ferne betrachtet, präsentiert die ganze Kaminpartie eine senkrechte Form, die sich fast bis zur Decke erhebt (vgl. Abb.1). Dadurch stellt sie eine bis zur Decke reichende Dominante im Zimmer dar, der kaum ein anderer, noch höherer Gegenstand im Zimmer entgegen gestellt ist. Die vertikale Ausdehnung der Kaminpartie drückt im Wesentlichen eine gesicherte statische Position aus, die in ihrer Aufrichtung zugleich gespannte Ruhe und potenzielle Aktionskraft besitzt. Sie bezeichnet die Beziehung zwischen oben und unten, zwischen Irdischem und Kosmischen.

Im Weiteren nimmt der Betrachter/ die Betrachterin die Anordnung eines Kamins im Raum - seine Aufstellung - wahr. Außer einigen an den Ecken stehenden Kaminen im Schlafzimmer (Raum 62) und in der Ritterstube (Raum 22) des Nordflügels treten die Kamine in der Mitte der Wand auf. Gleichzeitig befinden sie sich an der dem Eingang gegenüberliegenden Wand und stehen in der Enfilade der Appartements neben der Tür, die in ein anderes Zimmer führt. Dadurch bildet die Kaminaufstellung im Wandzentrum eine steile Diagonale mit den Türen, die in der Blickachse des eintretenden Besuchers/ der eintretenden Besucherin miteinander verbunden ist. Zugleich gliedert das Ensemble die Wand in der Mitte und bildet somit eine vertikale Achse, die zu einer großen künstlerischen Bedeutung heranwächst.

Als kompositorischer Mittelpunkt an der Wand, zog die Aufstellung des Kaminensembles die Aufmerksamkeit der Gesandten Clemens Augusts auf sich. Eine solche Platzierung erlaubte ihnen sofort nach Eintreten den Kamin zu sehen, durch eine Enfilade gehend jedes Mal am Kamin vorbeizugehen, die Wechselform der Kamine zu betrachten und dadurch für sich eine neue Welt zu öffnen: die Welt der Kamine.

Dreidimensionalität der Kaminverkleidungen

Das Kaminensemble teilt sich in zwei Ebenen (ein Kamin sowie ein großer Spiegel) oder in drei Ebenen (ein Kamin und eine Komposition aus einem niedrigen Spiegel mit einem Bildnis) auf, die nach oben ein bisschen schmaler werden. Die Wirkung jeder Ebene unterscheidet sich nicht nur durch die Form, sondern auch durch ihre plastischen Werte und Materialien voneinander. Diese Teile bilden zusammen eine Art stufiger Pyramide, die an den Triumphbogen oder die Ehrenpforte, in Form einer großen Pyramide mit einem rundbogigen Durchgang im unteren Teil, erinnert (vgl. Müller 1973: 15). Natürlich tritt die Kaminpartie nicht in Form einer der Sinnbildgattungen

auf, sondern weicht charakteristisch von den üblichen Triumphbogen-konstruktionen ab.

Bei der Formbetrachtung der Brühler Kamine fällt auf, dass die technischen Kaminteile in der Wand versteckt sind. Die Tiefe der Kaminverkleidungen ist im Verhältnis zur Kaminbreite wesentlich kleiner, sodass sich die Marmorkamine nur zu einer schmalen dekorativen Fassade entfalten, die am wenigsten in die Struktur des Zimmers eingreift. Diese Fassade löst sich als Rahmen, der den Feuerraum mehr oder weniger gleichmäßig umfasst, nicht viel aus der Wandfläche heraus. Es kann festgehalten werden, dass sie in ihrem Aussehen einen abgeschlossenen Teilraum mit dem Feuer im Zentrum bilden. Deshalb empfindet der Betrachter/ die Betrachterin die Feuerstelle als Aushöhlung der Mauer und nimmt die Kamine nur als eine gerahmte Öffnung in der Mauer wahr. Außerdem zeigen die Kaminfeueröffnungen entsprechend der Mode des Rokoko gekrümmte Bogenformen. Somit haben die Marmorkamine das Prinzip des architektonischen Aufbaus der Portale aufgenommen.

Die Architekten haben auf die Kaminformen geometrische Gesetze und Architekturglieder übertragen und die Bildhauer haben zahlreiche Blickpunkte in Betracht gezogen. So besitzt jede Marmorverkleidung eine frontale Fassade und zwei seitliche Fassaden, einen Fries sowie einen Sims, durch die ihre Dreidimensionalität stärker betont wird. Die Kaminformen treten aus der Wandfläche heraus und werden als Dreidimensionales im Raum wahrgenommen, d. h. sie besitzen ein spezielles Auffassungsvermögen der dreidimensionalen Lageverhältnisse aller Formbewegungen. Automatisch zwingen sie den Betrachter/ die Betrachterin die Kaminverkleidungen aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten und austauschbare Deutungen zuzulassen.

Die Fassaden vermeiden, entsprechend der Mode der damaligen Zeit, die Zäsur jeder Ecke, weil das Auge die bewegten Formen nur streifen sollte, um eine Konzentration auf das höfische Zeremoniell gänzlich zu ermöglichen. Den senkrechten und horizontalen statischen Richtungen gegenüber treten schräg gestellte Konsolen und Ausbauchungen an den seitlichen Fassaden, die die Diagonalen der Kaminkörper betonen. Diese Diagonalen brechen die statische Wirkung der Kaminmäntel und bringen ein Element der Bewegung ein.

Daseinsform

Eine nähere optische Betrachtung der Marmorkamine im Schloss Augustusburg öffnet den Blick auf ihre plastischen Bilder und konstatiert dadurch ihre Daseinsformen (Abb. 2). Die Kaminverkleidungen weisen als Prachtstücke und Meisterwerke fast alle Architekturelemente der Profanbauten des 18. Jahrhunderts auf. Um die Kamine zu gestalten, wurden festliche Dekorelemente der großen Architektur wie Konsolen, Pilaster, Schlusssteine, Agraffen und Reliefe verwendet. Die Agraffen und Kapitelle



Abb. 1: Der Speise- oder Musiksaal (Raum 42) des Treppenhauses
Foto: Glade



Abb. 2: Der Kaminfries im Speise- oder Musiksaal (Raum 42) des Treppenhauses
Foto: Glade

offenbaren in ihrer Ausarbeitung eine vollendete Einheit und dienen als Gelenkstellen oder als Scharniere der Darstellungsperspektiven. Ihre Plastizität verbindet die Ausdruckskraft der sich nach außen wendenden Gefühlsbewegungen, sodass die Kamindekoration aus ästhetischer Sicht vor der Wand ohne eigentliche Bindung zu ihr bleibt.

Im Rokoko wiesen die Kaminformen als Symbole des Stützens und Tragens, Spannens und Fugens, wie bei dem Kamin im Schlafzimmer (Raum 77) des Grünen Appartements, eine gewisse Verspieltheit auf und bildeten sich nur zu einer plastischen Figur, deren Formbildung eben dadurch abgeschwächt wurde und die Kamindekoration an Kraft gewann (Abb. 3). Die Kamingesimse, die eine horizontal schwebende Linie bilden, sind möglichst nahe zum Kaminkorpus gehalten, weshalb die Wirkungskraft der Frieze und der Reliefs Betonung fand. Die auf dem Fries befindlichen Reliefs können von verschiedenen Niveaus aus rezipiert werden, d. h. sitzend oder stehend. Dadurch wird eine Tiefenbeziehung vor dem Kamin erlebt. Die Gestalt der Kaminverkleidungen richtet sich nach ihrer künstlerischen Wirkung, die auf der harmonischen Zusammenarbeit von Bildhauerei und Architektur beruht. Diese architektonischen Prinzipien des Aufbaus verbinden die Kaminverkleidungen mit der Wand, sodass sich die Kaminpartien nur als Wanddekoration auswirken. Über diese der Verschönerung dienenden Verzierung, die das

dreidimensionale Bewusstsein der damaligen Zeit zeigt, wird die ästhetische Legitimation der Marmorkamine offenbart. Dadurch bilden sich die Marmorkamine zu einer kleinen Schmuck- und Festarchitektur im Raum um und wirken als Stück schmückender Wandverblendung.

Kamingröße

Die Größe jeder einzelnen Kaminverkleidung ist einerseits durch die Größe des technischen Teils (Feuerstelle), andererseits durch die rein künstlerische Absicht bestimmt. Darüber hinaus wird beim Kamin über zwei verschiedene Größen gesprochen: Die Größe des technischen Teils, der in mehreren Punkten von technischen Möglichkeiten des Raumes, der Konstruktion und Höhe des Schornsteines abhängig ist, und im Weiteren die Größe des Kamingewands (Grohmann 1954: 30ff; Blümel 1990: 49ff). Weil der Betrachter nur die Marmorverkleidung im Schloss sieht, ist nur sie bei der Kaminrezeption für den Betrachter von besonderer Bedeutung. Durch die Architekturelemente weisen die Kaminverkleidungen eine starke Verbindung zur Architektur auf. Als architektonische Erscheinung treten sie aber in kein reales Verhältnis zum übrigen Raum, sondern im Maßstab verkleinert. Die einfachsten Teile der großen Architektur wurden in ausgewogenen Schmuckarrangements proportional zu den Kaminformen verkleinert und eingeordnet, sodass die Kaminverkleidungen als „Bauwerk en miniature“ (Hildebrand 1909: 96) behandelt wurden.



Abb. 3: Der Kamin in Schlafzimmer (Raum 77) des Grünen Aparte-ments
Foto: Glade



Abb. 4: Der Kaminfries im Speise- oder Musiksaal (Raum 42) des Treppenhauses
Foto: Glade

Vor allem diente der Kamin der Zimmerbeheizung und dem Wärmen sich darin befindlicher Menschen. Serlio war schon im 16. Jahrhundert der Meinung, dass die Feueröffnung in einem kleinen Gemach niedriger als das menschliche Angesicht sein sollte, damit der ganze Körper die Wärme bekäme (Riechmann 1969: 28 [Anm. 80]; Kaszubowski-Manych 1990: 36). Dies bedeutet, dass das Maß, die Messung und Größenbestimmung der Marmorkamine einen Ausgangspunkt besitzt, nämlich den menschlichen Körper. Der Kamin bleibt raumgebunden, deshalb ist er auf die Maße der menschlichen Existenz zugeschnitten und entspricht der menschlichen Körpertektonik.

Die Größe des Kamins ist einzig von seiner zugrunde liegenden künstlerischen Gestalt, die als Dekoration diente, und von seiner Bedeutung im Raum abhängig. Die Größe jedes Kamins im Schloss zu Brühl erreicht dabei nicht das Größtmögliche, sondern nähert sich in der Größe kleinen Möbeln wie Konsolen und Tischchen an. Würde die in Brühl gegebene Kamingröße überschritten, würden die Kamingröße und der Maßstab der Details in ein ganz anderes Verhältnis zur Raumgröße und den Betrachter treten. Dadurch würde die Wahrnehmung und die Selbstwahrnehmung der Besucher verändert, so wie es häufig bei Kaminen in mittelalterlichen Burgen der Fall war.

Die Kamine stehen im Residenz-Schloss und finden deshalb Sinn und Erfüllung ausschließlich im Bedürfnis

dieses Hauses, sodass ihre Größe sich auf die Gesetze von Maß, Rhythmus und Harmonie der Wandgliederung bezieht. Deshalb kann die Kamingröße nicht überschritten werden, um weder seine Gestalt noch seinen Zweck zu vernichten.

Die Lichtverhältnisse

Eine große Rolle bei der Wirkung der Kaminformen spielen die Lichtverhältnisse. Sie lösen das Bewusstseinsbild der Kamine, ihre Formbeziehungen und ihre formalen Eigenschaften in den Räumen aus. Jede Kaminform kann dabei drei verschiedene Möglichkeiten der Beleuchtung erhalten, je nachdem von welcher Seite und Quelle das Licht kommt. Vor allem ist es das einfallende Licht aus den Fenstern, dessen Intensität vom Wetter und der Sonne abhängig ist. Dabei wird die dreidimensionale Vorstellung und Bewegungsform der Marmorkamine am Tag in den Enfiladen durch seitliches Fensterlicht erfahren. Somit wird nur eine Kaminwange stark beleuchtet und die andere Wange verschwindet sanft im dämmerigen Licht des Raums.

In den Eckzimmern am Ende der Enfilade wie im Kabinett (Raum 11) des Sommerappartements und in den Präsentationsräumen im Gardensaal (Raum 41) sowie im Speise- oder Musiksaal (Raum 42) des Treppenhauses werden die Kamine von zwei Seiten durch einfallendes Tageslicht beleuchtet. Das Licht- und Schattenspiel verschwindet in den Reliefs und die Kaminkonturen

verschmelzen auf der Wandfläche mit der Raumdekoration. Dadurch werden die Kaminverkleidungen als Relief der Raumgrenzen wahrgenommen.

Abends hörte, wegen der in den Zimmern des Schlosses herrschenden tiefen Dunkelheit, die wirkliche Größe des Raumes auf zu funktionieren. Somit fing nur die kleine Welt des Kamins an zu wirken, weil das Kaminfeuer in jener Zeit die einzige Welt blieb, die einen geheimnisvollen heimlichen Reiz hatte. Wenn der Betrachter seine Augen am Anblick dieses Feuerprunks im Kamin gesättigt hatte und aufschauend den Gesamtkamin betrachtete, bemerkte er das sprühende Feuerwerk von Licht und Schatten in seiner Schmuckform. Während der Dämmerung brachten ebenfalls Kerzen Licht in die Räume, durch die die Daseinsform der Kamine verschwommen wirkte (Abb. 4).

Schließlich konnte das Kaminfeuer selber die hervortretenden Elemente der Kaminform erhellen. Dadurch trat die Daseinsform jedes Kamins als eine schwache Erscheinung hervor, die nur zu einer partiellen Formvorstellung in der plastischen Wahrnehmung führte. Durch den Wechsel von Licht und Schatten sowie durch den Wechsel des Betrachtungsortes wurden die Kamine plastisch und räumlich erlebt.

Anregungen für den Kunstunterricht

Die perspektivische Wahrnehmung in all ihren Erscheinungsformen ist das klassische Mittel der Betrachtereinstellung. Anhand der Kamine können folgende Fragestellungen im Kunstunterricht entwickelt werden: In welchen Räumen stehen die Kamine? Welche Zwecke erfüllen sie? An welchen Plätzen wurden sie angebracht und aus welchen Gründen? Was fällt an den Kaminen auf (Betrachtung der Symmetrie und Asymmetrie, das Thema des Ganzen und der Details)?

Als Einstieg in die Arbeit an der Welterbestätte wäre es angebracht, zu Beginn einer Besichtigung des Schlosses, von jedem Schüler und jeder Schülerin ein Arbeitsbuch anlegen zu lassen. In dieses können individuelle Notizen, Beobachtungen und Anmerkungen, perspektivische Zeichnungen des Raumes, Details und Fotos etc. aufgenommen werden, die anschließend im Dialog und über Meinungs austausch vertiefend betrachtet werden können. Welche Unterschiede finden die Schüler und Schülerinnen z.B. zwischen der Wirkung der Kamine auf den Zeichnungen und im Raum (zwei- und dreidimensionale Darstellung)? Im Weiteren können sie die Kamine mit verschiedenen Malmaterialien künstlerisch umsetzen und die jeweiligen Wirkungen vergleichen.

Angaben zur Autorin:

Dipl.-Ing. (FH/RUS) Ilona Glade
Doktorandin im Fachbereich Kunst an der Universität Paderborn. Forschungsfeld:
Zum kulturellen Phänomen der Kamine.
E-Mail: ilona.glade@gmx.de

Literatur:

Blümel, F. (1990): Deutsche Schornsteine und europäische Kamine im Wandel der Zeiten. München: Schloendorn Verlag.
Glade, I. (2010) : Kamine aus dem Schloss Augustusburg als schweigende Zeugnisse des 18. Jahrhunderts. In Internetzeitschrift: World Heritage and Arts Education. Ausg. 3, S. 27ff. Hg. von Ströter-Bender, J./ Wiegelmann-Bals, A., Univ. Paderborn, siehe: <http://groups.uni-paderborn.de/stroeter-bender/>, Internetzeitschrift. (Zugriff am 10. Febr. 2011, 14:00 Uhr).
Grohmann, H. (1954): Kachelofen und Kamin. München: Verlag Georg D. W. Callwey.
Hansmann, W. (2002): Schloss Augustusburg in Brühl. Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft.
Hildebrand, A. (1893): Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Auszüge aus dem gleichnamigen Aufsatz. In: Schneider 1986, S. 70ff.
Hildebrand, A. (1909): Einiges über die Bedeutung von Größenverhältnissen in der Architektur. In: Schneider 1986, S. 95-108.
Kaszubowski-Manych, C. (1990): Studien zu venezianischen Kaminen der Renaissance. Beiträge zur Kunstwissenschaft. Diss., Techn. Univ. Berlin 1990, München: scaneg .
Müller, H. F. (1973): Das moderne Lexikon. Bd. 19: Trier-Walh. hg. von Lexikon-Institut Bertelsmann. Gütersloh: Bertelsmann.
Riechmann, I.-M. (1969): Prachtkamine des 16. Jahrhunderts in Deutschland. Diss., Göttingen.
Schneider, M. (Hg.) (1986): Information über Gestalt. Textbuch für Architekten und andere Leute. Braunschweig: Vieweg Friedr. + Sohn Verlag.
Ströter-Bender, J./ Wolter, H. (2005): Das Weltkulturerbe der UNESCO im Kunstunterricht. Bd. 1: Materialien für die Grundschule. Donauwörth: Auer Verlag.



Abb. 1 Kultstätte der Göttin Oshun, online verfügbar unter: www.uni.edu/gai/Nigeria/Pictures/oshogbo.html (18.05.2011).

Susanne Wenger und die Altäre der Yoruba Gottheiten in Oshogbo

Diana Köckerling



Susanne Wenger und die Altäre der Yoruba Gottheiten in Oshogbo Zusammenfassung

Die nigerianische UNESCO Welterbestätte „Der Heilige Hain der Göttin Oshun“ wurde 2005 in die Welterbeliste aufgenommen. Einerseits ist der Hain eines der selten gewordenen Naturreserve ursprünglichen Regenwaldes, andererseits ist er Ort der Kultstätten Yoruba Gläubiger, welche über 50 Jahre lang von der österreichischen Künstlerin Susanne Wenger wieder aufgebaut wurden. Als Susanne Wenger Mitte des 20. Jahrhunderts nach Nigeria emigrierte und zum Yoruba Glauben konvertierte, waren die Kultstätten als Konsequenz der Kolonialisierung fast vollständig verfallen. Unter dem lebenslangen Einsatz der Künstlerin konnte schließlich ein einzigartiges Beispiel interkultureller Verständigung entstehen. Die Schreine, Altäre und Skulpturen der New Sacred Art von Susanne Wenger versöhnen durch die Vielfalt an Identifikationspunkten unterschiedliche Interessengruppen miteinander. Darüber hinaus transformieren sie Jahrtausend alte Traditionen, sodass diese wieder den Bedürfnissen einer modernen Gesellschaft entsprechen. Susanne Wengers Sprache der Kunst hat den Yoruba zu einer Wiederbelebung ihrer Glaubenspraxis verholfen, die Weisheiten dieser Religion für weitere Generationen zugänglich gemacht und auf diese Weise vor dem Aussterben bewahrt.



Susanne Wenger and “The Holy Grove of the Goddess Oshun” in Oshogbo Summary

The Nigerian UNESCO World Heritage Site “The Holy Grove of the Goddess Oshun” was incorporated into the World Heritage list in 2005. On the one hand, the grove is one of the rare nature preserves of primordial rain forest; on the other hand, it is the area of Yoruba worshipper’s cult sites. These places for ceremonial gatherings had been rebuilt for over 50 years by the Austrian artist Susanne Wenger. As a consequence of colonisation, the cult sites were nearly completely falling into disrepair when Susanne Wenger emigrated to Nigeria and converted to the faith of the Yoruba religion in the middle of the 20th Century. Finally, through the lifelong endeavour of this artist a unique example of intercultural understanding could develop. Due to the multitude of identification points that the shrines, altars and sculptures of Susanne Wenger offer, the New Sacred Art unite different stakeholders. Furthermore, it transforms ancient traditions in such a way that they correspond again to the needs of a modern society. Susanne Wenger’s language of art resurrected the worship of the Yoruba, made the wisdom of this religion accessible to future generations and in this way preserved it from becoming extinct.

Krise der Glaubenspraxis

Oshogbo ist eine Stadt im Südwesten Nigerias und beheimatet ein 75 Hektar großes Regenwaldgebiet, welches als „Der Heilige Hain der Göttin Oshun“ bekannt ist. In diesem Hain befinden sich heute wieder über 40 Altäre, Skulpturen und Kultstätten der ortsansässigen Yoruba Glaubensgemeinschaft, der 2005 zum UNESCO Welterbe ernannt wurde (vgl. Nomination file 2005: 248/249).

Die Yoruba Religion ist eine Jahrtausend alte Glaubensform und Weltanschauung einer westafrikanischen Gesellschaftsgruppe, die im Laufe der Kolonialisierung durch Großbritannien in Nigeria unterdrückt und verdrängt wurde (Brockmann und Hötter 1994: 139). Vor 60 Jahren befand sich die Glaubenspraxis der Yoruba in einer Krise und konnte der Konkurrenz des Christentums und des Islams kaum noch standhalten (vgl. van Dijk 2005: 121). Wo wir heute haushohe Zementarchitektoniken und Skulpturen aus unterschiedlichsten natürlichen Materialien finden, wo die Geister der Gottheiten durch wellenartige Formen repräsentiert und mit der Natur eins zu werden scheinen, dort hätten wir vor einem guten halben Jahrhundert verwahrloste Altäre gesehen, die kaum noch aktiv genutzt wurden. Im Oshogbo der 1950er Jahre war bereits angedacht



Abb. 2 Darstellung der Göttin Iya Moopo, Chesi: 160/161.

worden das heilige Gebiet der Yoruba Altäre in eine wirtschaftlich Gewinn bringende Teakholzplantage (vgl. Beier 1999: 240) zu verwandeln und damit ein weiteres Gebiet ursprünglichen Regenwaldes zu vernichten.

