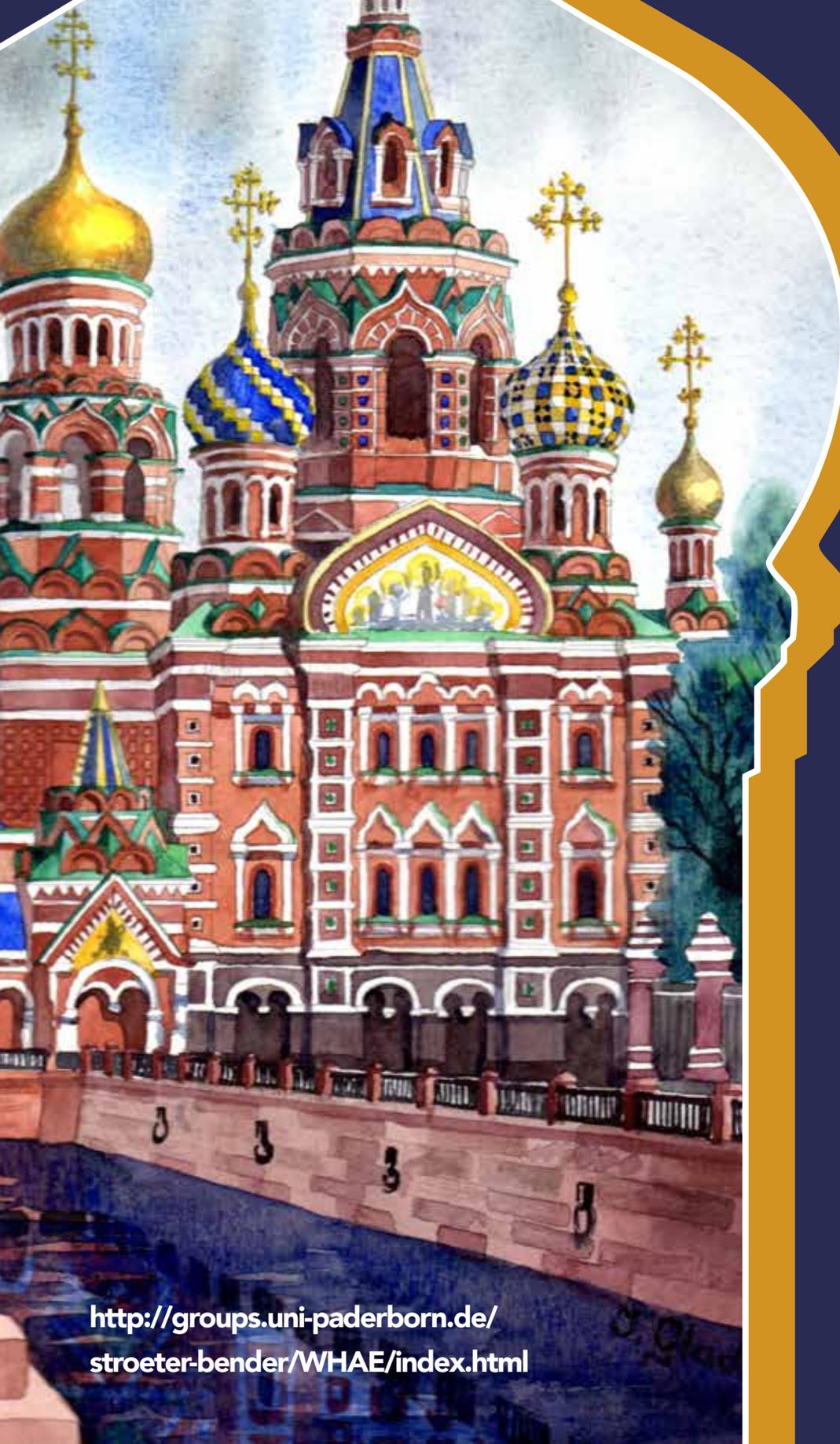


World Heritage

No. 12
November 2015

and Arts Education



UNESCO-Welterbe in Russland

- Ornamentsphären
- Baukultur
- Dialoge
- Museumskoffer

WORLD
HERITAGE
EDUCATION
Forschungsgruppe




Kunst + Krieg
Remember 1914 - 1918

Museums
Koffer
UNIVERSITÄT
PADERBORN 

 UNIVERSITÄT PADERBORN
Die Universität der Informationsgesellschaft

[http://groups.uni-paderborn.de/
stroeter-bender/WHAE/index.html](http://groups.uni-paderborn.de/stroeter-bender/WHAE/index.html)

Impressum

World Heritage and Arts Education No. 12, November 2015

Herausgeberinnen

World Heritage and Arts Education

Ausgabe No. 12, November 2015

Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender, PD Dr. Annette Wiegemann-Bals

Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender

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

Homepage: <http://groups.uni-paderborn.de/stroeter-bender/>

PD Dr. Annette Wiegemann-Bals

E-Mail: Wiegelm@zitmail.upb.de

Homepage: <http://www.wiegemann-bals.de/>

World Heritage and Arts Education im Internet

Homepage: <http://groups.uni-paderborn.de/stroeter-bender/WHAE/index.html>

Layout und Satz

Annika Becker

Lektorat

Larissa Eikermann, Eva Capell

Titelbild WHAE12

Aquarell: Die Auferstehungskirche in Sankt Petersburg, Ilona Glade (2006)

Inhalts- verzeichnis

World Heritage and Arts Education No.12, November 2015

Editorial	6
World Heritage Education	7 - 10
<i>Jutta Ströter-Bender</i>	7 - 10
6. Treffen des Arbeitskreises World Heritage Education, Humboldt Universität Berlin, 6. Februar 2015, mit künstlerischen Kommentaren von Chris Tomaszewski	
I. Gastbeiträge	11 - 71
<i>Ulrike Heinrichs</i>	11 - 38
Ornament-Sphären - Shared Heritage	
<i>Gudrun Fritsch</i>	39 - 71
Käthe Kollwitz in Moskau	
II. Welt- und Kulturerbe in Russland	72 - 150
<i>Jutta Ströter-Bender</i>	72 - 78
Pawel Florenskij. Vordenker in der Welt- und Kulturerbebildung	
<i>Ilona Glade</i>	79 - 93
Sankt-Petersburg - Venedig des Nordens. Zur Entlarvung der Mythen der Stadtbaugeschichte	
<i>Ilona Glade</i>	94 - 106
Das Schicksal der als Denkmal konzipierten Auferstehungskirche in Sankt-Petersburg. Zur Erinnerungskultur in Russland	
<i>Jutta Ströter-Bender</i>	107 - 122
Auf dem Weg zum UNESCO-Weltkulturerbe: Die Christ-Erlöser-Kathedrale Moskau. Geschichte einer Sprengung und eines Wiederaufbaus im 20. Jahrhundert	

Inhalts- verzeichnis

<i>Jutta Ströter-Bender</i>	123 - 127
„Lost Places“. Kreative Kommentare zur Geschichte der Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau	
<i>Annette Wiegelmann-Bals</i>	128 - 132
Alte russische Volkskunst: Sticken im Kunstunterricht	
<i>Eva Capell</i>	133 - 139
Zur Geschichte der Matrjoschka-Puppen	
<i>Sabrina Zimmermann</i>	140 - 150
Vier ausgewählte Museumskoffer zum UNESCO-Weltkulturerbe Russlands und Ost-Europas	
III. Transfers und Dialoge	151 - 182
<i>Jutta Ströter-Bender</i>	151 - 154
Ilja Repin	
<i>Andrea Hindrichs</i>	155 - 159
Die Verehrung des Hl. Kyrill in St. Clemente in Rom	
<i>Jutta Ströter-Bender</i>	160 - 168
Die Russische Kapelle auf dem Neroberg in Wiesbaden	
<i>Annette Wiegelmann-Bals</i>	169 - 172
Friedensreich Hundertwasser und die Goldenen Kuppeln	
<i>Jutta Ströter-Bender</i>	173 - 182
Das Ikonenmuseum in Frankfurt am Main	
IV. Museumskoffer	183 - 205
<i>Sabrina Zimmermann</i>	183 - 205
„Das Geheimnis der Farben: Pigmente, Farben und Techniken der Malerei“ - Ein Museumskoffer für die Museumspädagogik der Museumslandschaft Kassel („Gemäldegalerie Alte Meister“ im Schloss Wilhelmshöhe)	

Inhalts- verzeichnis

V. Verschiedenes	206 - 232
<i>Larissa Eikermann, Eva Capell</i>	206 - 209
Ein Bildungsportal zum UNESCO-Welterbe Corvey	
V.I. Aktuelle Kunst und Kulturerbe	210 - 218
<i>Eva Capell</i>	210 - 213
Von Wanzen, Glühwürmchen und Vögeln. Ein künstlerischer Dialog zwischen Marcel Robischon und Chris Tomaszewski. Texte. Bilder. Collagen	
<i>Eva Capell</i>	214 - 216
Tapetendialog im Schloss Corvey – Studierende des Faches Kunst stellen aus	
<i>Martin Brock</i>	217 - 218
I Cried To Dream Again – Ein künstlerischer Kommentar zum Verschwinden der Nacht	
V.II. Buchbesprechungen	219 - 232
<i>Klaus Hufner</i>	219 - 222
Rezension: Albert, Marie-Theres und Ringbeck, Brigitta: 40 Jahre Welterbekonvention. Zur Popularisierung eines Schutzkonzeptes für Kultur- und Naturgüter	
<i>Klaus Hufner</i>	223 - 225
Buchempfehlung: What can save the UNESCO?	
<i>Nina Hinrichs</i>	226 - 232
Rezension: „Caspar David Friedrich“ von Johannes Grave	

Editorial

**Jutta Ströter-Bender,
Annette Wiegelmann-Bals**

Die Idee, die neue Ausgabe der WHAE mit einem Themenschwerpunkt „Weltkulturerbe in Russland“ auszurichten, entstand vor einem Jahr während unserer Letter-ART Ausstellung