Was muss also in den nachfolgenden Jahrzehnten passiert sein?

Wiederbelebung immateriellen Erbes durch die Sprache der Kunst – Susanne Wenger

Die österreichische Künstlerin Susanne Wenger kam 1950 nach Oshogbo (Bender, Privatsammlung: 3), wurde Teil der ortsansässigen Yoruba Glaubensgemeinschaft (vgl. Ströter- Bender 1991: 124) und schließlich Priesterin des Gottes Obatala. Vorgeprägt durch ihre künstlerische Ausbildung in Europa, bekam sie durch das Orakel den Auftrag die Schreine des Hains wieder aufzubauen. So entstanden in diesem Regenwaldgebiet Schreine und Skulpturen, die die Yoruba heute noch als Kultstätten nutzen.

Die Kunst von Susanne Wenger steht im Dienst der Götter, genannt „Orisha“, und wird als „New Sacred Art“ bezeichnet. „Sacred Art“, weil die Funktion der Kunst und des künstlerischen Schaffensprozesses, seine Zweckbestimmtheit, die Essenz des Sakralen der religiös motivierten Kunst und somit auch der Sacred Art von Susanne Wenger ist. „New“, weil die verfallenen Schreine nicht einfach erneuert wurden.

Man muss an dieser Stelle zwischen materiellem und immateriellem Erbe unterscheiden. Die Yoruba befanden

sich in einer Krise, in der die vernachlässigte Glaubenspraxis, dessen immanente Traditionen und über Generationen weitergegebenes Wissen auszusterben drohte. Die Menschen brauchten keinen einfachen Wiederaufbau der Sakralbauten, da diese für die Gesellschaft einer vergangenen Zeit bestimmt waren und daher an Bedeutung verloren hatten. Ein reiner Wiederaufbau hätte den heiligen Hain in ein Museum verwandelt und die Religionspraxis hätte als bloße Erinnerungskultur stagniert, da der Bedarf an gesteigerter Ausdruckskraft als Zeichen lebendiger Religion nicht hätte gedeckt werden und in dem Maße weltweite Aufmerksamkeit hätte auslösen können. Susanne Wenger war gebürtige und dementsprechend geprägte Europäerin, die sich in die Gemeinschaft und Kultur der Yoruba integriert, ihren persönlichen Gestaltungsstil jedoch nie verleugnet hat. Sie hat die Yoruba Religion durch ihre Kunst wiederbelebt. In der veränderten Wiederherstellung und Erweiterung materiellen Erbes, das Traditionen aufgreift und aktuellen gesellschaftlichen und moralischen Schwierigkeiten standhält, hat sie ihre Mitmenschen dazu ermutigt, die Yoruba Religion gemeinsam wieder zu praktizieren. Erst die Wiederbelebung einer Glaubenskultur, die sich im Alltagshandeln und –denken der Gläubigen äußert, garantiert die Bewahrung des immateriellen Kulturerbes. Dieses ist wiederum Voraussetzung für die Bedeutungsaufladung und die dadurch als wichtig erachtete Bewahrung des materiellen Erbes. Susanne Wenger hat folglich durch die Sprache der Kunst



Abb. 3 Susanne Wenger bei der Bearbeitung einer Skulptur, Denk: Privatsammlung.

materielle Werte geschaffen, die im Schaffensprozess und der religiösen Integration das Weitertragen immateriellen Erbes initiierten.

Darüber hinaus hat die Künstlerin durch ihre Persönlichkeit und ihre Fähigkeit, sich in eine andere Kultur zu integrieren, einen Aspekt mitgebracht, der die Yoruba Kultur für eine größere Adressatengruppe öffnete (vgl. Beier 1975: 90) und wieder vereinte. Offen und unvoreingenommen ist sie der Yoruba Geisteswelt begegnet. Wenger selbst begründete dies damit, dass „gewisse Voraussetzungen bereits in ihr existierten“ (Brockmann und Hötter 1994: 138). Das Aufeinandertreffen von Susanne Wenger und den Yoruba ist für beide Seiten als fruchtbar zu werten. Es hat die Österreicherin zu einem künstlerisch unvergleichbaren Lebenswerk inspiriert und zu geistiger Erfüllung geführt und die Yoruba Religion und Kultur als Erbe der Menschheit vor dem Aussterben bewahrt. Diese Begebenheit untermauert, dass die Yoruba Neuem gegenüber sehr aufgeschlossen sind (vgl. ebd.) und sich durch eine Toleranz und Flexibilität auszeichnen, die für jegliche Gesellschaftsformen eine Vorbildfunktion haben sollte.

Der künstlerische Schaffensprozess

Susanne Wenger war in ihrer Gestaltungsweise durch die europäischen Kunstepochen des Expressionismus und Kubismus geprägt. In all ihren Werken ist dies durch ihre abstrahierte Darstellung von menschlichen und natürlichen Formen zu erkennen. Die Größe und Erscheinung von Kompositionselementen, wie beispielsweise die Darstellung von Augen, Köpfen oder Wasserbewegungen, ist trotz des surrealen Charakters immer entsprechend

der religiösen Bedeutung umgesetzt worden. Der Gestaltungscharakter unterscheidet sich durch seine Auflösung räumlicher Begrenzungen, die Spiegelung der äußeren Umgebung und die Integration der Architekturen in vorhandene natürliche Gegebenheiten sehr stark von der traditionellen sakralen Kunst der Yoruba.

Dennoch hat die Künstlerin nicht einfach ihren Stempel aufgedrückt. Sie hat traditionelle Gestaltungssymbole zuerst durch ihre Konvertierung ganzheitlich begriffen und sie daraufhin ausschließlich in den ursprünglichen Dienst der Yoruba Religion gestellt. Als eingeweihte Priesterin des Obatala Kultes wurde ihr ein immer größer werdendes Wissen zuteil, das als Voraussetzung ihres künstlerischen Schaffens fungierte. Sie wurde eine Olorisha, ein Mensch, der in ihrem Fall von dem Gott Obatala beseelt war und ihm als Vehikel diente (vgl. Siegfried und Film 1979). Aus Ritualen und Gesprächen mit Menschen der Yoruba Religion (vgl. Chesi 1980: 55) hat sie Erfahrungen gesammelt, die sie zu immer neuen Aufgaben führten und ihrem Leben im Kampf um den Oshun Hain große Belastungen abverlangten. Diese Erfahrungen prägten ihren künstlerischen Ausdruck. Die Künstlerin hat traditionelle Symbole und ursprüngliche Bedeutungen mit modernen Formen für eine neue Generation dargestellt. Die bis dahin unterdrückte Tradition und die Moderne der beeinflussenden Kolonialmacht wurden miteinander versöhnt (vgl. Hounkpatin 2010).

Kunst als ästhetischer Zugang verschiedener Interessengruppen

Susanne Wengers „New Sacred Art“ wurde und wird sowohl von Yoruba Gläubigen, als auch von rein Kunst

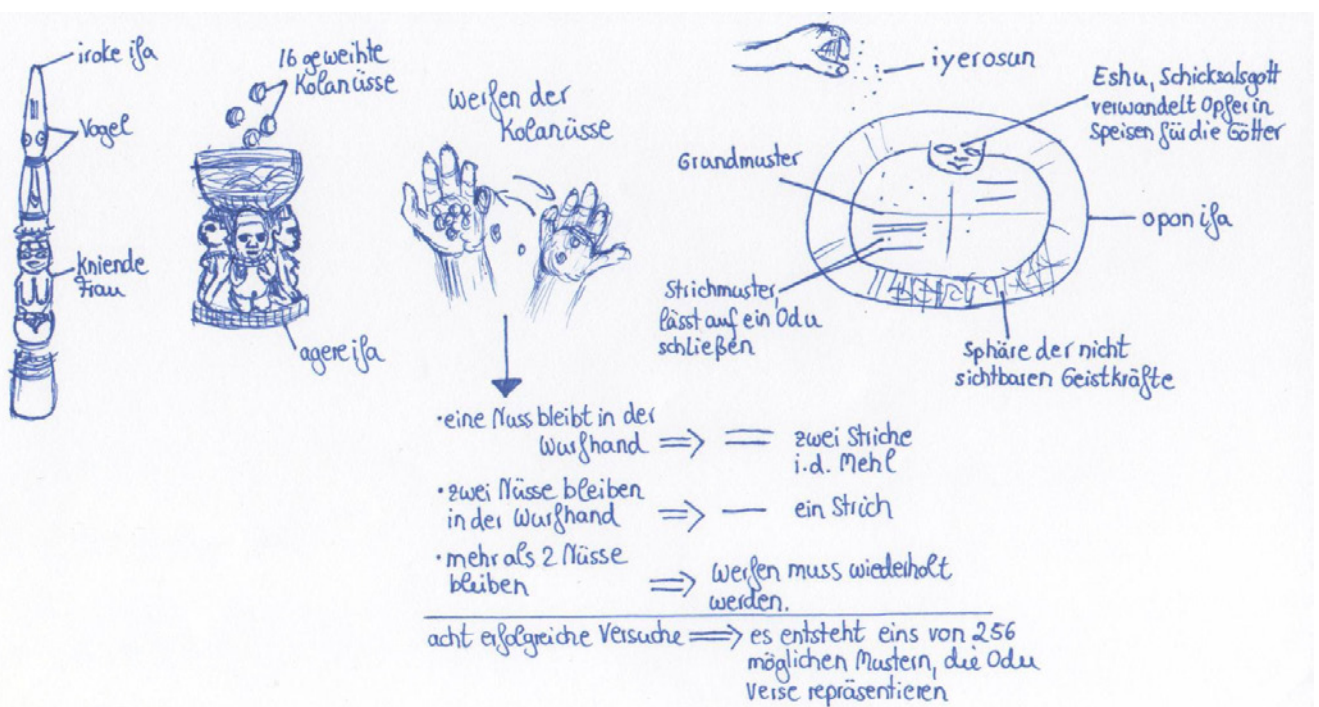


Abb. 4 Eigene Skizze einer Orakelpraxis nach einem Text zum Ifa- Orakel von Lorenz- Homberger (1999).

interessierten Personen verstanden. Die symbolische Bedeutung ihrer Kunst spricht beide Interessengruppen an, wird dann jedoch unterschiedlichen funktionalistischen Bedeutungen zugeordnet. Gläubige sehen in der „New Sacred Art“ die religiöse Bedeutung, andere sehen darin imposante expressionistisch-surrealistische Kunstwerke. Alle sind jedoch von der ästhetischen Aussagekraft beeindruckt, durch die sich Susanne Wengers Gestaltungsstil auszeichnet. Die „New Sacred Art“ ist ein universales Schloss in das viele Schlüssel hineinpassen, sodass verschiedene Positionen Zugang zu dieser Kunst haben. Die „New Sacred Art“ ist für die Yoruba in Oshogbo in einer schwierigen gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Phase Identität stiftend. Die Kunst brachte der gefährdeten Religion durch Susanne Wenger als Vertreterin der ‚westlichen Welt‘ eine hohe Wertschätzung entgegen und zeigte eine Möglichkeit auf, Tradition und Moderne zu vereinen. Es wurden traditionelle Werte einer nigerianischen Kultur neu erschaffen, sodass auch Vertreter der britischen Kolonialmacht einen Zugang zu dieser Kultur bekamen, der allerdings nicht von einer Begeisterung für das Exotische geprägt war.

Interkulturelles Verstehen durch vergleichende Glaubenspraxis

Ein sinkendes Interesse an Religionspraxis ist besonders im schnelllebigen Alltag der heutigen Zeit ein verbreitetes Phänomen und daher zur Vermittlung dieser Welterbestätte im Unterricht ein geeigneter Anknüpfungspunkt. Für eine thematische Einführung und Anbindung an den Alltag der Schüler und Schülerinnen kann es sinnvoll sein, eine Diskussion zum persönlichen

Glaubensverhalten zu initiieren:

Bin ich selber Mitglied einer Glaubensgemeinschaft? Spielt der Glaube überhaupt noch eine Rolle in meinem Leben? Welche Werte einer Religion erachte ich als wichtig und sollten daher bewahrt werden? All diese Fragen eröffnen einen Vergleich zwischen eigenen Glaubensritualen und solchen anderer Religionen im Kontext der Klassengemeinschaft. Interkulturelles Verstehen und die Anerkennung sowie die Achtung anderer Kulturen kann so ermöglicht werden. Nach einer intensiven Betrachtung der religiösen Unterschiedlichkeit (vgl. Ströter-Bender 2004: 12) innerhalb der eigenen Kultur, kann die Yoruba Religion als eine weitere Variante eingeführt werden.

In der Yoruba Weltanschauung wird jedem Menschen ein Orisha (=Gott) zugeordnet und es liegt in der Verantwortung der Gläubigen an der Beziehung zu diesem Gott oder dieser Göttin durch Glaubensrituale zu arbeiten (vgl. Beier 1999: 205). Da das nicht immer gelingt, bildet die Befragung des Orakels einen sehr wichtigen Teil der Glaubenspraxis. Das Orakel wird im Yoruba Glauben immer dann befragt, wenn die Beziehung eines Gläubigen bzw. einer Gläubigen zum persönlichen Orisha aus dem Gleichgewicht geraten ist (vgl. Lorenz- Homberger 1999). Abbildung 4 zeigt eine Skizze zu den einzelnen Schritten der Orakelpraxis. Das Orakel kann nur von einem Priester oder einer Priesterin befragt werden, weil nur sie in der Lage sind einen Kontakt zum jeweiligen Gott aufzubauen und somit herauszufinden, was der oder die Gläubige zur Wiederherstellung des Beziehungsgleichgewichtes machen kann.

Für die Durchführung des Orakels werden mehrere

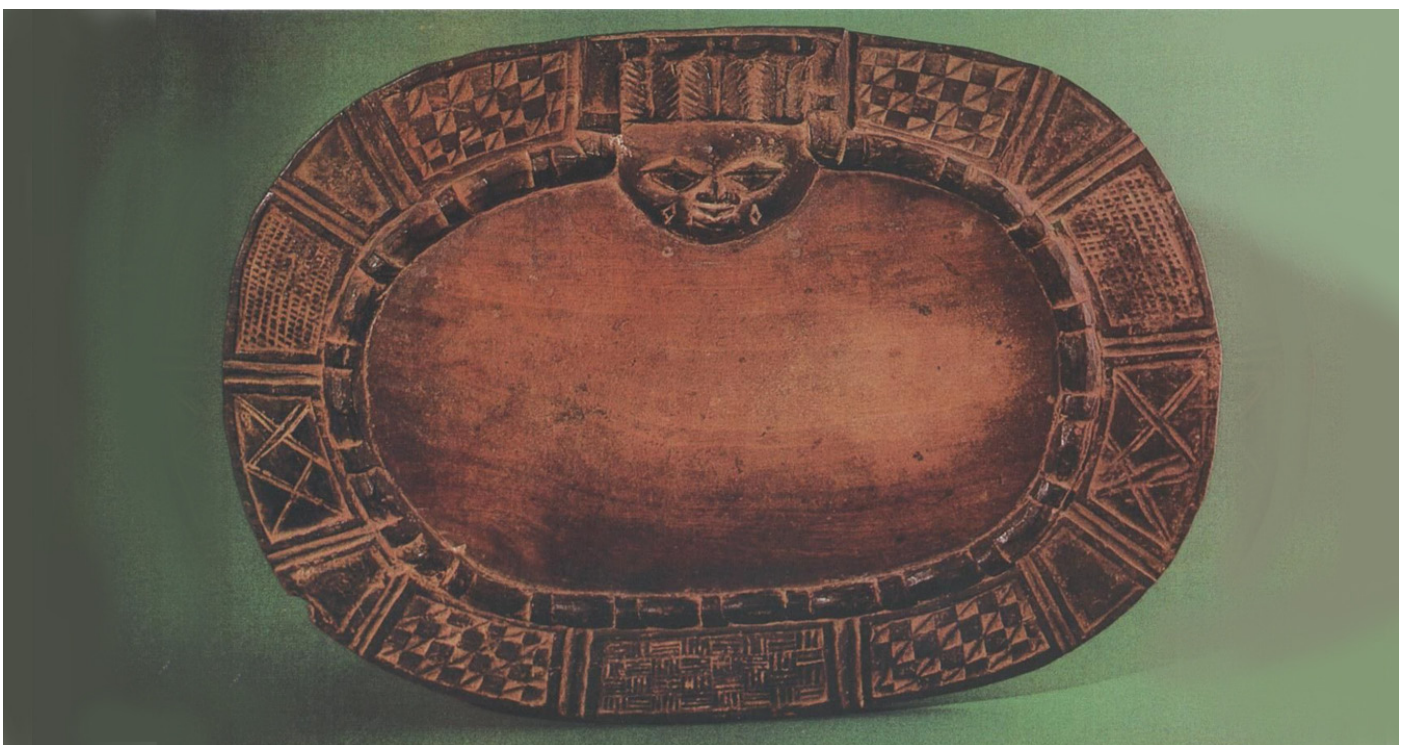


Abb. 5 Hölzernes Orakelbrett, genannt ‚opon ifa‘, Chesi: 234.

Dinge benötigt, die sich zum exemplarischen Lernen im Klassenraum eignen. Ein Orakelbrett (Abb.5) und weitere Utensilien könnten beispielsweise einen ästhetischen Impuls bilden, der mit weiterem Hintergrundwissen zu einem Fachwissen ausgebildet werden kann. Dabei müssen die Dinge, auch aufgrund religiöser Tabus, nicht notwendigerweise Originale sein. Auch ein „Fake“ (Butin 2002: 78) kann die Nutzweise des Originals demonstrieren und dessen Bedeutung erschließen.

Nach der Entwicklung eines ersten Verständnisses des Orakels, könnten Schüler und Schülerinnen Rituale der eigenen Glaubenspraxis mit Hilfe von Erzählungen, Darstellungen eigener Erfahrungen, Briefen, Gebeten, Dingen oder Standbildern und Rollenspielen präsentieren und die Religionsvielfalt der Lerngruppe offenlegen. Indem die Schüler und Schülerinnen den eigenen Glauben repräsentieren und inszenieren, kann ein tieferes Verständnis zum Gegenüber entwickelt und in einem Vergleich von Gemeinsamkeiten und Unterschieden Parallelen zur Yoruba Glaubenspraxis aufgezeigt werden. Folgende Fragestellungen können dabei helfen: Auf welche Weise suchen Gläubige meiner Religion Kontakt zu überirdischen Mächten? Wie sieht die Weltanschauung aus, die dahinter steckt? Gibt es in meinem Glauben ähnliche Situationen, in denen ein Priester oder eine Priesterin als Vermittlungsfigur dient?

Ziel dieser kreativen Lernangebote ist, dass die kulturelle und damit auch religiöse Vielfalt (vgl. Ströter-Bender 2001: 12) innerhalb der eigenen Kultur gesehen und, in der Begegnung mit der eigenen Fremdheit, eine anerkennende Haltung gegenüber der Yoruba Religion des westafrikanischen Kontinents entwickelt werden kann, die nicht von stereotypen Sehweisen geleitet ist.

Auch Susanne Wenger hat die Kultur, in der sie aufgewachsen ist und in der ihr Werte vermittelt worden waren, an der Stelle durchbrochen, an der ihr durch vorgefasste Meinungen ein derartiges Eintauchen in eine andere Lebensform verschlossen geblieben wäre. Sie hat ihre eigene kulturelle Prägung mit der anderen Kultur vereint, indem sie den Menschen in Oshogbo über die metaphysische Ebene der Kunst begegnet ist.

„Ich war nicht auf die europäische Welt böse. Auch sicher nicht auf das Christentum, obwohl ich das Gefühl habe, dass das Christentum natürlich auch verschiedene Seiten hat und ich nicht mit all diesen Seiten mit kann. Aber ich kann nicht sagen, dass weil mich die Yoruba Religion und Kultur ungeheuer fasziniert, dass ich irgendetwas aufgeben musste. Und deswegen verstehe ich die Leute hier auch viel besser. (...) Die gehen teilweise weiter mit den Traditionen und sind gleichzeitig fasziniert von den importierten Ideen.“ (Siegfried, Film 1979).

Voller Begeisterung und Interesse ließ sich Susanne Wenger auf Menschen einer Kultur ein, deren Sprache sie nicht sprach und deren Religion und Kunst sie anfangs

nicht verstand. Losgelöst von allen Äußerlichkeiten, fand Kommunikation auf ganz anderen Ebenen statt.

„Wie und wann hast du gelernt, die Sprache zu sprechen? S.W.: Zuerst durch die Haut, dann durchs Hören und Sprechen.(...) Die Sprache ist ein ganz wichtiger Bestandteil der Yorubakultur, doch die Kultur, das Innere der Sprache, habe ich früher gekannt als das Äußere.“ (Brockmann und Hötter 1994: 129).

Diese Art der Begegnung verhalf ihr zu einem tiefgreifenden Verständnis des Gegenübers, ohne jedoch ihre eigene Identität aufzugeben. Die neuen Elemente integrierte sie und wurde so zu einer interkulturellen Person. Mit ihrer Kunst vermittelte sie schließlich zwischen den Kulturen.

Susanne Wenger und ihre Kunst sind daher auch im Rahmen einer Themenreihe zur Welterbepädagogik in schulischen Einrichtungen ein gutes Beispiel, um Kindern und Jugendlichen ein Verständnis für Interkulturalität und kultureller Vielfalt (vgl. Ströter-Bender 2004: 12) zu vermitteln. Im Nigerianischen Schulsystem könnte die Thematisierung des Oshun Hains und der „New Sacred Art“ weiterhin einen Beitrag zur intrakulturellen Verständigung leisten. Nigeria ist auch heute noch ein Land, in dem es immer wieder zu Konfliktsituationen unterschiedlicher Interessengruppen kommt. Alle Menschen sind verschieden und nur in der Akzeptanz und der Anerkennung der Verschiedenheit kann eine Gesellschaft funktionieren und in Frieden leben. Wenger hat durch die Sprache der Kunst dazu beigetragen, unterschiedliche Weltanschauungen miteinander zu vereinen und dadurch den Frieden zu sichern.

Angaben zur Autorin:

Diana Köckerling studierte von 2005 bis 2010 Kunst und Englisch für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen an der Universität Paderborn. Nach der Auseinandersetzung mit der nigerianischen UNESCO-Welterbestätte „Der Heilige Hain der Göttin Oshun“ und der Kunst von Susanne Wenger im Rahmen ihrer Staatsexamensarbeit, promoviert sie derzeit zum Lebenswerk der Künstlerin.

E-Mail: diana.koeckerling@freenet.de

Literatur:

- Beier, Ulli (1999): Auf dem Auge Gottes wächst kein Gras. Zur Religion, Kunst und Politik der Yoruba und Igbo in Westafrika. Wuppertal: Hammer Verlag GmbH.
- Beier, Ulli (1975): The Return of the Gods. The Sacred Art of Susanne Wenger. London-New York-Melbourne.
- Bender, Wolfgang: Privatsammlung; Informationsdrucke zur Künstlerin Susanne Wenger.
- Brockmann, Rolf; Hötter, Gerd (1994): Susanne Wenger. In: Dies.: Szene Lagos. Reise in eine afrikanische Kulturmetropole. München: Hammer Verlag GmbH.
- Butin, Hubertus (2002): Fake. In: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont Buchverlag.
- Chesi, Gert (1980): Susanne Wenger- Ein Leben mit den Göttern. Wörgl: Morgan & Morgan.
- Denk, Wolfgang: Foto aus seiner Privatsammlung. Oshogbo.
- Lorenz- Homberger (1999): Ifa-Orakel. In: Katalog zur Ausstellung ‚Orakel. Der Blick in die Zukunft‘. Zürich: Museum Rietberg.
- Ströter- Bender, Jutta (2004): Lebensräume von Kunst und Wissen. UNESCO Welterbestätten in Nordrhein- Westfalen. Paderborn .
- Ströter- Bender, Jutta (1991): Zeitgenössische Kunst der >Dritten Welt<. Köln: DuMont Buchverlag.
- van Dijk, Lutz (2005): Die Geschichte Afrikas. In: Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, Band 481. Bonn.

Filmquelle:

Siegfried, Claus- Ferdinand (1979): Weiße Priesterin der schwarzen Götter. Susanne Wenger-Ein Portrait. Film des Westdeutschen Fernsehen

Online Quellen:

Osun- Oshogbo Sacred Grove Documents: Nomination file (2005). In: <http://whc.unesco.org/en/list/1118/documents/>, 26.02.2011
www.uni.edu/gai/Nigeria/Pictures/oshogbo.html, 15.02.2011

Mündliche Quelle:

Gespräch zwischen Hyacinthe Hounkpatin (Olouwa Togni, Doctorant en Politique culturelle internationale) und Diana Köckerling, Hannover 24.07.2010

Fenster zum Himmel

Ikonen in den Sakralbauten des russischen Weltkulturerbes

Simone Kisker



Fenster zum Himmel

Ikonen in den Sakralbauten des russischen Weltkulturerbes

Zusammenfassung

Wer auf einer Russlandreise eine der vielen orthodoxen Kirchen des russischen Weltkulturerbes besichtigt, ist oft überwältigt von den golden glänzenden Ikonen, die sich im Innern dieser Kirchen befinden. Auf den ersten Blick scheinen sie sich sehr zu gleichen: Dargestellt sind Heilige, die in ihrem Gesichtsausdruck oder ihrer Anordnung auf einem flächig-goldenen Hintergrund eine große Ähnlichkeit aufweisen. Doch wodurch sind diese Parallelen begründet? Und inwieweit unterscheiden sich die einzelnen Ikonen? Wer verstehen möchte, nach welchen Prinzipien eine Ikone gestaltet ist, muss sich mit ihrer Geschichte und theologischen Bedeutung auseinandersetzen, da das Bildkonzept der Ikone stark durch religiös begründete Vorschriften beeinflusst ist, die über viele Jahrhunderte tradiert worden sind. Der Artikel beleuchtet sowohl die historischen, theologischen als auch gestalterischen Aspekte der Ikonenmalerei, welche im Spannungsfeld zwischen religiöser Norm und künstlerischer Freiheit angesiedelt ist. Besondere Berücksichtigung finden dabei die russischen Ikonen und Ikonostasen und deren Verehrung und Platzierung im Kirchenraum. Schlussendlich sollen am Gegenstand der Ikonen vielfältige Möglichkeiten des interkulturellen Lernens aufgezeigt werden.



Windows to the sky: Icons in the sacred buildings of the Russian World Cultural Heritage

Summary

Those who travel to Russia to visit one of the many Orthodox churches of the Russian World Heritage are often overwhelmed by the gleaming, golden icons found inside. At first glance, they seem very similar; depicted are saints, whose facial expression and positioning on the golden background seem very similar. But how can these parallels be explained? And how do the individual icons differ from each other? Those seeking to understand the principles of designing icons must take a closer look at the history and theological significance of the icons, particularly because the pictures were created in accordance with rules founded in century-old, theologically founded instructions. The following article will illuminate the historical, theological, and design aspects of iconic painting, rooted where religious norms and artistic freedom collide. Particular attention will be granted to Russian icons and iconostases, as well as their worship and placement in the church space. Finally, the article will reveal the icon's potential as a class topic for intercultural learning.

Abb. 1 Blick auf die Ikonostase der Mariä-Verkündigungskathedrale im Moskauer Kreml, aus: Gejdor: 17.



Wer sich die äußere Gestalt einer russisch-orthodoxen Kirche vorstellt, denkt häufig an die farbenfrohen Zwiebeltürme der Moskauer Basilius-Kathedrale oder an die goldenen Kuppeln der Kathedralen des Moskauer Kremls. Auch die Innenräume dieser Sakralbauten weisen eine Besonderheit auf, die typisch für die Innenausstattung sämtlicher orthodoxer Kirchen ist: die liturgisch verehrten, ostkirchlichen Heiligenbilder, die als Ikonen bezeichnet werden und von zentraler theologischer Bedeutung für die orthodoxe Kirche sind. In etymologischer Hinsicht ist die Ikone auf das altgriechische Wort *eikón* zurückzuführen, das mit Bild, Abbildung, Ebenbild zu übersetzen ist (vgl. Haustein-Bartsch; Wolf 2000: 8). Da viele der russischen Weltkulturerbestätten gleichzeitig orthodoxe Sakralbauten sind, erlangen auch die Ikonen als unentbehrlicher Bestandteil der orthodoxen Kircheninnenausstattung eine zentrale Bedeutung für das russische Weltkulturerbe. Im Folgenden soll ihre Verehrung und Platzierung im Kirchenraum, ihre theologische Bedeutung sowie ihre Bildsprache genauer betrachtet werden. Weltberühmte russische Ikonen wie die rubljowsche „Dreifaltigkeit“ werden dabei ebenso berücksichtigt wie der von den Ikonoklasten geäußerte Vorwurf der Götzenverehrung. In didaktischer Hinsicht zeigt der Artikel vielfältige Möglichkeiten interkulturellen Lernens auf, die die Ikonen als Unterrichtsgegenstand im Fach Kunst eröffnen. Einleitend wird ein kurzer Überblick über die russischen Sakralbauten des Weltkulturerbes gegeben, in denen die Ikonen verortet sind.

Russische Sakralbauten des Weltkulturerbes im Überblick

Zur wohl bekanntesten russischen Weltkulturerbestätte, dem Kreml und dem Roten Platz in Moskau, gehören auch die berühmtesten russisch-orthodoxen Kirchenbauten: die auf dem Roten Platz befindliche Basilius-Kathedrale, das Wahrzeichen Moskaus und Russlands, sowie die Kathedralen des Moskauer Kremls. Darüber hinaus befinden sich noch zwei weitere Welterbestätten in Moskau: die Christi-Himmelfahrtskirche in Kolomenskoje (Südosten Moskaus) sowie das Neujungfrauen-Kloster im Südwesten Moskaus. Neben Moskau weist ferner das seit 1990 zum Welterbe gehörende historische Zentrum von St. Petersburg bedeutende Kirchen wie die Christi-Auferstehungskirche („Erlöser auf dem Blute“) oder die Christi-Auferstehungs-Kathedrale des Smolnij-Klosters auf. Doch auch jenseits der russischen Metropolen und Touristenmagnete gibt es viele religiös-kulturelle Welterbestätten zu entdecken: So sind im 600 km von Moskau entfernten Kloster Ferapontow viele Fresken und Ikonen des berühmten Malers Dionisij (* um 1440, † nach 1502) erhalten, welche durch ihre feine Linienführung und ihre harmonischen Farb- und Lichtspiele beeindrucken. Demgegenüber spiegelt der seit dem Jahre 2000 zum Welterbe gehörende Kreml von Kasan den Einfluss unterschiedlicher Völker, Kulturen und Religionen wider: Die im Kreml errichtete Mariä-Verkündigungs-Kathedrale befindet sich hier in unmittelbarer Nähe zur Kul-Scharif-Moschee. Eine besondere Sehenswürdigkeit stellen die



Abb. 2 Kishi-Pogost: Christi-Verklärungskirche, aus: Bednarz: 53.

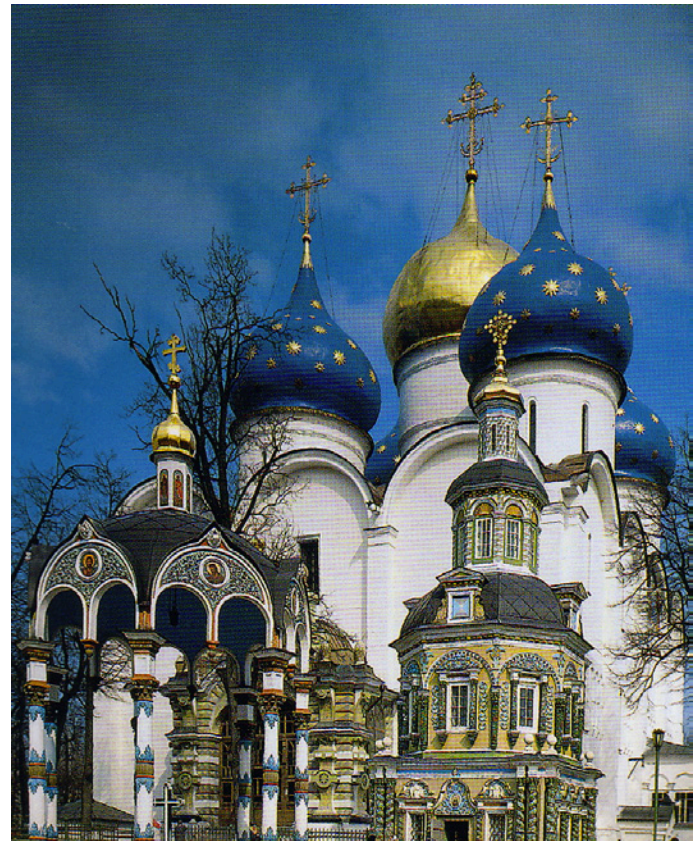


Abb. 3 Sergijew Possad: Mariä-Entschlafens-Kathedrale, aus: Astrachanzewa/ Kalaschnikow: 10.

seit 1990 zum Welterbe gehörenden Kirchen von Kishi-Pogost dar, die auf einer Insel im Onegasee liegen und zu den wichtigsten Werken der nordischen Holzbaukunst zählen. Eine von ihnen ist die in Abb. 2 zu sehende Christi-Verklärungskirche (1714), die ohne einen einzigen Nagel errichtet worden ist!

Sehr alte Kirchenbauten kann man in Nowgorod besichtigen, eine der ältesten Städte Russlands mit einem ehemals einflussreichen Handelszentrum. Neben dem Wahrzeichen der Stadt, der Sophien-Kathedrale (1045-1052), befindet sich hier auch die Christi-Verklärungskirche, welche Fresken des bedeutenden byzantinischen Malers Feofan Grek (*vermutlich um 1330; † um 1410) enthält. Weitere sakrale Kulturdenkmäler findet man auf den Solowezki-Inseln im Weißen Meer sowie in den zum ‚Goldenen Ring‘ gehörenden Städten: Während die Altstadt von Jaroslawl für ihre mehr als 20 Kirchen aus dem 17. Jahrhundert bekannt ist, sind die altrussischen Städte Wladimir und Susdal für ihre weißen Kirchen und Klöster berühmt. Auch das Dreifaltigkeits-Kloster des heiligen Sergius in Sergijew Possad ist eine der bedeutendsten Klosteranlagen Russlands.

Abb. 3 zeigt die Mariä-Entschlafens-Kathedrale (1559-1585), welche nach dem Vorbild der gleichnamigen Kathedrale im Moskauer Kreml errichtet worden ist, mit der Brunnenkapelle (Ende 17. Jh.), der Familiengruft der Godunows (1780) und einem Wasserbecken mit



Abb. 4 Andrej Rubljow, Dreifaltigkeit, Eitempera auf Holz. 142x114 cm, Anfang 15. Jh., Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau, aus: Astrachanzewa/ Kalaschnikow: 16.

Springbrunnen im Vordergrund (1872). Während die Mariä-Entschlafens-Kathedrale das größte Gebäude der Klosteranlage ist, bildet die kleinere Dreifaltigkeits-Kathedrale von 1422 den geistigen und historischen Mittelpunkt des Klosters. Letztere ist eng verknüpft mit dem Wirken Andrej Rubljows (*vermutlich um 1360; † 29.01.1430), einer der besten und bedeutendsten Ikonenmaler Russlands, der die Gestaltung des Interieurs der Kathedrale übernahm.

Andrej Rubljows „Dreifaltigkeit“

Eine Ausnahmestellung im Kontext der russischen Kultur hat die Dreifaltigkeits-Kathedrale vor allem durch die weltberühmte, von Rubljow gemalte Ikone „Dreifaltigkeit“ erhalten (vgl. Abb. 4), die er für die Ikonostase im Kircheninnenraum anfertigt hat. Die Ikone der „Dreifaltigkeit“, die sich heute in der Tretjakow-Galerie in Moskau befindet, geht zurück auf die in Genesis 18 geschilderte Erscheinung der drei Männer/Boten vor Abraham im Hain Mamre. Dieses Ereignis wird von den orthodoxen Theologen als Erscheinung der Trinität von Gottvater, Christus und Heiligem Geist gedeutet, deren volle Offenbarung im Neuen Testament erfolgt. Neben der Dreizahl der Abraham erschienenen Boten weist auch der Abraham und Sara verheißene Sohn (Isaak) bereits auf den einen fernen Nachkommen Abrahams, Jesus Christus, hin (vgl. Müller 1982). Rubljow hebt in seiner Darstellung die göttliche Trinität hervor, indem er weder Abraham noch Sara mit den ihnen erschienenen Männern abbildet, sondern eine Komposition mit drei Engeln (Boten Gottes) ins Zentrum seiner Ikone stellt, die einerseits deren Einheit und andererseits deren jeweilige Eigenheit betont. Während die Ewigkeit der dreieinigen Gottheit ihren Ausdruck vor allem in der geometrischen Figur des Kreises findet – die Engel sind beispielsweise in einem imaginären Kreis angeordnet –, wird die Drei-Einigkeit durch die unterschiedliche Gestalt der Engel sowie die Dreieckskomposition ihrer Köpfe hervorgehoben.

Über die Jahrhunderte hinweg ist die „Dreifaltigkeit“ stets Gegenstand tiefer religiöser Verehrung gewesen. Während die Künstler viele Variationen der rubljowschen Kompositionen entwickelt haben, ist das Original mit einer prächtigen Goldeinfassung versehen worden, die Ausdruck des hohen Niveaus des russischen Kunsthandwerks ist. Der rein künstlerische Wert des darunter verborgenen rubljowschen Originals ist allerdings erst Anfang des 20. Jahrhunderts zum Vorschein gekommen, als der Beschlag entfernt und die Ikone von Übermalungen und Verschmutzungen befreit worden ist.

Die Ikonostase

Große Ikonen, wie die „Dreifaltigkeit“, haben oft der Ausstattung von Kirchen und Klöstern gedient. Sie befinden sich im Kirchenraum zumeist an einer Bilderwand, der so

genannten Ikonostase, welche den Mittelpunkt in der Ausschmückung orthodoxer Kirche einnimmt. Abb. 1 zeigt ein Beispiel einer solchen Ikonostase: die vergoldete Rangikonostasis der Mariä-Verkündigungs-Kathedrale im Moskauer Kreml. Diese ist von einem reich geschmückten Kircheninterieur umgeben und an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert von Andrej Rubljow und Feofan Grek gestaltet worden. Entwickelt hat sich die Ikonostase aus der frühchristlichen Chorschranke, „einer niedrigen Marmorbrüstung mit einem Eingang in der Mitte“ (Haustein-Bartsch; Wolf 2008: 13). Im 5. Jahrhundert ist diese Chorschranke durch kleine Säulen und ein Gebälk erhöht worden, dessen Zwischenräume in bestimmten Phasen der Liturgie mit einem Vorhang geschlossen worden sind. Während anfangs höchstens das Gebälk mit Heiligendarstellung geschmückt gewesen ist, hat man nach der Phase des Ikonoklasmus begonnen, große Ikonen zwischen den Säulen einzufügen, so dass eine feste Bilderwand entstanden ist. Diese hat den Altar und die heilige Handlung den Blicken der Gläubigen entzogen und den Altarbereich vom Naos, dem der Versammlung der Gemeinde dienenden Raum, getrennt. Aus theologischer Perspektive markiert die Ikonostase die Grenze zwischen himmlischer und irdischer Welt und ermöglicht einen „Übergang in der Wahrnehmung, die Begegnung von Sinnlichem und Übersinnlichem“ (Florenskij 1996: 31). Zugleich visualisiert die Ikonostase die Liturgie und zeigt der Gemeinde den Weg zur geistigen Rettung.

Ihr bildlich-symbolisches System folgt dabei einem streng festgelegten Aufbau: So bestehen große Ikonostasen wie die der Mariä-Verkündigungs-Kathedrale im Moskauer Kreml (vgl. Abb. 1) in der Regel aus fünf Ikonenrängen: dem Lokal-, Fest-, Deesis-, Propheten- und Vorväterrang. Die in diesen Rängen angebrachten Ikonen bilden wiederum eine Einheit – die Erscheinung der himmlischen Welt. Zentraler Rang der Ikonostase ist der Deesisrang, welcher „dem Gebet und der Fürbitte der Heiligen vor dem Angesicht des Obersten Richters gewidmet war“ (Solowjowa 2006, S.17). Verbunden mit der Wiederkunft Christi auf Erden und dem Jüngsten Gericht zeigt die Deesis (Fürbittengruppe und wichtigster Teil der Ikonostase) den mittig thronenden Christus Pantokrator, neben dem links die Gottesmutter und rechts Johannes der Täufer in Fürbitthaltung angeordnet sind. Auf beiden Seiten des Deesisrangs folgen fürbittende Erzengel und Heilige, um Vergebung für die Sünden der Menschheit zu erlangen. Oberhalb der Deesisreihe befinden sich die Prophetenreihe mit den Propheten des Alten Testaments sowie die Vorväterreihe (Patriarchen des israelitischen Volkes wie Abraham, Isaak oder Jakob). Unterhalb der Deesisreihe ist zumeist die Festtagsreihe angeordnet, in der die Ikonen der zwölf orthodoxen Hauptfeste zu sehen sind. Die unterste Reihe der Ikonostase ist schließlich die lokale Reihe, die nach der lokalen Ikone des Festes oder

des Heiligen benannt ist, zu dessen Ehren die Kirche geweiht ist. Inmitten dieser Lokalreihe befindet sich die Königstür, eine der drei Türen der Ikonostase, welche nur in bestimmten Momenten der Liturgie geöffnet und nur durch den zelebrierenden Priester durchschritten werden darf. Die Königstür führt zum Altar und steht symbolisch für den Eingang in das Reich Gottes. Auf ihr angebracht sind meist die Darstellungen der vier Evangelisten, da der Weg in das Reich Gottes über das Wort des Evangeliums führt. Ihren Abschluss nach oben hin erhält die Ikonostase schließlich durch ein bemaltes, hölzernes Kreuz.

Die wundertätige Ikone

Neben der Ikonostase und den Gebetsikonen (dem Gebet während der Liturgie zugängliche, auf einem speziellen Pult liegende Ikonen mit Darstellungen der Heiligen des Tages oder eines Festes im Kirchenjahr) nehmen die wundertätigen und örtlich verehrten Ikonen einen besonderen Platz im Kirchenraum ein. Sie stehen oft in speziellen Kästen vor dem Lokalrang der Ikonostase und heben sich durch ihren kostbaren Dekor hervor. Die wundertätigen Ikonen werden mit wertvollen Gebetsbeigaben verehrt, denn es wird ihnen eine große, göttliche Kraft zugesprochen. Oft sind es Ikonen der Muttergottes mit dem Christuskind, denen eine Heilung von Kranken, eine Befreiung von Epidemien oder ein Kriegssieg zugeschrieben worden ist. Eine bedeutende wundertätige Ikone ist die um 1392 entstandene Gottesmutter vom Don (vgl. Abb. 6), mit deren Hilfe man glaubte, den Sieg über die Tataren am Don errungen zu haben. Aufgrund dieser wundertätigen Kraft wurde sie Mitte des 16. Jahrhunderts in die Verkündigungs-Kathedrale im Moskauer Kreml überführt. Fortan galt sie als Beschützerin des russischen Heerwesens und begleitete das Zarenheer auf seinen Feldzügen.

Fenster zum Himmel

Aus theologischer Perspektive werden die Ikonen als Fenster an der Grenze zwischen diesseitiger und jenseitiger Welt betrachtet, durch welche die Urbilder der Heiligen vergegenwärtigt werden. Diese Urbilder sind virtuelle, geistig geschauten Bilder in der Ewigkeit, die auf der Bildfläche festgehalten und durch den Farbauftrag materialisiert werden. Damit wird die antike, auf Platon zurückgehende Vorstellung fortgesetzt, demnach alle Dinge der Welt Abbilder von Urbildern sind, in denen sie in reiner Form existieren (vgl. Belting 1990: 174). Der Maler ist demzufolge nicht der Schöpfer eines sakralen Kultbildes, sondern ein Vermittler, der die geistig geschauten Urbilder auf dem Bildträger materialisiert. Damit jedoch nicht jede beliebige Vision eines Künstlers zum Kultbild erhoben wird, „lässt die Orthodoxe Kirche noch heute ein neues Motiv zunächst von ihren Vertretern geistig prüfen“ (Ströter-Bender 1992: 27). Die dargestellten Heiligen selbst werden an einem doppelten Maßstab gemessen:



Abb. 5 Griechischer Meister, Gottesmutter vom Don, Vorderseite einer doppel-seitigen Ikone, Eitempera auf Holz. 86x68 cm, um 1392, Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau, aus: Solowjowa: 77.

Einerseits sollen sie lebensecht wirken und das tote Malprodukt vergessen lassen, andererseits sollen sie die überirdische Existenz der dargestellten Heiligen einfangen (vgl. Belting 1990: 296).

Über den Vorwurf der Götzenverehrung

Die Ikone und die mit ihr verbundenen theologischen Vorstellungen sind jedoch nicht unumstritten. So haben die frühen Christen bildliche Darstellungen Gottes mit der Berufung auf die zehn Gebote („Du sollst dir kein Gottesbild machen“, Ex 20,4) strikt abgelehnt. Nachdem das Christentum im 4. Jh. jedoch zur Staatsreligion aufgestiegen ist, hat man den rigorosen Standpunkt gegen die Bedürfnisse der Masse nicht aufrechterhalten können. Der Wunsch nach einer aussagemächtigen Verbildlichung und nach einem Ersatz für die gewohnten Götterbilder hat allerdings einer theologischen Legitimation bedurft, zu der das Konzil von Nikaia im Jahre 325 beigetragen hat: Dort ist festgelegt worden, „dass Christus wesensgleich mit dem Vater sei, ‚wahrer Gott vom wahren Gott‘, aber mit seiner Menschwerdung gleichzeitig auch wahrer Mensch sei. Dies bedeutete, dass Christus, wenn man ihn als wesensgleich mit Gott-Vater anerkannte, das Abbild Gottes in Menschengestalt ist und seine menschliche Natur auch auf Bildern dargestellt werden kann“ (Haustein-Bartsch, Wolf 2008: 8).

Auch die nicht von Menschenhand gemachten Bilder (Acheiropoïeta), denen in der orthodoxen

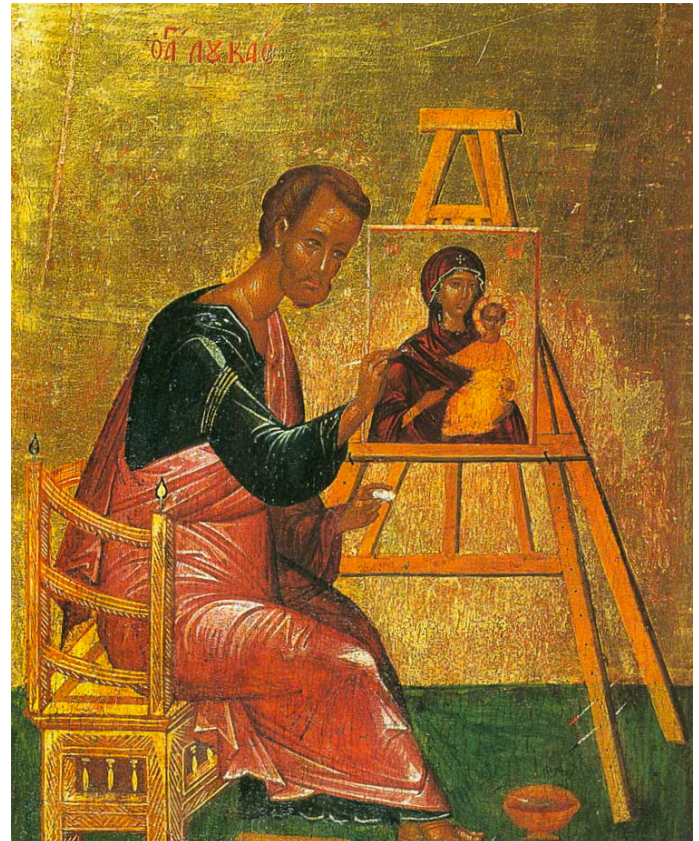


Abb. 6 Lukas malt die Ikone der Muttergottes Hodegetria, Eitempera auf Holz, 26,4x18,3 cm, Byzanz, Anfang 15. Jh., Ikonen-Museum Recklinghausen, aus: Haustein-Bartsch/ Wolf: 29.

Kirche besondere Verehrung zukommt, werden zur Rechtfertigung in der Bilderfrage herangezogen. Als Beispiele für „nicht von Menschenhand gemachte Bilder“ gelten der Abdruck des Antlitzes Christi auf dem Schweiß Tuch der Veronika oder das wundersam entstandene Bild der Muttergottes: Nach der Legende soll der Evangelist und Apostel Lukas versucht haben, die Muttergottes zu portraituren, was ihm aufgrund der zu großen, von der Muttergottes ausgehenden Energien nicht gelungen ist. Erst nach intensivem Gebet um Hilfe hat sich das Bild auf wundersame Weise vollendet. Eine andere Variante dieser so genannten Lukaslegende besagt, dass die Muttergottes das von Lukas angefertigte Portrait vom Himmel her gesegnet und somit beglaubigt haben soll (vgl. Schmidt 1995: 205). Abb. 7, eine Ikone aus dem 15. Jahrhundert, stellt eine Visualisierung dieser Legende dar: Mit letzten Pinselstrichen vollendet der Evangelist die auf einer Staffelei befindliche Muttergottes Hodegetria, die frontal zum Betrachter gerichtet ist und mit der rechten Hand auf das Christuskind verweist, das sie auf ihrem linken Arm trägt.

Lukasbild wird dieses von Lukas geschaffene Original genannt, das den Prototyp für viele nachfolgende Muttergottesikonen bildet und dessen Entstehung die Muttergottes – laut der Legende – selbst gutgeheißen haben soll. Dass diese Legende als ‚Beweis‘ für die Rechtmäßigkeit der Bilder gerade in der Zeit auf gekommen

ist, als sich im Byzantinischen Reich die Konflikte mit den bilderfeindlichen Muslimen zugespitzt haben und sich die Zahl der Christen vergrößert hat, die den Ikonen ablehnend gegenüberstanden haben, verwundert nicht. Die Auseinandersetzungen zwischen den Befürwortern und Gegnern der Ikonenverehrung sind schließlich im so genannten Bilderstreit kulminiert, der sich über ein Jahrhundert erstreckt (8./9. Jh.) und zur Zerstörung vieler Ikonen geführt hat. Letztlich haben sich die Befürworter der Ikonenverehrung durchsetzen können, die dem von den Ikonoklasten (Bildergegnern) geäußerten Vorwurf der Götzenverehrung mit dem Argument begegnet sind, dass nicht dem Bild als Materie die Verehrung zukomme, sondern dem Urbild, das durch die Darstellung vergegenwärtigt werde (vgl. Haustein-Bartsch; Wolf 2008: 9). Ihre vielfältigste und nachhaltigste Entwicklung hat die byzantinische Ikonenmalerei schließlich in Russland erfahren, das im 10. Jahrhundert offiziell christianisiert worden ist.

Die russischen Ikone zwischen Konvention und künstlerischer Freiheit

Während die frühen russischen Ikonen sehr eng an die byzantinischen Ikonen angelehnt gewesen sind, haben sich ab dem 12. Jahrhundert spezifische lokale Charakteristika herausgebildet. Verschiedene Zentren mit Ikonenmalschulen sind fortan entstanden, wobei Nowgorod und später Moskau zwei besonders bedeutende Zentren der russischen Ikonenmalerei gewesen sind. Die einzelnen Zentren haben sich vor allem in der Farbgebung als der am meisten individualisierten Stilkomponente unterschieden. Gleichwohl müssen die Maler z.B. bei den Gewändern von Christus und der Gottesmutter den traditionellen Farbkanon berücksichtigen, der wiederum mit einer spezifischen Symbolik verbunden ist. Vor allem in Hinblick auf die Bildthemen und -typen sind die Ikonenmaler strengen Konventionen unterworfen: So sind die grundlegenden Themen und Typen aus Byzanz übernommen worden und haben lediglich eine Erweiterung im Sinne neuer emotionaler Schattierungen erfahren (vgl. Lazarev 1997: 22). Neu entstandene Bildtypen sind hingegen die Ausnahme geblieben und auch westlichen Einflüssen (Modellierung mit Licht und Schatten u.a.) hat sich die Ikonenmalerei bis ins 17. Jahrhundert verwehrt.

Das thematische Spektrum umfasst indes eine große Bandbreite im Rahmen der christlich-orthodoxen Glaubensvorstellungen: Es erstreckt sich von Christus-, Marien und Engelikonen, über Begebenheiten des alten und neuen Testaments oder abstrakte theologische Begriffe wie die Heilige Dreifaltigkeit. Besonders variantenreich ist dabei die Muttergottes dargestellt worden: Abb. 6 zeigt beispielsweise den Bildtyp der Muttergottes „Eleousa“ (eleos = Mitleid, Erbarmen), bei dem die als Halbfigur dargestellte Muttergottes den Jesusknaben auf dem Arm

hält und in Vorahnung seines Leidens in die Ferne blickt. Im Russischen wird dieser Bildtyp auch als „Umilenije“ (Gottesmutter der Rührung) bezeichnet. Die Tradierung dieser Bildtypen, die wiederum mit bestimmten Vorschriften hinsichtlich der Anordnung von Figuren oder der Verwendung ritualisierter Gesten und Symbole verbunden ist, ermöglicht auch den illiteraten Gläubigen eine schnelle Identifizierung der jeweiligen Heiligen. Die Tradierung der Bildtypen hat jedoch auch einen tieferen, theologischen Hintergrund: So kann die wundertätige Kraft, die vom Urbild ausgeht, nur erhalten bleiben, wenn es getreu wiedergegeben wird. Auch die Beschriftung bzw. Benennung des Dargestellten als unverzichtbarer Bestandteil der Ikone trägt dazu bei, die Identität zwischen dem Abbild und dem Urbild zu garantieren.

Neben dem Aspekt der Beschriftung weisen die Ikonen auch grundlegende Gemeinsamkeiten bezüglich der Bildsprache auf: So werden die Figuren im Bild z.B. ihrem Rang und ihrer innerbildlichen Bedeutung entsprechend in unterschiedlichen Größen dargestellt. Da die Ikone nicht Ausschnitte der irdischen Welt zeigt, sondern auf das Überirdische hinweist, wird das Heilsgeschehen in einer Gleichnis- und Symbolsprache formuliert und die Maler müssen den Eindruck von Plastizität, Räumlichkeit und zeitlicher Gebundenheit vermeiden. Aufgrund dessen werden die Hintergründe zumeist golden und flächig gestaltet und Emotionen wie Lachen oder Weinen im Sinne der zeitlosen, repräsentativen „Portraits“ nicht dargestellt. Auch auf die Zentralperspektive wird verzichtet. Sie wird durch die so genannte umgekehrte Perspektive ersetzt, bei der sich die Linien in Fluchtpunkten treffen, die vor dem Bild liegen. So zielen alle Linien und Botschaften aus einem unendlich Großen und Weiten auf den Betrachter und lassen ihn ‚in die Ewigkeit blicken‘. Auch das Licht der Ikone zielt auf den Betrachter und geht von den Bildgegenständen selbst aus. Dies unterscheidet die Ikonen von Gemälden der Renaissance, bei denen die Bildgegenstände von einer Lichtquelle außerhalb des Bildes beleuchtet werden und helle sowie schattige Seiten aufweisen. Besonders der Goldgrund der Ikone, der durch die vielen Farblasuren aus der Tiefe aufscheint, einen Eigenglanz besitzt und Symbol des Himmlischen und Göttlichen ist, erleuchtet die Betrachter. Das Eitempera, mit dem die Figuren gemalt werden, verfügt wiederum über eine große Transparenz, so dass es auf dem goldenen Untergrund eine enorme Leuchtkraft entwickelt, welche sich besonders im Kerzenlicht entfaltet (vgl. Florenskij 1996: 120).

Insgesamt kann man festhalten, dass die Ikonen in ihrer Bildsprache grundlegende Gemeinsamkeiten aufweisen und hinsichtlich der Tradierung bestimmter Bildthemen und -typen engen Vorschriften unterworfen sind. Aus einer westlichen Sichtweise sind sie deshalb oftmals als stereotyp und einfallslos abqualifiziert worden (vgl. Haustein-Bartsch; Wolf 2008: 12). Wer sich jedoch näher

auf sie einlässt, wird einen Blick für die feinen Nuancen und Differenzen zwischen Ikonen verschiedener Regionen und Epochen entwickeln und erkennen, dass keine Ikone wie die andere gemalt ist!

Ikonen als Gegenstand des interkulturellen Lernens

Im Kunstunterricht und seinen Lehrwerken nehmen die ostchristlichen Heiligenbilder bestenfalls eine Randstellung ein. Aus welchen Gründen ist es dennoch sinnvoll, sich mit dem Unterrichtsgegenstand der Ikonen auseinander zu setzen? Eine erste Lernmöglichkeit besteht darin, dass die Ikonen in besonderer Weise die Wahrnehmung der Schülerinnen und Schüler schulen. Um die feinen Unterschiede im Ausdruck oder in der Farbgebung wahrzunehmen, müssen die Ikonen sehr genau und konzentriert beobachtet werden. Dies stellt für viele Heranwachsende eine große Herausforderung dar, da die zur Kontemplation anregenden Heiligenbilder den Sehgewohnheiten der Schülerinnen und Schüler zuwiderlaufen: Während die heutige Medienwelt durch immer schnellere Bildwechsel geprägt ist, lädt die Ikone zum Verweilen ein.

Da sie nicht ein Abbild der irdischen Welt sein will, sondern in einer Gleichnis- und Symbolsprache auf das Überirdische hinweist, können anhand der Ikone viele christliche Symbole wiederentdeckt werden, die im Laufe der Säkularisierung in Vergessenheit geraten sind. Gut geeignet für dieses Unterfangen sind z.B. die Ikonen der Muttergottes, welche sich durch einen Variantenreichtum

und eine vielschichtige Symbolik auszeichnen. Die Muttergottes wird zudem im katholischen und orthodoxen Christentum gleichermaßen verehrt, so dass sich eine vergleichende Analyse des östlichen und abendländischen Marienbildes anbietet, bei dem Gemeinsamkeiten und Unterschiede hinsichtlich der Darstellung und Symbolik herausgearbeitet werden können. Der Marienmantel ist beispielsweise ein zentrales Attribut aller Darstellungen, was auf seine Verehrung als einzige Berührungsreliquie Mariens zurückzuführen ist. Oft wird er mit drei Sternen dargestellt, die die Jungfräulichkeit der Muttergottes symbolisieren. Auffällige Differenz zwischen östlichen und abendländischen Darstellungen ist die gegensätzliche Farbgebung bei der Gestaltung der Gewänder: Während die Ostkirche die Gottesgebäerin mit rotem Mantel und blauem Unterkleid darstellt, bevorzugt die abendländische Malkunst seit dem frühen Mittelalter die umgekehrte Darstellungsweise. Indem sie Maria in einem roten Kleid erscheinen lässt (das Rot bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die menschliche Inkarnation), betont sie ihre irdische Natur, welche mit den „Gnaden des Himmels“ (Ströter-Bender 1998: 150) überkleidet wurde. Die Darstellungsweise der Ostkirche (roter Mantel mit blauem Untergewand) verdeutlicht demgegenüber „die Lehre von der Sophia als höchster Geistnatur der Gottesgebäerin, die als Maria mit dem Mantel des irdischen Lebens über diese Erde ging“ (ebd.). Am Beispiel des Marienmantels wird insgesamt deutlich, dass die dargestellte Figur – in diesem Fall Maria – erst



Abb. 7 Christus „Das grimme Auge“, Eitempera auf Holz, 31x27 cm, Russland um 1700, BRENSKE GALLERY, aus: Brenske: 14.

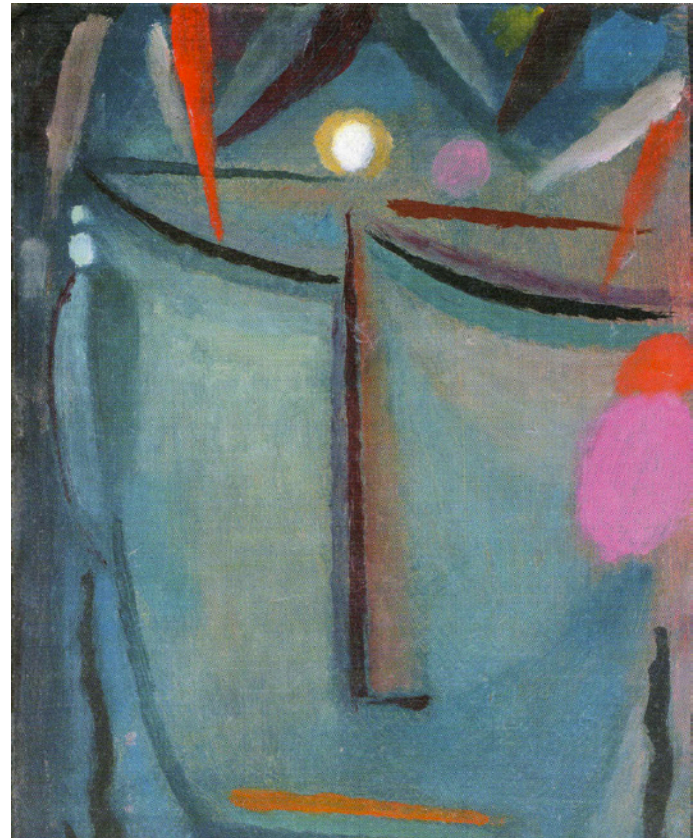


Abb. 8 Alexej von Jawlensky, Dornenkrone, Öl auf Leinwand, 40x30cm, 1918, München. Städtische Galerie im Lenbachhaus, aus: Brenske: 15.

in ihrer religiösen Bedeutung erfasst werden kann, wenn man dazu in der Lage ist, die mit ihr verbundenen Symbole zu entschlüsseln. Die Auseinandersetzung mit östlichen und abendländischen Heiligenbildern und deren Symbolik leistet somit einen wichtigen Beitrag zum Verständnis christlicher Kunst.

Heiligenbilder sind jedoch nicht nur für die christliche Kunst früherer Jahrhunderte von großer Bedeutung, sondern auch für die Kunst der Moderne. Wie sehr die Ikonenmalerei die Kunst der Moderne beeinflusst hat, weist Brenske (2005) in seinem Buch über die „Ikonen und die Moderne“ nach: Anhand konkreter Bildpaare verschiedener Künstler (Malewitsch, Jawlensky, Chagall u.a.) konfrontiert er die alte Maltradition mit modernen Beispielen und verdeutlicht Gemeinsamkeiten, die „im formalen Bildaufbau, in der Verwendung künstlerischer Sprachmittel oder in der Ausstrahlung des Werkes liegen“ (Brenske 2005: 10). Vergleicht man beispielsweise Jawlenskys „Dornenkrone“ (Abb. 9) mit der Christus-Ikone „Das grimme Auge“ (Abb. 8) erkennt man viele Parallelen hinsichtlich des dargestellten Gesichts und dessen motivischen Details: Wie der Ikonenmaler betont auch Jawlensky die Frontalität und Flächigkeit des Gesichts, welches durch die Linienführung der Mund- und Augenpartie einen melancholischen Gesichtsausdruck annimmt. Der auf der Stirn befindliche helle Farbkreis zitiert „den Lichtfunken als Weisheits- und Erlösungszeichen einiger Marienikonen“ (Brenske 2005: 13) und auch die jüdische Tradition wird in Form der eingefügten Haarlocken (Peot) mit einbezogen.

Das sich viele Parallelen zwischen den Ikonen und Jawlenskys Bildern ergeben, können sie im Unterricht gut für eine vergleichende Betrachtung eingesetzt werden, bei der Verbindungslinien zwischen der modernen Malerei und der Ikonenmalerei herausgearbeitet werden. Im Rahmen dieses Bildvergleichs müssen jedoch auch Unterschiede hinsichtlich der Bildkonzepte thematisiert werden, da das offene und vieldeutige moderne Bild dem festen Formenkanon der Ikone gegenübersteht. Eine grundlegend andere Rolle nehmen ebenso die Künstlerinnen und Künstler der Moderne ein, da sie subjektiv-originelle Ideen entfalten und nicht auf das Vermitteln zwischen geistigem Urbild und materialisiertem Abbild beschränkt sind. Historisch betrachtet vollzieht sich sowohl der Prozess der ‚Freigabe‘ des Bildes zugunsten künstlerischer Erfindungen als auch der Emanzipationsprozess zum autonomen Künstlersubjekt gegen Ende des Mittelalters. Die in der abendländischen Malerei des 15. Jahrhunderts verwendete Zentralperspektive, die auf individuellen, von einzelnen Standpunkten ausgehenden Betrachtungen basiert, kann ebenfalls als Ausdruck größerer Subjektivität gesehen werden und in einer Unterrichtseinheit zum Thema „Perspektive“ der in der Ikonenmalerei verwendeten umgekehrten Perspektive gegenübergestellt werden.

Dabei sollte herausgearbeitet werden, dass der Verzicht auf die Zentralperspektive nicht auf das zeichnerische Unvermögen der Ikonenmaler zurückzuführen ist, sondern dass beide Verfahren spezifische Vorzüge haben und mit bestimmten Intentionen verbunden sind: So ist das zentralperspektivische Konstruktionsverfahren gut dazu geeignet, mit Hilfe eines oder mehrerer Fluchtpunkte eine Tiefenillusion auf einer Fläche zu erzeugen und dem Betrachter einen Raum aus einem ganz bestimmten Blickwinkel zu zeigen. Demgegenüber ermöglicht die umgekehrte Perspektive, bei der die Linien sowie das Licht aus einem unendlich Weiten auf den Betrachter gerichtet sind, den ‚Blick in die Ewigkeit‘. Dadurch dass sich die Linien, die wiederum verschiedenen Elementen im Bild zugeordnet sind, in vielen Fluchtpunkten vor dem Bild treffen (vgl. Abb. 4), ergeben sich mehrere Bildzentren, die sukzessiv erschlossen werden können, indem man sich vor der Ikone auf und ab bewegt. Dabei hat der Betrachter die Möglichkeit, überall hin durchzuschauen (vgl. Onasch 1968: 66) und die Formen ohne zentralperspektivische Verkürzungen zu erfassen.

Neben den Differenzen, die sich auf unterschiedliche Bildkonzeptionen und -konstruktionen beziehen, sollte auch der Bilderstreit in keiner Unterrichtseinheit zum Thema „Ikonen“ fehlen. So betrifft die Debatte über die Rolle der bildlichen Darstellungen religiösen Inhalts nicht nur das Christentum, sondern auch das Judentum und den Islam. Welche künstlerischen Lösungen das Judentum und der Islam entwickelt haben, können die Schülerinnen und Schüler beispielsweise im Rahmen einer Projektarbeit ausfindig machen.

Anregungen für einen handlungs- und produktionsorientierten Unterricht zum Thema „Ikonen und russisches Weltkulturerbe“ bietet die von Ströter-Bender/Wolter (2005) vorgeschlagene Unterrichtseinheit zum Moskauer Kreml, die für Schülerinnen und Schüler ab der 3. Klasse entwickelt worden ist. Dabei werden in Anlehnung an die Muttergottesikonen der russischen Kathedralen Holztafeln mit Gold- und Wasserfarben bemalt, gemeinsam betrachtet und reflektiert. Wie bei allen Ikonen sollte auch beim Betrachten der durch die Schülerinnen und Schüler bemalten Holztafeln auf die ‚richtige‘ Beleuchtung geachtet werden. Denn erst im Kerzenlicht entfaltet die Ikone ihren goldenen Glanz, der die Betrachter erleuchtet.

Angaben zur Autorin:

Simone Kisker, Jahrgang 1982. Studienrätin mit den Fächern Deutsch und Kunst.

Email: Simonekisker@gmx.de

Literatur:

- Astrachanzewa, T., Kalaschnikow, V. (2003): Goldener Ring. Aus dem Russischen von Susanne Brammerloh. St. Petersburg: Kunstverlag „Iwan Fjodorow“
- Belting, H. (1990): Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. München: Beck
- Bednarz, K. (2007): Das Kreuz des Nordens. Reise durch Karelien. Berlin: Rowohlt, S. 53.
- Brenske, H. (1968): Ikonen. Fenster zur Ewigkeit. Kirchdorf am Inn: Berghaus

Verlag

Bentchew, I.; Haustein- Bartsch, E. (2000): Muttergottesikonen. Bielefeld: Kerber, S. 41.

Brenske, S. (2005): Ikonen und die Moderne / Icons and Modern Art. Regensburg: Schnell + Steiner

Florenskij, P.A. (1996): Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Russland. Aus dem Russischen von Ulrich Werner. 3. Auflage. Stuttgart: Urachhaus

Gejdor, T.; Charitonowa, I. (2004): Moskau. Aus dem Russischen von B. Orlowa. Moskau: Kunstverlag „Amarant“

Haustein-Bartsch, E.; Wolf, N. (Hg.) (2008): Ikonen. Ikonen-Museum, Recklinghausen. Köln: Taschen

Lazarev, V. (1997): Die russische Ikone: von den Anfängen bis zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Zürich: Benziger, S. 289.

Lazarev, V.N. (1997): Die Russische Ikone. Von den Anfängen bis zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Zürich und Düsseldorf: Benziger Verlag

Onasch, Konrad (1968): Die Ikonenmalerei Grundzüge einer systematischen Darstellung. Leipzig: Koehler und Amelang

Schmidt, H. und M. (1995): Die vergessene Bildsprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik. 5. Auflage. München: Beck

Solowjowa, I. (2006): Die Ikonen in der Lebensweise der Rus und ihre Quellen. Aus dem Russischen von Roman Orlow. In: Die russische Ikone. St. Petersburg: Kunstverlag, S. 5 – 29

Ströter-Bender, J. (1992): Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität. Köln: Du Mont

Ströter-Bender, J.; Wolter, H. (2005): Das Weltkulturerbe der UNESCO im Kunstunterricht. Materialien für die Grundschule. Bd. 1. Donauwörth: Auer



Eine Reiseikone im Kunst- oder Religionsunterricht gestalten

Jutta Ströter-Bender/ Heidrun Wolter

Der Bau einer Reiseikone aus Holz eignet sich ab der 4. Grundschulklasse bis in die mittlere Sekundarstufe hinein. Der zeitliche Umfang beträgt ca. 4 UE, auf zwei Sitzungen verteilt, da das Material trocknen muss.

Im traditionellen Sinne sollte hier bei der Motivwahl konkret eine direkte Orientierung an Ikonen-Vorlagen statt-

finden, um die Einführung in dieses System religiöser Bildwelten zu vertiefen, das in seiner strengen Überlieferung steht. Es soll dadurch eine respektvolle Einführung in eine komplexe ästhetische Tradition gegeben werden und ein erster Einblick in ihre Materialität.



Einstieg

Zur ausführlichen Erläuterung des Begriffes Ikone siehe den vorhergehenden Text von Simone Kisker.

Kurzfassung:

Der Begriff Ikone stammt aus dem Griechischen und heißt eikón= transportables Bild. Diese transportablen Bilder wurden meist auf Holz gemalt, es sind Kultbilder der Ostkirchen in Kirchen- und Andachtsräumen. Auf diesen Bildern wurden meist Jesus Christus und seine Mutter Maria, Engel und Heilige abgebildet. Eine Ikone wird verehrt, nicht angebetet. Die Ikonenmalerei gilt als liturgische Handlung und ist deshalb einer strengen Typisierung unterworfen. Daher ist im Laufe der Jahrhunderte nur eine geringe stilistische Entwicklung erfolgt.

Charakteristisch für diese Malerei sind Farben aus Eitempera, die mit einem Leinölfirnis überzogen werden. Die Hintergründe sind meist mit Gold ausgelegt.

Zunächst wird den Schülern und Schülerinnen anhand einer Landkarte vermittelt, wo sich bedeutende Kathedralen der Ostkirche befinden wie beispielsweise der Kreml, der folgend anhand von Bildmaterial vorgestellt wird. Anschließend erfolgt eine Einführung in die Ikonenmalerei.

Material

Im Baumarkt werden Brettchen zugeschnitten, alle aus Pappelholz 0,8 mm dick

Pro Schüler/in: 1x (12x18 cm) und 2x (6x18 cm)

Pro Schüler/in: ein Set mit 4 Scharnieren (1,5 x 2,5 cm) und 16 kleinen Schrauben (Firma Hettich Nr. 00853)

für jeden / jede eine Kopiervorlage Ikone

Sandpapier 120 Körnung, Gold Sprühlack, Holzvorbohrer dünn, kleine Schraubenzieher,

Schere, Klebstoff, Wasserfarben, Pinsel dünn, Goldfarbe, Goldstifte



Technik

- Nachdem jeder Schüler/in die drei Holzbretter vorliegen hat, werden diese an den Kanten mit dem Sandpapier abgeschliffen. Auf Zeitungen im Trockenen und Freien ausgebreitet und mit dem Goldlackspray besprüht. Wenn eine Seite getrocknet ist, wird die andere Seite besprüht.
- Die zugesägten Holzbretter werden nun hochkant vor sich hingelegt. Unten liegen das große Brett und die zwei kleinen genau darauf. Die Scharniere werden an der Seite der Bretter befestigt, so dass sich die zwei kleinen Seiten nach außen öffnen lassen. Es wird angezeichnet, wo die Scharniere platziert werden sollen und wo die Löcher der Scharniere sind. Dort wird nun mit dem Vorbohrer vorgebohrt und anschließend werden hier die Scharniere mittels Schrauben befestigt.
- Nun gestalten die Schüler/innen die Kopiervorlage mit Wasserfarben und Goldstift oder Goldfarbe. Wenn die Vorlage trocken ist, wird sie ausgeschnitten und auf die Innenseite der Reiseikone geklebt.

Begegnung

Durch den Bau der Ikone werden die Heranwachsenden mit den Ikonostasen der Kathedralen (beispielsweise des Kreml) vertraut gemacht, sowie mit der Wirkung der Farbe Gold und der damit verbundenen Wirkungen im wechselnden Lichteinfall.

In zahlreichen Städten befinden sich russisch-orthodoxe Kirchen, die ergänzend besucht werden könnten.



Kunst und Kultur digitaler Spiele

Daniela Kortebusch



Kunst und Kultur digitaler Spiele

Zusammenfassung

Seit der Geburtsstunde von Computerspielen, Ende der 50er Jahre, sind neben technischen Fortschritten ebenso bedeutende Entwicklungen in Wissenschaft und Forschung, sowie in der Computerspielnutzung zu verzeichnen. So haben neue Technologien, die Ausdifferenzierung unterschiedlicher (Spiel-) Genres etc. dazu geführt, dass digitale Spiele zu einem integralen Bestandteil der Alltagskultur geworden sind. Dass Computerspiele in der Öffentlichkeit polarisieren zeigten kulturpolitische Debatten der letzten Jahre, die sich u.a. zwischen den Forderungen, prohibitive Maßnahmen gegen die Verbreitung bestimmter gewalthaltiger Spiele einzuführen, der Erhöhung von Medienkompetenz und Computerspiele als Kulturgut mit dem Anspruch auf künstlerische Freiheit anzuerkennen, bewegten. Welche Maßnahmen ergriffen wurden und inwiefern digitale Spiele für künstlerische Strategien genutzt werden, soll am Beispiel des Independent Games „The Path“ (Tale of Tales) erläutert werden.



The art and culture of digital games

SUMMARY

Since the birth of computer games at the end of the 50s, technical advances have been accompanied by significant developments in science and research, as well as in the use of computer games. Thusly, new technologies, such as the development of a variety of (gaming) genres etc., lead to digital games becoming an integral element of everyday culture. The polarizing nature computer games have on the public has become evident in the political discourse about culture. This discourse has led to, among other things, the demand to introduce measures to prevent the distribution of violent games, an increase in media competence, and computer games as a cultural artifact demanding to be recognized for its artistic freedom. Which measures have been taken and to what extent digital games are applied in the arts will be illustrated using the example of independent game The Path (Tale of Tales).

Abb. 1 Screenshot aus dem digitalen Spiel The Path, online verfügbar unter: <http://tale-of-tales.com/blog/gallery/album/72157600191133690/photo/3411838148/the-path-screenshots-scarlet-in-the-field-of-flowers.html> (18.05.2011)

Start. Blick in den Querschnitt eines leeren Raumes mit einem schachbrettartigen Fußboden. Die einzige Lichtquelle ist ein Fenster, das sich im Winkel am Ende des Zimmers befindet. Durch die Glasscheiben fällt Tageslicht und es zeichnet sich schemenhaft der blaue Himmel außerhalb des düsteren Schauplatzes ab. Dunkle Rottöne verleihen dem kahlen Raum eine bedrückende Atmosphäre. Den einzigen Kontrast bildet eine weiße verschlossene Tür an der gegenüberliegenden Wand. Loading. Es erscheinen sechs weibliche Figuren, Schwestern unterschiedlichen Alters zwischen neun und neunzehn Jahren, die sich nun um einen schwarzen Tisch mit Stühlen versammelt haben. Sie interagieren nicht, sondern sind in unterschiedliche Tätigkeiten gemäß ihrer spezifischen Eigenschaften vertieft: Carmen, die Zweitälteste, kokettiert, einen Hut auf- und absetzend, vor dem Fenster, während Robin, die Jüngste, auf dem Fußboden mit einem Auto spielt.

The Path (Tale of Tales)

So beginnt das "short horror game" The Path, ein

digitales Spiel, das im Jahre 2009 von dem unabhängigen Entwicklerstudio „Tale of Tales“ für Einzelspieler veröffentlicht wurde (vgl. www.taleoftales.com). Das Künstlerpaar Auriea Harvey und Michaël Samyn gründete das Studio 2002 in Belgien und verfolgt seitdem das Ziel emotionsreiche interaktive Unterhaltung zu produzieren, die sich durch ihre Konzepte von gängigen kommerziellen Spielen abhebt. The Path z.B. soll explorative, entdeckende Spielhandlungen evozieren, die statt des Bekämpfens von Gegnern oder des Lösens von Rätseln, die Imagination der Spieler und Spielerinnen im (inter-)aktiven Umgang mit den virtuellen Szenerien anregen (vgl. ebd.). Inspirieren ließen sich die Entwickler von dem Volksmärchen „Rotkäppchen“, das sie modifizierten und in einen modernen Kontext setzten: Die sechs Schwestern leben in einem Appartement in der Stadt und werden nacheinander mit einem Korb zu ihrer kranken Großmutter gesandt, deren Haus tief im Wald gelegen ist. Somit finden sich die Spieler und Spielerinnen nach Wahl eines der Charaktere auf einer Straße mitten im Wald wieder, die abrupt endend durch einen unbefestigten Weg fortgeführt wird. Bald erscheint in ornamentalen Großbuchstaben ein Schriftzug, der vermeintliche Spielauftrag: „Go to Grandmother’s house and stay on the path.“ (<http://tale-of-tales.com/ThePath>).

Indie Games – Art Games?

The Path zählt zu den so genannten „Independent“ bzw. „Indie Games“. Dabei handelt sich um Spiele, die außerhalb des kommerziellen Marktes von unabhängigen Entwicklern, meist kleinen Teams, produziert werden. Aufgrund ihrer Unabhängigkeit von breiten Zielgruppen, nehmen sie sich oftmals die Freiheit, mit dem digitalen Spiel als Medium zu experimentieren. Ermöglicht wird dies durch die heutige Verfügbarkeit der notwendigen Technologien, die zuweilen kostenlos von professionellen Studios bereitgestellt werden und damit auch kleineren Projekten zugänglich sind (vgl. Hirsch 2010). So spielen „Indie Game“-Entwickler und Entwicklerinnen z.B. mit innovativen Spielprinzipien, unterschiedlichen Technologien, der audiovisuellen Gestaltung oder lassen sich von Spielen ihrer Kindheit und Jugend inspirieren, um ihnen anschließend einen eigenen Charakter zu verleihen (vgl. ebd. 2010). Demzufolge passen „Indie Games“ nicht unbedingt in bereits bestehende Genres und sind vor allem durch ihre Vielfalt gekennzeichnet (vgl. ebd. 2010). Einige von ihnen, wie etwa die Spiele von „Tale of Tales“, verfolgen explizit künstlerische Strategien und werden bereits vor diesem Hintergrund entwickelt (vgl. www.taleoftales.com). Zu differenzieren sind in diesem Kontext die Begriffe „Indie Game“ und „Art Game“. Während der Begriff „Indie Game“ insbesondere auf das Feld der unabhängigen Spieleentwicklung verweist, das wiederum

Abb. 2 Screenshot aus dem digitalen Spiel The Path, online verfügbar unter:

<http://tale-of-tales.com/blog/gallery/album/72157600191133690/photo/3042641313/the-path-screenshots-> (18.05.2011)



nicht selten die Rahmenbedingungen für experimentelle, künstlerische Zugänge schafft, impliziert der Begriff „Art Game“ bereits einen intendierten Kunstkontext seitens der Entwickler und Entwicklerinnen.

Corrado Morgana beschreibt den Terminus wie folgt:

„An Artgame is an independent or commercial game which expresses its ‘artness’ through its play mechanics, narrative strategies or visual language. An Artgame may employ novel interfaces, non-mainstream narratives, retro visual language, experimental gameplay and other strategies. An Artgame may be any interactive experience that draws on game tropes. Artgames are rapidly detouring mainstream game expectations, although whether specifically use the term whilst producing transgressive and novel independent games is a mood point.“ (Morgana 2010: 10).

Morgana hält die Zughörigkeit zu bestimmten Märkten bewusst offen, entscheidend sind vielmehr expressive Funktionen, die Nutzung des Mediums „digitales Spiel“ und seiner jeweiligen Charakteristika wie Audiovisualität, Interaktivität, narrative oder spielerische Elemente für die Umsetzung künstlerischer Konzeptionen in Form interaktiver Erfahrungen.

Dass digitale Spiele i.d.R. neben weiteren Merkmalen durch Elemente des Spielerischen gekennzeichnet sind und Parallelen zu ‚klassischen‘ Spielen aufweisen, wurde bereits in diversen Publikationen nachgewiesen (vgl. u.a. Dittler 1993: 108-111; Juul, 2005: 23-54; Zumbansen 2008: 59-81).

Ausgehend von der Spieldefinition nach Johan Huizinga, ist ein Spiel eine räumlich und zeitlich begrenzte, freiwillige Handlung, die nach ebenso „freiwillig angenommenen, aber bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude“ (Huizinga 2004: 37). Das Spiel werde dabei mit dem „Bewußtsein [sic] des »Andersseins« als das »gewöhnliche« Leben“ (ebd. 2004: 37) wahrgenommen.

Die genannte Kennzeichnung des Spiels als unterhaltende, regelgeleitete Beschäftigung, ist ebenfalls auf Charakteristika digitaler Spiele übertragbar: Auf ihre Funktion als interaktive Unterhaltungsmedien sowie auf die ihr zugrundeliegenden Programmstrukturen, die die ‚Spielregeln‘ implizieren, z.B. in Bezug den Spielverlauf sowie auf die Freiräume und Grenzen spielerischen Handelns auf der operationalen Ebene.

Dies als künstlerische Grundlage zu nutzen, mit den Regeln zu experimentieren statt nach ihnen zu spielen, ist eine der Strategien heutiger spiel-basierter-Kunst (vgl. Dragona 2010: 27). Beschreibbar ist dies mit dem situationistischen Begriff „détournement“, als Akt des Überwindens bestehender Ordnungsprinzipien und Konventionen, des Nutzens von Mitteln eines Ausgangsgegenstandes, um auf diese Weise neue Bedeutungsebenen zu schaffen (vgl. Morgana 2010: 7).

Neben „Indie“ und „Art Games“, die bisweilen auf dem experimentellen Umgang mit etablierten Regel- bzw. Spielprinzipien fußen, sind zudem weitere Formen zu nennen, die z.B. auf den „Code“ bestehender kommerzieller Computerspiele zugreifen, diesen modifizieren, um die Mechanismen des Ursprungsspiels selbst zu verändern (genannt: Modding).

Am Beispiel von The Path findet „détournement“ nicht im Sinne der Modifikation einer Ausgangssoftware statt, vielmehr manifestiert sich dies in Form des Experimentierens und Dekonstruierens gängiger Spielkonventionen (vgl. Westecott 2010: 79). So erleichtert das Prinzip von The Path nicht die Orientierung innerhalb der digitalen Welt, sondern spielt mit der Wahrnehmung der Nutzer und Nutzerinnen: Bei der Fortbewegung können die Spieler und Spielerinnen zwischen zwei Optionen wählen: Einem sehr langsamen Gehen und einem schnelleren Laufen. Schnelleres Fortbewegen bewirkt jedoch Veränderungen der Perspektive, ein Herauszoomen bis hin zum Orientierungsverlust, da man im Gegensatz zur vorherigen Rückenansicht des Spielcharakters mit Blick in Laufrichtung („third-person“) nun aus der Vogelperspektive auf die Szene herabschaut und die eigentliche Blickrichtung sowie den Zielort aus den Augen verliert.

Im weiteren Verlauf erkennen die Spieler und Spielerinnen zudem, dass nur ein Missachten der Regeln und des Spelauftrags zum Erfolg führt. Denn nur diejenigen, die den anfänglichen Hinweis, nämlich auf dem Weg zur Großmutter den Pfad nicht zu verlassen, ignorieren und im Wald dem Wolf begegnet sind, erscheint in der abschließenden Spielauswertung das Wort „success“.

Digitale Spiele als Kunst und Kulturgut im deutschsprachigen Raum

Noch vor wenigen Jahren wurden im deutschsprachigen Raum zahlreiche und z.T. heftige kulturpolitische Debatten im Zusammenhang mit Computerspielen geführt (vgl. Fuchs 2008: 7).

Dabei sind bislang vor allem zwei dominierende Positionen zu nennen (vgl. Fromme, Biermann, Unger 2010: 61): Zum einen der Versuch Gewalttaten bzw. Amokläufe von Jugendlichen unmittelbar mit ihrem Medienkonsum, der Nutzung gewalthaltiger Computerspiele, zu begründen und zum anderen die Betonung der Spieleindustrie als Wachstumsmarkt der Zukunft (vgl. ebd. 2010: 61). Zusammen mit den genannten Aspekten ging in den öffentlichen Diskussionen ein weiteres Bestreben einher, nämlich digitale Spiele als Kulturgut anzuerkennen, bis hin zum Anspruch auf Kunstfreiheit wie sie Olaf Zimmermann, Geschäftsführer des Deutschen Kulturrats, Anfang des Jahres 2007 auch für Computerspiele forderte (vgl. Schulz 2008: 9). In der Auseinandersetzung mit der Problematik

standen sich unterschiedliche Ansätze von Vertretern und Vertreterinnen aus Politik, Kultur und Wissenschaft gegenüber wie die Einführung prohibitiver Maßnahmen einerseits, die Förderung von Medienkompetenz sowie – anstelle von Verboten – die Unterstützung von Qualität bei der Entwicklung digitaler Spiele andererseits (vgl. ebd. 2008: 9-13).

Im August 2008 wurde der Bundesverband G.A.M.E., der EntwicklervonComputerspielen, als Mitglied im Deutschen Kulturrat aufgenommen, sodass Computerspiele nun zumindest formal offiziell zur Kultur zählen. Als weiterer Schritt im Rahmen der kulturpolitischen Debatte um digitale Spiele, ist die anschließende Einführung des Deutschen Computerspielpreises zu erwähnen, der als Initiative der dt. Politik und Wirtschaft erstmals im März 2009 verliehen wurde. Neben der Förderung des Wirtschaftsstandortes Deutschland, sei es Ziel des Preises „die Vielfalt des Angebots qualitativ hochwertiger“ digitaler Spiele, besonders aus dem deutschen und europäischen Raum zu vergrößern (vgl. www.deutscher-computerspielpreis.de).

Nach Winfred Kaminski, Professor am Institut für Medienforschung und Medienpädagogik der Fachhochschule Köln, handelt es sich bei Computerspielen in vielerlei Hinsicht um ein „gesellschaftliches Phänomen“, nicht nur weil sie ein Produkt dieser Gesellschaft sind und in einer solchen über sie diskutiert wird, sondern ebenso dadurch, „dass sie selbst auf Gesellschaft reagieren“ (Kaminski 2008) und an gesellschaftlichen Diskursen teilnehmen. So setzt sich die Ästhetik digitaler Spiele aus vielfältigen kulturellen Traditionen zusammen, denen auch ohne edukativen Anspruch gesellschaftliche und kulturhistorische Muster zu Grunde liegen (vgl. Zumbansen 2008: 152-155), wie z.B. die Adaption von Märchelementen in *The Path* zeigt.

Digitale Spiele sind Bestandteile unserer Kultur, sei es aufgrund gestalterischer oder inhaltlicher Attribute oder aber lediglich als Artefakte einer solchen. Ob jedoch nach der kulturellen Frage alle Computerspiele (kommerzieller Art oder aus dem „Independent“- Bereich) allgemein als Kunst bezeichnet werden können, bleibt fraglich. Ebenso wie im Fall der traditionsreichen Diskussion bzgl. der Frage was „Kunst“ sei, mangelt es auch hier an Kriterien, die entsprechende Generalisierungen zuließen. Darüber hinaus ist es zweifelhaft, ob bei der Vielfalt der digitalen Spiele pauschale Bewertungen überhaupt möglich sind. Nicht auszuschließen dagegen ist, dass sie durchaus als künstlerisches Ausdrucksmittel genutzt oder zum Kunstgegenstand werden können. Auriea Harvey und Michaël Samyn von „Tale of Tales“ erläutern diese Fragestellung in einem Interview folgendermaßen:

“We do not think of games in general as art. Games are a form of amusement; nothing more, nothing less. But since computers have been used for the creation of games, and especially since the technology has evolved to allow

for very rich representations, a new form has arisen. [...] Computer games are showing us a glimpse of the artistic potential of the interactive medium. The immersion, the emergence and the non-linearity of games are elements that are of utmost importance to contemporary art. We find it a pity that there aren't more artists embracing the medium.” (Tale of Tales, Martin 2009).

Angaben zur Autorin:

Daniela Kortebusch ist Doktorandin im Fachbereich Kunst an der Universität Paderborn. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Ästhetik digitaler Spiele, Medienbildung, ästhetische Sozialisation und Genderfragestellungen.
E-Mail: dkortebusch@gmx.de

Literatur:

- Dragona, Daphne (2010): From Parasitism to Institutionalism. In: Artists Re:thinking Games. Hg. v. Ruth Catlow, Marc Garret und Corrado Morgana. Liverpool: Fact, 26-33.
- Fromme, Johannes, Ralf Biermann, Alexander Unger (2010): Digitale Spiele und Spielkulturen im Wandel. Zur Entstehung partizipativer und kreativ-produktiver Nutzungsformen. In: Digitale Spielkultur. Hg. v. Sonja Ganguin und Bernward Hoffmann. München: kopaed, 61-79.
- Fuchs, Max (2008): Vorwort, Streitfall Computerspiele. Computerspiel zwischen kultureller Bildung, Kunstfreiheit und Jugendschutz. Hg. v. Olaf Zimmermann, Theo Geißler u. Gabriele Schulz. 2. erw. Aufl. Berlin: Dt. Kulturrat (Aus Politik und Kultur, 1), 7-9.
- Huizinga, Johan, H. Nachod u. Andreas Flitner (2004): Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. 19. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch-Verl.
- Morgana, Corrado (2010): Introduction, Artists Re:thinking Games. Hg. v. Ruth Catlow, Marc Garret und Corrado Morgana. Liverpool: Fact, 7-15.
- Kaminski, Winfred (2008): Computerspiele als gesellschaftliches Phänomen. Vortrag im Rahmen des Open Games Campus. Köln.
- Schulz, Gabriele (2008): Einführung, Streitfall Computerspiele. Computerspiel zwischen kultureller Bildung, Kunstfreiheit und Jugendschutz. Hg. v. Olaf Zimmermann, Theo Geißler u. Gabriele Schulz. 2. erw. Aufl. Berlin: Dt. Kulturrat (Aus Politik und Kultur, 1), 9-15.
- Westecott, Emma (2010): Playing with the Gothic: If you go down to the woods tonight... . In: Artists Re:thinking Games. Hg. v. Ruth Catlow, Marc Garret und Corrado Morgana. Liverpool: Fact, 78-81.
- Zumbansen, Lars (2008): Dynamische Erlebniswelten. Ästhetische Orientierungen in phantastischen Bildschirmspielen. Univ., Diss. Paderborn, 2008. München: kopaed (Kontext Kunstpädagogik, 16).

Internetquellen:

- Hirsch, V. (2010): Neues. online. Indie Games. Games Developer Conference 2010. Online verfügbar unter:
<http://www.3sat.de/page/?source=/neues/sendungen/magazin/142959/index.html> [16.02.2011]
- Martin, Joe (2009): The Path Interview - Are Games Art?
<http://www.bit-tech.net/gaming/pc/2009/04/08/the-path-interview-are-games-art/1> [16.02.2011]
- www.deutscher-computerspielpreis.de [16.02.2011]
- www.taleoftales.com [16.02.2011]

Digitale Spiele:

The Path (Tale of Tales 2009)



Abb. 1 Fassadenansicht Arts Décoratifs (Jardin du Carrousel) Foto: Les Arts Décoratifs, Paris / Luc Boegly

Tapeten im Musée des Arts Décoratifs in Paris

Naheema Daniela Blankenburg



Tapeten im Musée des Arts Décoratifs in Paris Zusammenfassung

Obwohl die Tapete als kunsthandwerkliches bzw. -gewerbliches Erzeugnis auf eine lange Entwicklungsgeschichte zurückblicken kann und seit der Renaissance alle kunsthistorischen Stile auch auf Tapete vertreten sind, stellt sie kein Sammlungsobjekt im klassischen Sinne dar und spielt dementsprechend innerhalb des Kunst- und Antiquitätenhandels sowie als Objekt privaten Sammelns bis heute kaum eine Rolle (Leiß 1962: 69). Umso interessanter erscheint vor diesem Hintergrund die Tatsache, dass die Tapete dennoch ihren Weg in die Sammlungen und Ausstellungen bedeutender internationaler Kunstgewerbemuseen, darunter etwa das Musée des Arts Décoratifs in Paris, gefunden hat. Innerhalb der Rekonstruktion der Verbindung von Museum und Tapete überlagern sich hier Fragen der Ausstellungs-, Sammlungs- und Institutionsgeschichte mit der allgemeinen Geschichte der französischen Tapetenindustrie sowie der kunstgewerblichen Reformbewegung des 19. Jahrhunderts.



Wallpaper in the Musée des Arts Décoratifs in Paris SUMMARY

Wallpaper has had a long, varied history as a product of craftsmanship and industry and its styles have reflected every period of art history since the Renaissance. Yet it is not a collector's item in the traditional sense, and thereby hardly plays a role in the art and antiques market or as an item for private collectors (Leiß 1962: 69). Bearing this in mind, it is all the more remarkable that wallpaper has nevertheless found its way into the collections and exhibitions of major museums of applied arts, such as the Musée des Arts Décoratifs in Paris. In the attempt to reconstruct the connection between museums and wallpaper, the questions explored in the following article probe areas where the history of art exhibitions, collections and institutions overlaps with the basic history of the French wallpaper industry, also touching upon the craftsman's reform movement of the 19th century.

Die Tapeten-Kollektion des Musée des Arts Décoratifs (MAD) in Paris zählt gemeinsam mit den Sammlungen des Deutschen Tapetenmuseums in Kassel, des Victoria and Albert Museums in London und des Cooper-Hewitt, National Design Museums in New York zu den weltweit bedeutendsten Kollektionen dieser Art. Eine nähere Betrachtung der Verbindung zwischen Tapete und Museum offenbart hier erstaunliche Ergebnisse – lässt sich diese doch bis hin zur kunstgewerblichen Reformbewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen. Da das Museum in seiner institutionellen Form jedoch offiziell erst seit 1905 besteht, stellt sich die Frage nach den Ursprüngen in besonderer Weise: Wer hat wann mit der Sammlung von Tapeten begonnen und wie haben diese schließlich ihren Platz im Museum gefunden?

Die Verbindung zur Tapetenindustrie

Angesichts der fortschreitenden Industrialisierung, welche um die Jahrhundertmitte im Zuge der seriellen Massenproduktion die traditionellen Handwerksberufe abzulösen droht und eine allgemeine künstlerische Verflachung zur Folge hat, sowie vor dem Hintergrund der

wachsenden internationalen Konkurrenz, schließt sich in Paris im Jahre 1864 eine Gruppe aus Künstlern, Industriellen und Sammlern mit dem Ziel einer Aufwertung der Kunst in all ihren industriellen Anwendungsgebieten ("Le Beau dans l'Utile") zusammen. Zu diesem Zweck sieht die "Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie", die später mit einer ähnlichen Einrichtung zur "Union Centrale des Arts Décoratifs" fusioniert, die Etablierung eines durch das Londoner Modell inspirierten Museums mit zugehöriger Bibliothek und Schule vor, in dem sich industrielle Kunsterzeugnisse unterschiedlichster Epochen und Völker vereinigt finden (vgl. Brunhammer 1992). Es gilt die Arbeiter zu einer Orientierung an den herausragendsten Werken anzuregen und die Künstler zu einer Vervollkommnung der industriellen Produkte zu bewegen (vgl. Schaer 1993). Durch ihre Unterschrift verpflichteten sich die Mitglieder der Union Centrale, über einen Zeitraum von drei Jahren hinweg, jährlich eine Überweisung in Höhe von damals 100 FRF (vgl. Archiv MAD: A1/7) an die Einrichtung zu tätigen. Die entsprechenden Subskribentenlisten sind im Archiv des MAD enthalten und erlauben eine entscheidende

Entdeckung: So kann eine nicht unbeträchtliche Anzahl der Gründer und Mitglieder der "Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie", darunter etwa der französische Manufakturist Isidore Leroy, der Fabrikant Jules Turquetil, der Industrie-Zeichner Victor Poterlet und der Graveur Villemillot, eindeutig der Tapetenbranche zugeordnet werden. Des Weiteren finden sich in den Unterlagen die Fabrikanten Délicourt und Jouanny sowie die Zeichner Édouard Huguenin und Wagner und der Farben-Hersteller Isidore Thomas (vgl. Archiv MAD: A1/1, 7, 49).

Die Ausstellung als Hauptaktionsmittel

Um in einem möglichst breiten Öffentlichkeitsauftritt die Erfordernisse einer speziellen Ausbildungsstätte aufmerksam zu machen und um diese für die Museumsvision zu begeistern, erscheint der Union Centrale kein Mittel geeigneter als das der Ausstellung (vgl. Archiv MAD: A1/1). Diese ersten vormusealen Ausstellungen auf der Basis privater Initiative – jeder Aussteller trägt die Kosten seines Platzes selbst – finden im eigens für die erste Pariser Weltausstellung im Jahre 1855 am Rande der Champs-Élysées erbauten Palais de l'Industrie (im Zuge der Weltausstellung von 1900 abgerissen und durch den bis heute dort befindlichen Grand Palais ersetzt) statt. Das Programm stützt sich auf das Konzept einer Einheit von Kunst und Industrie ("L'art est un, ses manifestations seules sont multiples") und wirkt entgegen der damals allgemein befremdlichen Vorstellung einer aus dem Prinzip der Arbeitsteilung resultierenden Entindividualisierung der Kunst (vgl. Archiv MAD: A1/1).

Den oben genannten Zielen der Union Centrale entsprechend, sind die Ausstellungen zunächst als Mustersammlungen mit Instruktionfunktion für Fabrikanten und Handwerker in der allgemeinen Vorbildertradition des 19. Jahrhunderts konzipiert und verfolgen eine Material-basiert/technische Ausrichtung. Die erste Ausstellungsreihe ab 1863 gestaltet sich nach dem Prinzip der dreigliedrigen Gesamtausstellung, welche in einzelne Divisionen gemäß den unterschiedlichen Industriezweigen ("expositions divisionnaires") unterteilt ist. An einen geschichtlichen Bereich ("Musée Rétrospectif") reihen sich eine zeitgenössische Abteilung ("Exposition Moderne") sowie die Arbeiten der Zeichenschulen ("Écoles de Dessin"). Zusätzlich ist jeder Industriezweig zugleich Teil eines Wettbewerbs unter den einzelnen Ausstellern (vgl. Brunhammer 1992). Auch hier lassen die archivierten Ausstellungsprogramme des MAD entscheidende Rückschlüsse hinsichtlich der Präsenz der Tapete innerhalb jener ersten vormusealen Ausstellungen zu: So ist die Sektion "Art appliqué à la tenture de l'habitation" beispielsweise dem Papier vorbehalten, was bedeutet, dass die "dessins de tenture et bordure" innerhalb des Wettbewerbs in Tapete ausgeführt sein müssen (vgl. Archiv MAD: A1/44). Ein

Studium der zugehörigen Ausstellerlisten sowie der namentlich erwähnten Kommissionsmitglieder vermag die Erkenntnisse entsprechend zu konkretisieren. Zu den Ausstellern aus dem Jahre 1874 zählt hier u.a. Jules Turquetil aus der Tapetenbranche, der als Mitglied des Verwaltungs- und Organisationskomitees der Union Centrale vom Wettbewerb ausgeschlossen ist (vgl. Archiv MAD: D1/4). Im Jahre 1880 verändert die Union Centrale schließlich ihr Ausstellungskonzept zugunsten einer Unterteilung in Themengruppen gegliedert nach Rohstoffen ("Expositions thématiques"). Diese Spezialausstellungen präsentieren nach und nach in festgelegter Reihenfolge die einzelnen Industriezweige und sind so aufgebaut, dass zunächst – gemäß der Gliederung nach Rohstoffen – das Material in seinem Roh- bzw. Ausgangszustand vorgeführt und anschließend alle notwendigen Transformationen bis hin zum fertigen Endprodukt gezeigt werden (vgl. Archiv MAD: A1/56). Die Ausstellung von 1882, welche der Holz-, Stoff- und Papierindustrie gewidmet ist, kann hier zugleich als erste große Tapetenausstellung ausgemacht werden, in deren Anschluss ein Großteil der präsentierten Objekte in den dauerhaften Besitz der Union Centrale übergeht (vgl. Archiv MAD: D1/412). Auch hier ist dank der archivierten Dokumente eine aufschlussreiche Rekonstruktion möglich: So werden in der Abteilung „Papier“, neben den Tapeten als fertigem Endprodukt, auch ursprüngliche und exotische Textilien der Papierindustrie, Maschinen, Papier- und Schreibwaren, Malerei- und Zeichenartikel, Techniken des Druckes, der Gravur, der Lithografie sowie Fotografie und alle von Letzterer abgeleiteten Verfahrensweisen ausgestellt bzw. vorgeführt. Darüber hinaus gewährt die Union Centrale jedem Ausstellenden auf Anfrage spezielle Räumlichkeiten für die Installation mobiler und feststehender Ateliers zur Vorführung der Arbeitstechniken sowie zur praktischen Unterweisung des Publikums (vgl. Archiv MAD: A1/56). Ein besonderes Lob erfährt den Unterlagen zufolge der Zeichner Poterlet für die Ergänzung der modernen Tapetenausstellung um einen bis zu den Ursprüngen der Fabrikation in Frankreich zurückreichenden retrospektiven Bereich. Der für die Tapete konzipierte Programm-Wettbewerb sieht die Anfertigung einer Wandbekleidung für ein Esszimmer vor ("Un panneau de papier peint pour salle à manger"). Insgesamt erhalten die Mitglieder der Tapetenindustrie innerhalb der einzelnen Wettbewerbskategorien zahlreiche Auszeichnungen und Ehrungen (Jouanny erhält z.B. Bronze, Poterlet Silber, Turquetil Gold) (vgl. Archiv MAD: D1/14, 15), welche einmal mehr den Beweis für die bis zu den Ursprüngen des MAD zurückreichende Bedeutung dieses industriellen Zweiges und damit auch der Tapete selbst liefern; nicht nur aufgrund der Zugehörigkeit der Repräsentanten zu den Gründungsmitgliedern der Union Centrale, sondern ebenfalls aufgrund der qualitativen Ausführungen in diesem Bereich.

Ein Dachbodenfund mit Folgen

Nach einer insgesamt mehr als 40 Jahre andauernden vor-musealen Ausstellungstradition, als Folge der Suche nach geeigneten Räumlichkeiten zur Etablierung einer dauerhaften Einrichtung, wird das MAD schließlich im Jahre 1905 im Nordflügel des Palais du Louvre, im Pavillon de Marsan, als neuer Sitz der Union Centrale (seit 2004 unter dem Namen "Les Arts Décoratifs") offiziell eröffnet (vgl. Brunhammer 1992). Der Sammlungs- und Ausstellungsgegenstand Tapete gerät im Laufe der Zeit weitgehend in Vergessenheit - bis zum Jahr 1966. In dem Jahr findet eine Konservatorin des Museums auf dem Dachboden des Marsan-Flügels per Zufall einige Papierrollen von enormer Größe, die sich als Panorama- oder Bildtapeten herausstellen. Die ausschließlich in Frankreich hergestellten "Papiers peints panoramiques" präsentieren im Gegensatz zu den Rapportmustern eine fortlaufende Landschaftsszenerie aus aneinander geklebten Bahnen und gelten als eine der herausragendsten Leistungen innerhalb der Tapetendruckkunst (vgl. Thümmler 1998). Bei den Dekoren handelt es sich um jene Tapeten, die 84 Jahre zuvor im Zuge der oben erwähnten Ausstellung von 1882 im Palais de l'Industrie Einzug in die Sammlung der Union Centrale fanden. Schnell ist ein entsprechendes Ausstellungsprojekt geboren: Im Jahre 1967 findet die große, der Tapete gewidmete und mit der finanziellen Unterstützung der "Chambre Syndicale des Fabricants de Papiers Peints de France" realisierte Ausstellung "Trois Siècles de Papiers Peints" statt. Gemeinsam mit dem durch die Ausstellung erhaltenen Bestand bilden die Panoramatapeten seit 1967 zugleich den Ursprung der neu im MAD eingerichteten Tapetenabteilung, dem "Département des Papiers Peints". Noch heute stellen die Panoramatapeten (darunter Werke der Manufakturen Dufour, Desfossé und Zuber) neben Musterproben mit sich wiederholendem Motiv den Schwerpunkt der Sammlung des MAD dar.

Die Sammlung des MAD

Im Einzelnen setzt sich die ca. 350.000 Dokumente umfassende Kollektion des MAD, welche vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart hineinreicht, neben den erwähnten Gattungen aus Originalen der Restaurationszeit sowie Entwürfen der Manufaktur Jacquemart und Bénard, zahlreichen Domino-Papieren, Zeichnungen (u.a. bedeutende Kompositionen von Poterlet und anderen Industrie-Zeichnern), Druckplatten der königlichen Manufaktur Réveillon, Tapeten aus der Edition Nobilis sowie der Kollektion „Zeit Wände“ von Rasch und dem Inventar an privaten Kollektionen der Häuser Hans, Leroy und Zuber zusammen. Die Herkunft der Tapeten betreffend, spielen dementsprechend französische und insbesondere Pariser Fabrikanten eine entscheidende Rolle (vgl. Archiv MAD: A3/131). In diesem Zusammenhang sind auch die Produktionen aktueller

(Nachwuchs-)Künstler und Designer, u.a. repräsentiert durch den „Wallpaper Lab“, nicht zu vergessen. Dieser gestaltet sich in Form temporärer Ausstellungen und steht traditionsgemäß im Kontext eines Wettbewerbs unter den einzelnen Künstlern und Künstlerinnen. So hat sich die Union Centrale bereits seit ihrer Gründung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts insbesondere der Verteidigung der zeitgenössischen Kunst, widergespiegelt durch eine entsprechende Referenz-Kollektion, verschrieben und sammelt sowohl die Werke unbekannter als auch bereits renommierter Künstler und Fabrikanten: "Collectionner l'art contemporain est un pari sur l'avenir. [...] nous engrangeons ce qui dans l'art d'aujourd'hui nous semble engager le futur, tout autant que ce qui représente simplement l'époque." (Archiv MAD: D1/585). Als Besonderheit innerhalb der Kollektion ist außerdem die vom MAD gemeinsam mit dem berühmten New Yorker Haus Tiffany nach Vorlage originaler, vom Museum konservierter Stücke und Zeichnungen edierte Tapeten-Sammlung hervorzuheben, an der ebenfalls die elsässische Manufaktur Zuber aus Rixheim/Mülhausen mitgearbeitet hat. Diese Zusammenarbeit schreibt sich dabei ganz in die Tradition der Union Centrale ein, die seit ihrer Gründung stets bestrebt ist mit Industriellen und Handwerkern zu kollaborieren (vgl. Archiv MAD: A3/147). Darüber hinaus befinden sich in der Pariser Sammlung neben Tapeten auch verwandte Objekte wie Zeichnungen, Maschinen, etc.

Die Kollektion des Département des Papiers Peints setzt sich zu einem großen Teil aus Schenkungen ("donations") durch französische Industrielle, insbesondere der Manufakturen Desfossé und Karth sowie Turquetil, gegen Ende des 19. Jahrhunderts zusammen. Die in den Archiven des MAD enthaltene Liste mit den Namen der Hauptschenker im Bereich Tapete, seit Gründung der Union Centrale, bestätigt in diesem Zusammenhang einmal mehr die enge Verbindung zur Tapeten-Industrie (genannt werden etwa Hunsinger und Wagner, Jouanny, Poterlet und Follot (vgl. Archiv MAD: A3/16, 17)). Als bedeutende Schenkung ist hier u.a. die Tapete "Le Souper à la Maison d'Or", basierend auf einer Vorlage von Thomas Coutures, zu nennen, welche der Manufakturist Desfossé dem Museum großzügigerweise überlassen hat (vgl. Archiv MAD: A3/24, 25). Als Maler verschafft sich Couture (1815-1879) gegen Mitte des 19. Jahrhunderts Aufmerksamkeit und wird von Jules Desfossé eingeladen, an dessen Tapeten-Zyklus über die "Vices et Vertus" („Laster und Tugenden“) anlässlich der Pariser Weltausstellung von 1855 mitzuarbeiten. Das anschließend in Tapete ausgeführte Gemälde "Les Prodiges" (auch bekannt unter dem Titel "Les Pierrots") sorgt sowohl für Lob als auch Entrüstung seitens des Publikums und erntet für seine technische Virtuosität allgemeine Bewunderung (vgl. Bruignac-La Hougue 2007).

Tapeten in der aktuellen Schau

Mit Einzug in den Pavillon de Marsan passt die Union Centrale auch ihr Ausstellungskonzept den neuen Räumlichkeiten an. Einst als Sitz des Rechnungshofes konstruiert, bietet der Marsan-Flügel mit seinen großen Sälen und deren majestätischer Aufteilung ideale Präsentationsmöglichkeiten, insbesondere für die sogenannten großen dekorativen Ensembles ("Grands ensembles décoratifs") (vgl. Archiv MAD: A3/86). Als museografisches Prinzip wird neben thematischen Objekt-Reihen, ein Gruppieren von Malereien, Skulpturen, Möbeln und diversen Alltagsobjekten innerhalb „bewohnbarer“ Räume angestrebt. Durch das Erzeugen einer Synthese der Künste in Form lebendiger Dekore soll so der Eindruck epochentypischer Gebräuche und Stile sowie des jeweils vorherrschenden Geschmacks vermittelt werden, wobei der Aufbau einer chronologischen Gliederung folgt (vgl. Archiv MAD: A3/33). Entgegen der anfänglich stärkeren pragmatischen Ausrichtung der Ausstellungen im Palais de l'Industrie, tritt nun der dekorative Aspekt der einzelnen Objekte in den Vordergrund. Als Beispiel für eine epochentypische Rauminstallation mit Tapetenbeteiligung lässt sich aus der aktuellen permanenten Schau etwa der Raum "Le Beau Idéal" anführen, welcher den Amor und Psyche-Zyklus nach Zeichnungen von Xavier Mader, hergestellt von der Manufaktur Defossé und Karth (Paris, 1872), zeigt. Auch innerhalb der temporären Ausstellungen, die jeweils einer bestimmten Themenstellung folgen und einen Überblick über den Reichtum der Sammlungen dekorativer Kunst bieten, ist die Tapete stets vertreten. Die anfängliche Initiative der Union Centrale kann mit der Gründung des Museums sowie der nachträglichen Etablierung eines speziell der Tapete gewidmeten Départements, vor dem Hintergrund der langen (vor-musealen) Ausstellungstradition, im Rückblick als doppelter Erfolg bewertet werden.

Angaben zur Autorin:

Naheema Daniela Blankenburg

2003-2008 Studium der Fächer Französisch und Kunst für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen an der Universität Paderborn; 2011 Promotion zum Dr. phil. im Fach Kunst bei Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender, Forschungsschwerpunkt: internationale Kunstgewerbemuseen und Tapeten-Kollektionen; Forschungsaufenthalte in Kassel, Paris, London und New York (2008-2010)

E-Mail: D_Blankenburg@gmx.de

Literatur:

Archiv des Musée des Arts Décoratifs, Paris

Brunhammer, Yvonne (1992): *Le Beau dans l'Utile*. Paris: Gallimard.

Leiß, Josef (1962): *Spezialmuseen in Deutschland*. Das Deutsche Tapeten-Museum in Kassel. In: *Kulturarbeit*, Ausgabe 14.

Schaer, Roland (1993): *L'invention des musées*. Paris: Gallimard.

Thümmler, Sabine (1998): *Die Geschichte der Tapete*. Raumkunst aus Papier. Eurasburg: Edition Minerva.

Bruignac-La Hougue, Véronique de (2007): *Art et artistes du papier peint en France – Répertoire alphabétique*. Paris: Les Arts Décoratifs.

Grabin (Hans-Otto Scholz) Ein Maler der Verschollenen Generation

Jutta Ströter-Bender

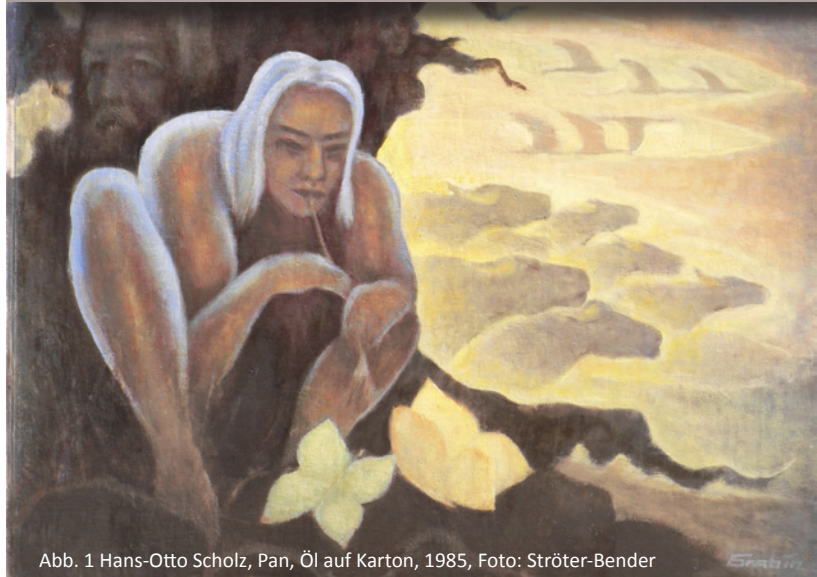


Abb. 1 Hans-Otto Scholz, Pan, Öl auf Karton, 1985, Foto: Ströter-Bender



Grabin (Hans-Otto Scholz)

Ein Maler der Verschollenen Generation

Zusammenfassung

Im aktuellen Diskurs um die Repräsentationsformen europäischer Erinnerungskulturen und den Kampf der Erinnerungen (vgl. Assmann 2009) öffnen die Gemälde von Hans-Otto Scholz (1915-1987), einem Künstler der so genannten „Verschollenen Generation“, Anregungen für die Thematisierung von Flucht, Vertreibung, und Neuanfang.



Grabin (Hans-Otto Scholz)

A painter of the lost generation

Summary

In the current discourse concerning the representational forms of European remembrance and the contestation of memories (vgl. Assmann 2009), the paintings of Hans-Otto Scholz (1915-1987), an artist of the so-called 'lost generation,' offer ideas for thematizing escape, forced displacement, and new beginnings.

Warum sich mit den Arbeiten von Künstlern und Künstlerinnen auseinandersetzen, deren Werke in keinem großen Museum zu finden sind, die nicht in die offizielle Kunstgeschichte eingebettet wurden und deren künstlerische Positionen in der Zeit ihres Schaffens im Abseits standen?

Fragestellungen wie diese sind durchaus im Rahmen der World Heritage Education von Relevanz, öffnen sie doch Sehweisen, Forschungen und Vermittlungsaspekte für unbekannte Ebenen im kulturellen Erbe, für verdrängte Themen und Bereiche, die durchaus von gesellschaftlichem Interesse sind.

Die Verschollene Generation

Erst in den späten achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts erfolgte im Sinne dieser Fragestellungen eine zunehmende Beachtung der Werke und Biografien von Künstlern und Künstlerinnen, vornehmlich der Jahrgänge 1890-1915, die heute als übersprungene und als „Verschollene Generation“ (Zimmermann 1994: 9) bezeichnet werden. Der Kurator und Galerist Michael Hebecker, einer der bedeutenden Kenner der Protagonisten und Protagonistinnen dieser Generation, schreibt zu den historischen Rahmenbedingungen der genannten Jahrgänge:

„Von allgemeiner Wirkung auf Lebenswege und Werkentwicklungen der meisten Künstler war der verhängnisvolle deutsche Geschichtsverlauf mit zwei Weltkriegen und den in künstlerische Freiheiten eingreifenden Diktaturen. In diesem Zusammenhang heben wir aber die Lage der Geburtsjahrgänge heraus, die erst nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten ihre Kunstausbildung oder ihre künstlerische Laufbahn beginnen konnten. Freie Kunstentwicklung konnten sie nicht mehr erfahren. Bestenfalls war das an den Hochschulen vermittelte handwerkliche Rüstzeug brauchbar. Im direkten Anschluss an die Studien folgten Kriegsdienst und Gefangenschaft. Jene Künstler waren bereits erst 40 Jahre alt, als sie mit ihrer künstlerischen Wegsuche begannen.“ (Hebecker 2007: 4).

Die zwei Weltkriege und ihre Traumatisierungen, Nationalsozialismus, Flucht und Vertreibungen und die neuen Landesgrenzen in Europa griffen in künstlerische Biografien und ihre Wirkungen ebenso ein wie die Kunstmarktentwicklungen, die spätestens um 1950 mit der Durchsetzung der Abstraktion einer jüngeren Generation den Vorzug gaben.

Der Expressive Realismus

Die Kunst der sogenannten „Verschollenen Generation“ wird in der kunsthistorischen Literatur auch als „Expressiver Realismus“ (Zimmermann 1994: 9) bezeichnet, ein verdichteter Stil in der Malerei, in dem sich gegenständliche Darstellungsweisen der Klassischen Moderne, des Expressionismus und auch der Neuen Sachlichkeit miteinander verbinden. Zugleich aber lassen sich in diesem Stil die Ebenen der traditionellen Ausbildungsweisen, das Festhalten an tradierten Kompositionsstrukturen und konkrete, an der erlebten Realität orientierte Inhalte, wiederfinden. Nicht umsonst gehören daher auch Porträts, Stillleben, Landschaften und Stadträume zu den bevorzugten Motivspektren dieser Generation. Spätestens in der Phase des bundesdeutschen Wiederaufbaus erschienen solche Positionen als traditionalistisch, konventionell und überkommen. Während die Positionen der abstrakten

Malerei, des Informel und darauf folgend der Pop-Art die zeitgenössische Kunst seit dem Kriegsende in den offiziellen Institutionen prägten und gefeiert wurden, zogen sich die Vertreter und Vertreterinnen des Expressiven Realismus in private Nischen zurück. Sie waren in regionalen Künstlerverbänden präsent und oftmals in der Provinz, so auch der Maler und Restaurator Hans Otto Scholz.

Hans Otto-Scholz: Lebensweg

Seinen Künstlernamen „Grabin“ wählte er nach dem Namen der schlesischen Landschaft, in der er seine Jugendjahre verbracht hatte (vgl. Kammerer-Grothaus 1990). Dadurch drückte er als Vertriebener die Verbundenheit mit seiner Heimat aus. Der Künstler wurde am 17. Januar 1915 in Schlesien (im heutigen Polen) geboren, in Gorkau, im Kreis Breslau. Schon in frühester Jugend erhielt der künstlerisch interessierte Junge bei einem befreundeten Maler der Familie Privatunterricht. Nach dem Abitur in Breslau, einem kulturellen Zentrum der Region, begann er in Hirschberg das Studium der Pädagogik. Danach folgte ein Studium für Malerei und Bildhauerei an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste in Berlin. Dieses wurde durch den Krieg unterbrochen. Hans Otto Scholz wurde als Soldat eingezogen und trug verschiedene Verwundungen davon, deren Folgen er lebenslang spürte. Im Krieg gingen seine bisherigen Arbeiten verloren. Nach dem Krieg heimatvertrieben, gelangte Hans Otto Scholz auf der Flucht nach Bayreuth und siedelte sich dort an. 1947 heiratete er eine Kriegerwitwe, gründete eine Familie und begann als Maler, Bildhauer und Restaurator zu arbeiten. In den folgenden Jahren wirkte er beispielsweise zwischen 1963 und 1980, im Auftrag der Staatlichen Schlösser Verwaltungen des Freistaates Bayern, an der Restaurierung von Schloss Herrenchiemsee mit. Im Auftrag des Landgrafen Prinz Philipp von Hessen restaurierte er umfangreiche Bestände im Schloss Fasanerie, Fulda.

Nach 1980 bis zu seinem Tod am 30. Juni 1987, arbeitete er freiberuflich als Restaurator und Maler in Bayreuth, das damals, unweit der Grenze zu den Ostblockstaaten DDR und Tschechoslowakei, vom Kalten Krieg geprägt war. Zugleich wirkte er als Lehrer von Künstlern und Künstlerinnen der Region. Er unterrichtete beispielsweise auch die englische Künstlerin Georgina Beier, die nach der Begegnung mit ihm ihren malerischen Stil veränderte (vgl. Beier 1986).

In seinen beiden letzten Lebensjahren, 1984-1986, entstanden in der Atelier-Wohnung (Liststraße) seine wichtigsten Gemälde. Er schuf ein geschlossenes malerisches Werk. Zahlreiche Bildmotive, die er im Laufe seines Lebens gemalt und oftmals wieder vernichtet hatte, griff er aus der Erinnerung erneut auf und gab ihnen die endgültige Fassung auf großformatigen Leinwänden und Kartons. Diese Gemälde, in denen sein gesamtes künstlerisches Lebenswerk als Vermächtnis



Abb. 2: Hans-Otto Scholz. Flucht, Öl auf Karton, 70x60cm, 1985, Foto: Ströter-Bender

zusammengefasst wurde, sind heute jedoch zum großen Teil nicht der Öffentlichkeit zugänglich- bis auf zwei Werke, die nach seinem Tod an eine Freundin des Künstlers verkauft wurden. Zugleich existieren noch einige Fotografien.

Hans Otto Scholz besaß aufgrund seiner langjährigen Berufspraxis als Restaurator eine komplexe Kenntnis

der traditionellen Malereitechniken, die er mit hohem Anspruch praktizierte. Die Schichtenmalerei mit Öl und die Lichtführung durch besondere Farbwirkungen waren ihm ein Anliegen. Sein handwerkliches Wissen und seine Erfahrungen waren phänomenal. Er hatte ein fast „mystisches Verständnis“ (Beier 1990: 8) für das Material: Seine Eigenschaften und sein Verhalten sowie von Hölzern, Textilien und Malgründen, Farben und Bindemitteln.

Während in der Gegenwart solche Kenntnisse in den Diskussionen um die Bedeutung des Handwerks wieder eine hohe Wertschätzung erfahren (vgl. Sennett 2008), war in den letzten Lebensjahrzehnten von Hans Otto Scholz dieses Wissen und seine Umsetzung im Kontext aktueller Kunstentwicklungen sehr viel weniger gefragt. Der Künstler und Restaurator galt in der regionalen Kunstszene, die sich an den Entwicklungen der Metropolen orientierte, als ein Außenseiter. Seine Kunstwerke im Stil des Expressiven Realismus erschienen konventionell, „gestrig“ und fanden nur bei Wenigen Interesse und Anerkennung. Daher lebte er mit seiner Familie relativ zurückgezogen, in bescheidenen Umständen und fühlte sich aus dem offiziellen Kunstleben ausgegrenzt. Vier Monate vor seinem Tod, im März 1986, hatte er die einzige Ausstellung seiner Gemälde in meinem Bayreuther Atelier, die allerdings zu seiner Überraschung vor allem bei jugendlichen Besuchern und Besucherinnen eine große Würdigung erfuhr.

Sehweisen einer Generation

Im Stil des so genannten „Expressiven Realismus“ schuf

Hans Otto Scholz in seinen Gemälden archetypische Szenen, traumähnliche Gestalten und mythologische Landschaftsebenen. Die Werke tauchten durch ihre malerische Fassung in scheinbar zeitlose Sphären ein, sie wirkten fern und unwirklich, zugleich aber dann auch wieder vertraut: Der Mensch, der seine Tiere begleitet; die trinkende, gebeugte Gestalt am Quell; die beladenen Alten, die mühsam einen Karren ziehen; der Geiger, der zur Himmelsleiter empor strebt. Das alles waren auch Themen, die in den siebziger und achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, in der Hochzeit der Konzeptkunst, vollkommen deplatziert erschienen.

Die Generation von Hans Otto Scholz war in ihrer ästhetischen Sozialisation und in der Wahrnehmung von künstlerischen Vorbildern – anders als heutige Generationen, von Medien und Bildträgern geprägt, die zum großen Teil schwarz-weiß Reproduktionen minderer Qualität enthielten (beispielsweise die „Blauen Bände“ aus dem Verlag Langwiesche, Königstein). Der Schwerpunkt der Wahrnehmung lag durch diese Vorgaben eher auf dem Studium des Motivs, der Komposition und der Hell-Dunkel-Konzeption, so auch bei Fotografien. Der Stand der Reproduktionstechnologie förderte die Verbreitung und

Abb. 3: Alfred Rethel, Der Tod als Freund, Holzschnitt, veröffentlicht in: Keller: 127





Abb. 4: Hans-Otto Scholz, Der letzte Ton, Öl auf Leinwand, 90x70 cm, 1986, Foto: Ströter-Bender

Anerkennung von Kunstwerken, die sich „gut“ in Schwarz-Weiß-Drucken wiedergeben ließen. Es bedeutete auch, dass es, zur fundierten Auseinandersetzung mit Malerei, jeweils dringend geboten war, die Werke im Original in Museen und Galerien zu besichtigen, was wiederum mit Reisen verbunden war. Ein durchaus kostspieliger Faktor, der für viele junge Künstler und Künstlerinnen, die nicht aus begüterten Familien kamen, enge Grenzen

setzte. Andererseits aber verlangte dann das genaue Betrachten von Kunstwerken vor Ort ein innerliches, visuelles Memorieren der Farbgebungen, unterstützt durch Skizzen und Zeichnungen. Auch wenn das Erlebnis von Filmen (in Kino-Sälen) zur Alltagskultur gehörte, waren diese gleichfalls in schwarz-weiß Fassung und sie enthielten sehr viel längere Schnittsequenzen, so dass die Wahrnehmungsfähigkeiten dieser Generation an ruhigere

Betrachtungsweisen und konkretes, aufmerksames Lernen am Gegenstand geschult waren. Die Motivwahl orientierte sich somit an Kunstreproduktionen, Fotografien, an Zeichnungen, Postkarten und Filmprospekten, am Studium von Originalen – aber vor allem auch an der konkreten Umgebung, dem Arrangement von Stillleben, Porträts, Landschaften – und auch Motivfassungen aus der Erinnerung.

Die Gemälde von Hans-Otto Scholz sind somit auch Ausdruck einer spezifischen Bildsozialisation und der damit verbundenen Konzeption von Malerei, wie es sich beispielsweise an seiner späten Rezeption des 1923 in einem populären Textband veröffentlichten Holzschnittes von Alfred Rethel, „Der Tod als Freund“, aufzeigen lässt. In seinen Arbeiten lassen sich somit Motive von Buchillustrationen, Filmsequenzen, konkrete Landschaftserfahrungen, aber auch die späten Erinnerungen an Krieg und Vertreibung wiederfinden.

Unerwünschte Erinnerungen

Einige der späten Gemälde thematisieren das Erlebnis der Flucht nach dem Ende des 2. Weltkrieges, das Vertriebenwerden, die Suche nach einer neuen Heimat, wobei die dargestellten Personen niemals personalisiert, sondern immer schemenhaft, wie aus einem fernen Traum, dargestellt wurden.

Dieses biografische Motiv der Flucht war in den achtziger Jahren in Westdeutschland weitgehend tabuisiert. Die traumatisierende Erfahrung von Millionen Menschen, die nach dem Ende des 2. Weltkrieges eine neue Heimat in Europa suchen und finden mussten, war gerade mit Blick auf die Vergangenheitsbewältigung und im Rahmen des Wiederaufbaus in Westdeutschland in der Bildenden Kunst weitgehend verdrängt. Motive wie diese wurden im Geist der Zeit eher als einseitige politisch-reaktionäre Stellungnahmen gedeutet.

Ein Künstler wie Hans-Otto Scholz hatte mit seinen generationsspezifischen Themen somit wenig öffentlichen Raum für seine Arbeiten. Entmutigt durch seine mangelnde Anerkennung, suchte er beispielsweise auch keinen Kontakt zum Kunstforum Ostdeutsche Galerie in Regensburg, das bereits 1970 gegründet wurde.

Die wenigen verbliebenen Gemälde des Künstlers

erscheinen jedoch heute, im aktuellen Diskurs um die RepräsentationsformeneuropäischerErinnerungskulturen und den Kampf der Erinnerungen (Assmann 2009), durchaus als ein Vermächtnis, das kommunikative Ebenen, im Umgang mit elementaren und auch in der Gegenwart gleichfalls globalen Themen wie Flucht, Vertreibung, Neuanfang, eröffnen kann. Den Anregungen von Aleida Assmann zur Kontextualisierung von Erinnerungen folgend, könnten die verbliebenen Arbeiten des Künstlers in die vielschichtigen Zusammenhänge der Verschollenen Generation, der Kriegserfahrungen und der Flucht gestellt werden.

„Unter Kontextualisierung verstehe ich die Fähigkeit, das Erlebte und Erinnerte in größere Zusammenhänge einzuordnen. Das kann immer nur nachträglich geschehen und es ist eine kognitive Leistung der historischen Bildung und des historischen Bewusstseins... Durch Einordnung in größere Zusammenhänge können Erinnerungen umgedeutet und auf diese Weise mit anderen Erinnerungen kompatibel gemacht werden. Das hat nichts mit um Fälschung zu tun, aber viel mit Horzonterweiterung.“ (Assmann 2009: 11).

Angaben zur Autorin:

Prof. Dr. Jutta Ströter- Bender lehrt Kunst, Malerei und Kulturerbe- Vermittlung am Institut „Kunst und Textil“ der Universität Paderborn. Sie hat zahlreiche Veröffentlichungen zum Kulturerbe wie zur interkulturellen Kunstpädagogik vorgelegt und ist Mitglied der Forschungsgruppe World Heritage Education.

E- Mail.: stroeter@zitmail.uni-paderborn.de

Literatur:

- Assmann, Aleida (2009): Auf dem Weg zu einer europäischen Gedächtniskultur. Aleida Assmann über den Holocaust als neuen Gründungsmythos und den schwelenden „Bürgerkrieg der Erinnerungen“ in Europa. In: Recherche, Jg. 2, H. 1, S. 9-11.
- Beier, Uli (1990): Erinnerungen an Hans Otto Scholz; In: Kammerer-Grothaus, Helke; Hg. (1990): Grabin. Katalog: Bayreuth: Iwalewa-Haus, S. 7-10.
- Hebecker, Michael (2007): Verzögerte Wirkung. Vorwort. In: Hebecker Michael; Jürgen Winter: Karl Ortelt (1907-1972). Weimar: Edition der Galerie Hebecker, S. 4-6.
- Kammerer-Grothaus, Helke; Hg. (1990): Grabin. Katalog: Bayreuth: Iwalewa-Haus.
- Keller, Paul. Monatsblätter. Die Bergstadt. Elfter Jahrgang 1922/23. Erster Band. Leipzig, Breslau, Wien: Bergstadtverlag Wilh. Gootl. Korn, S.127.
- Sennett, Richard (2008): HandWerk. Berlin: Berlin-Verlag.
- Zimmermann, Rainer (1994): Expressiver Realismus. Malerei der verschollenen Generation. München: Hirmer-Verlag.
- Georgina Beier im Iwalewa Haus (1986): Katalog zur Ausstellung: Bayreuth.

Das UNESCO-Programm "Memory of the World" Die Schriften von Emanuel Swedenborg (1688-1772)

Thomas Noack



Das UNESCO-Programm "Memory of the World"
Die Schriften von Emanuel Swedenborg (1688-1772)

Zusammenfassung

Der schwedische Theologe Emanuel Swedenborg gilt als einer der bekanntesten Schriftsteller seines Landes. Er war zugleich Bergbaufachmann, Staatsmann und Naturphilosoph. Doch auf der Höhe seines Ruhms begab er sich auf die Suche nach der Seele und wurde zum „Seher des Jenseits“. Seine umfangreichen Manuskripte, die in der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Stockholm aufbewahrt werden, wurden 2005 in die Liste des UNESCO-Programms „Memory of the World“ aufgenommen.



The UNESCO program "Memory of the World"
The Writing of Emanuel Swedenborg (1688-1772)

SUMMARY

The Sweden theologian Emanuel Swedenborg is considered one of the most widely renowned authors of his country. He was simultaneously a mining expert, statesman, and philosopher of nature; yet, at the peak of his career, he set out on a quest for his soul and became a "seer of the beyond." In 2005, his extensive manuscripts, which have been preserved in the Royal Swedish Academy of Sciences in Stockholm, was added to UNESCO's list of "Memories of the World."

Das Programm „Memory of the World“

Dokumentarisches Erbe spiegelt die Vielfalt von Sprachen, Menschen und Kulturen wider. Es ist der Spiegel der Welt und ihres Gedächtnisses. Aber dieses Gedächtnis ist verletzlich. Täglich verschwinden Teile davon unwiederbringlich.

Die Organisation der Vereinten Nationen für Bildung, Wissenschaft, Kultur und Kommunikation (UNESCO) hat 1992 ein Programm zum Erhalt des dokumentarischen Erbes der Menschheit ins Leben gerufen: „Memory of the World“ (das Gedächtnis der Menschheit). Mit dem Programm beabsichtigt die UNESCO dokumentarische Zeugnisse, die in Archiven, Bibliotheken, Dokumentationsstellen, Museen, Gedenkstätten und anderen kulturellen Institutionen überliefert sind, zu sichern und auf neuen informations-technischen Wegen weltweit zugänglich zu machen. Entstehen soll ein „Weltregister des Memory of the World“ in Gestalt eines universellen digitalen Netzwerkes mit ausgewählten herausragenden Dokumenten: wertvolle Buchbestände, Handschriften, Partituren, Unikate, Bild-, Ton- und Filmdokumente.

„Memory of the World“ verfolgt zwei Ziele: Zum einen geht es um den weltweiten Zugang („access“) zu kulturell bedeutsamen und historisch wichtigen Dokumenten. Zum anderen geht es um die Sicherung („preservation“) des dokumentarischen Erbes vor Gedächtnisverlust und Zerstörung. Bei dem Programm handelt es sich nicht um ein finanzielles Förderprogramm zum Zweck der Restaurierung des Dokumentenerbes, vielmehr soll der Eintrag in das UNESCO-Weltregister als internationale Auszeichnung gelten. Die Herkunftsländer verpflichten sich für die Erhaltung und Verfügbarkeit des jeweiligen dokumentarischen Erbes zu sorgen.

Im Jahr 2005 nahm die UNESCO eine Sammlung von Manuskripten Swedenborgs, die in der Königlichen

Akademie der Wissenschaften in Stockholm aufbewahrt wird, in ihre Liste des Welterbes von für die gesamte Menschheit bedeutungsvollen Archiven und Dokumenten auf.

Diese Manuskripte, rund 20000 Seiten, wurden nach Swedenborgs Tod 1772 von seinen Erben der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Stockholm geschenkt, deren Mitglied Swedenborg war. Es ist eine der größten existierenden Sammlungen von Manuskripten aus dem 18. Jahrhundert und außerdem eine der Wenigen in der modernen Zeit, die als Grundlage für eine neue christliche Kirche diente. Swedenborgs Botschaft fand überall in der Welt zahlreiche Anhänger und einige unter ihnen betrachten seine Manuskripte sogar als Reliquien. Die Sammlung umfasst sowohl Swedenborgs Jahre als Wissenschaftler und Techniker als auch sein Leben nach seiner religiösen Krise in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts.

Deutschland ist übrigens mit acht Einträgen im „Memory of the World“- Register der UNESCO vertreten. Aufgenommen wurden u. a. das Göttinger Exemplar der 42-zeiligen Gutenberg-Bibel, Goethes literarischer Nachlass und das Autograph der 9. Sinfonie Beethovens.

Emanuel Swedenborg (1688-1772)

Lebensweg. Werk und Wirkung

Wir wollen ihn Emanuel nennen, Gott-mit-uns...

Bei seiner Geburt soll sein frommer Vater zu den Sternen aufgeschaut und ausgerufen haben: „Wir wollen ihn Emanuel nennen!“, was Gott-mit-uns bedeutet, während seine Mutter die Skala der Waage betrachtete, um zu sehen wie viel das Baby wog (Trobridge 1992: 1). Diese Anekdote charakterisiert Swedenborg als einen Menschen, in dem sich wissenschaftliche Nüchternheit und spirituelle Schau verbinden sollten.

Jahrzehnte später erinnert er sich an seine Kindheit

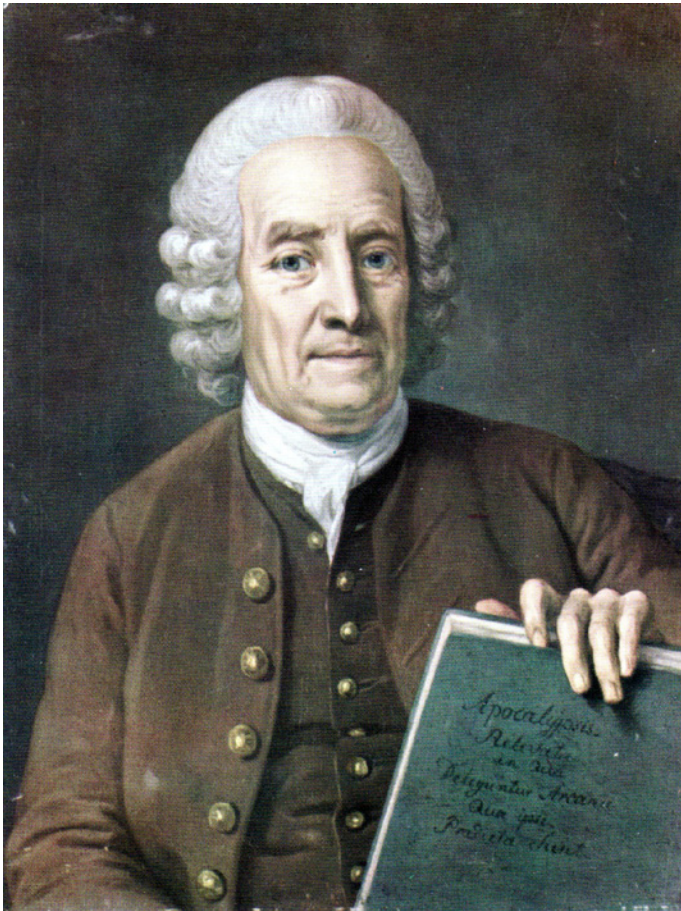


Abb. 1 Per Krafft d. Ä., Emanuel Swedenborg, Öl auf Leinwand, ca. 1768. Schloss Gripsholm, Schweden. Foto: Noack.

im pietistischen Umfeld so: „Von meinem vierten bis zu meinem zehnten Lebensjahr war ich ständig mit Gedanken an Gott, das Heil und die geistigen Leiden der Menschen beschäftigt ... Von meinem sechsten bis zu meinem zwölften Jahr bestand mein Vergnügen darin, mich mit Geistlichen über den Glauben zu besprechen.“ (Tafel 1890: 279).

1699 schrieb er sich in die Universität von Uppsala ein. Als sein Vater 1703 nach Brunsbo übersiedelte, weil er zum Bischof ernannt worden war, wurde der Student in die Obhut des Universitätsbibliothekars Erik Benzelius gegeben. Durch ihn öffnete sich für Swedenborg die Welt der Wissenschaften so nachhaltig, dass er ihn „wie einen Vater“ (Tafel 1875: 208) verehrte. Lange rang er mit der Spannung zwischen der wissenschaftlichen Betrachtungsweise, in die ihn sein zweiter Vater eingeführt, und dem Glaubensgehorsam, den ihm sein leiblicher Vater eingepflanzt hatte. 1709 schloss Swedenborg seine Studien ab und brach im darauf folgenden Jahr zu einer mehrjährigen Bildungsreise auf, die ihn zunächst nach London führte. Täglich las er Isaac Newton und suchte in den Kaffeehäusern die Gesellschaft junger Wissenschaftler und Mathematiker. Von London ging er nach Greenwich, wo er den Direktor des königlichen Observatoriums, John Flamsteed, aufsuchte und sogar dessen Assistent werden konnte. In Oxford lernte er Sir Edmond Halley kennen und weilte in der Bibliotheca Bodleiana. Weitere Stationen



Abb. 2 Stilleben mit Werken Swedenborgs. Aus: Larson u.a.: 505

waren Leyden, wo er den Pionier der Mikroskopie, Anton van Leeuwenhoek, besuchte, Utrecht und Paris.

Bergrat, Naturphilosoph und Staatsmann

Nach Jahren im Ausland kehrte 1715 ein von den aufblühenden Wissenschaften begeisterter junger Mann in seine Heimat zurück. Er gründete Schwedens erste wissenschaftliche Zeitschrift und nannte sie „Daedalus Hyperboreus“. Swedenborgs berufliche Laufbahn begann als Assistent von Christopher Polhem, der Schwedens führender Ingenieur war. Nachdem Polhem vom König den Auftrag erhalten hatte, ein Trockendock zu bauen, kam es in Lund zu einer Begegnung zwischen Karl XII. und Polhems Assistenten. Der König bewunderte Swedenborg als Herausgeber des „Daedalus Hyperboreus“ und dieser wird später, in den Diensten Karls XII. stehend, seine Ingenieurskunst bei Schleusenbauten und beim Transport von Kriegsschiffen 25 km weit durch bergiges Gelände unter Beweis stellen. Der König ernannte Swedenborg 1716 zum außerordentlichen Assessor der Bergbaubehörde.

Nach dem Tod Karls XII. wurde Ulrika Eleonore 1719 Königin und adelte die Familien der Bischöfe. Emanuel Swedberg konnte sich fortan Swedenborg nennen und wurde als ältester Sohn seiner Familie Mitglied des Ritterhauses, eines der vier Häuser des Reichstags. Der Staatsmann Swedenborg verfasste eine Reihe

von Denkschriften. Graf Anders J. von Höpken urteilte später: „Die gründlichsten und am besten geschriebenen Denkschriften, welche auf dem Reichstag von 1761 in Finanzsachen vorgelegt wurden, waren die von ihm.“ (Tafel 1890: 408). Die „Opera philosophica et mineralia“, 1734 in drei Bänden erschienen, bilden die reife Frucht der gelehrten Arbeit vieler Jahre. Die Bände tragen die Titel: 1. „Die Grundlagen der Natur“ (Principia rerum naturalium), 2. „Über Eisen und Stahl“ und 3. „Über Kupfer und Bronze“. Im ersten Band befasst er sich mit Kosmologie, entwickelt eine Nebularhypothese und eine bemerkenswerte Atomtheorie. Die „Opera philosophica et mineralia“ wurden in der gelehrten Welt gepriesen. In den „Acta Eruditorum“ erschien eine anerkennende Besprechung. Swedenborg war nun einer der führenden Gelehrten.

Auf der Suche nach der Seele und die Berufung

Nach der Veröffentlichung der philosophischen und mineralogischen Werke wandte sich Swedenborg einem anderen Thema zu: Der Suche nach der Seele. Er erforschte den menschlichen Organismus, weil dieser das empirisch zugängliche Reich der Seele sei. Die Früchte dieser Bemühungen waren die „Oeconomia regni animalis“ 1740 und ,41 und „Regnum animale“ 1744 und ,45.

Schon seit seiner Kindheit unterstützte Swedenborg die gedankliche Konzentration durch die Atemtechnik der Hypoventilation. Jahre vor der Öffnung seiner geistigen Augen hat er innere Lichterscheinungen, die ihm die Gewissheit gaben, wahre Gedanken zu denken. Neben diesen Erfahrungen innerer Klarheit, analysierte er seit 1736 auch seine Träume. Doch die Bedeutung all dieser Vorboten der Erleuchtung erkannte er erst im Nachhinein. Entscheidend waren schließlich zwei Visionen. Durch sie wurde der Naturforscher zum „Seher“. Im April 1744 erlebte er seine erste Christusvision. Im April 1745 erreichte die Vorbereitung auf das neue Amt in London mit der Berufungsvision ihr Ziel. Der geschulte Geist Swedenborgs sollte fortan den geistigen Sinn der Heiligen Schrift auslegen und, aufgrund von Gehörtem und Gesehenem, die seelischen Zustände des Himmels und der Hölle beschreiben.

Der Buddha des Nordens

Nach der Rückkehr aus London 1745 bezog Swedenborg sein neues Anwesen an der Hornsgatan in Stockholm. Hier wohnte nun bis zu seinem Tod der Mann, von dem Honoré de Balzac meinte: „Swedenborg wird vielleicht der Buddha des Nordens werden.“

Von den Vorkommnissen, die Swedenborgs Sehergabe belegen, erregte die Schilderung des Brandes in Stockholm das größte Aufsehen. Am 19. Juli 1759 war Swedenborg bei William Castel in Göteborg zu Gast. Während des Essens wurde er plötzlich unruhig, ging oft hinaus und erzählte den Gästen, dass in Stockholm – 400 Kilometer

von Göteborg entfernt – ein Feuer ausgebrochen sei und wie wild um sich greife. Das Haus eines seiner Freunde liege schon in Asche und sein eigenes sei in Gefahr. Doch schließlich konnte er erleichtert berichten, dass der Brand drei Türen vor seinem Haus gelöscht worden sei. Wenige Tage später erreichte die Nachricht auch auf dem normalen Weg Göteborg und stimmte mit den paranormalen Schilderungen Swedenborgs überein.

Wichtiger ist jedoch Swedenborgs religiöses Werk: „Die himmlischen Geheimnisse“ 1749 bis 1756 enthalten eine symbolische Auslegung der ersten beiden Bücher der Bibel. „Himmel und Hölle“ 1758 begründete Swedenborgs Ruf als „Seher jenseitiger Welten“. „Die göttliche Liebe und Weisheit“ 1763 und „Die göttliche Vorsehung“ 1764 fassen die Weisheit der Engel über die Schöpfung und die Schicksalsgesetze zusammen. „Die enthüllte Offenbarung“ 1766 ist eine Auslegung der Johannesapokalypse und handelt von geistigen Kämpfen, die nach einer Zeit der Glaubenslosigkeit zu einer neuen Licht- und Lebenslehre führen würden. „Die wahre christliche Religion“ 1771 ist Swedenborgs reife Zusammenfassung seiner Theologie. Swedenborg starb am 29. März 1772 in London. Die Magd von Mr. Shearsmith, bei dem er logierte, berichtete, wie er ihr einige Tage zuvor den Zeitpunkt seines Todes vorausgesagt habe und zwar so freudig „als ginge er in die Ferien“ (Tafel 1890: 546). Seit 1908 ruhen seine sterblichen Überreste in einem Sarkophag in der Kathedrale von Uppsala.

Gewürdigter Seher oder Erzphantast

„Wer Visionen hat, sollte zum Arzt gehen“, meinte Helmut Schmidt. An Swedenborg scheiden sich die Geister. Den einen gilt er als „der gewürdigte Seher unserer Zeiten“, so Goethe, den anderen als „der Erzphantast unter allen Phantasten“, so Kant, wobei allerdings die neuere Forschung gezeigt hat, dass Elemente von Swedenborgs Lehre bei Kant immer wieder festzustellen sind. Die Rezeption Swedenborgs erfolgte einerseits durch seine Anhänger (die Swedenborgianer), andererseits durch große Geister auf vielen Gebieten des Denkens und Schaffens. Kirchliche Institutionen in der Nachfolge Swedenborgs entstanden bereits im 18. Jahrhundert in London, wo Swedenborg viele Werke, wegen der dort herrschenden geistigen Freiheit, publiziert hatte und wo er schließlich auch gestorben war. In Deutschland veranlasste der württembergische Prälat und Theosoph Friedrich Christoph Oetinger die ersten Übersetzungen, was ihm sein Konsistorium verübelte. Bahnbrechend wurde dann aber im 19. Jahrhundert der Tübinger Universitätsbibliothekar Immanuel Tafel. Kirchliche Gemeinschaften und Verlage existieren heute vor allem in England, den USA und Afrika. Die Reihe der von Swedenborg mehr oder weniger, manchmal auch in kritischer Sympathie, beeinflussten Geister ist lang. Von den Romantikern, über Schelling, Franz von Baader, Karl Christian Friedrich Krause,

Schopenhauer, Heinrich Heine, Dostojewski, Balzac, Baudelaire, William Wordsworth, William Blake, Thomas Carlyle, William Butler Yeats, Emerson und Strindberg, reicht die Reihe in die neuere Zeit zu Arnold Schönberg, Anton Webern, Carl Gustav Jung, Walter Hasenclever, Franz Werfel, Jorge Luis Borges und anderen. Jüngst erfuhr ich, dass sich der Literaturnobelpreisträger des Jahres 2008, Jean Marie Gustave Le Clézio, für Swedenborg interessiert und ein Schauspiel über Swedenborg und Kant schreibt, und dass nun auch eine Oper über Swedenborg existiert, „Hemligheter“ (Geheimnisse) hatte am 12. Februar 2011 Weltpremiere am Opernhaus Malmö. Die Rezeptionsgeschichte ist noch immer in vollem Gange. Man darf auf die nächsten großen Geister gespannt sein, die sich von Swedenborgs Visionen anregen lassen.

Angaben zum Autor:

Thomas Noack (geb. 1959) lernte als 17jähriger die Schriften Emanuel Swedenborgs kennen und schätzen. Das veranlasste ihn schließlich, nachdem er zuvor im handwerklichen und sozialen Bereich beruflich tätig war, evangelische Theologie in Berlin und Zürich zu studieren. Der Autor ist ordiniertes Mitglied der Neuen Kirche (Swedenborgianer). Er ist Geschäftsführer des Swedenborg Verlags und Herausgeber der Zeitschrift Offene Tore.

E-Mail.: info@swedenborg.ch

Literatur:

Benz, Ernst (2004): Emanuel Swedenborg: Naturforscher und Seher. Zürich: Swedenborg Verlag.

Horn, Friedemann (1994): Er sprach mit den Engeln: Ein Querschnitt durch das religiöse Werk von Emanuel Swedenborg. Zürich: Swedenborg Verlag.

Larson, Robin. u.a. (Hrsg.)(1988): Emanuel Swedenborg: A Continuing Vision - A Pictorial Biography and Anthology of Essays and Poetry. New York: Swedenborg Foundation, S. 505.

Tafel, Rudolf Leonhard (1875): Documents Concerning the Life and Character of Emanuel Swedenborg, Band 1, London: Swedenborg Society.

Tafel, Rudolf Leonhard (1890): Documents Concerning the Life and Character of Emanuel Swedenborg, Band 2, London: Swedenborg Society.

Trobridge, George (1992): Swedenborg: Life and Teaching, New York: Swedenborg Foundation.

Internet:

www.swedenborg.ch

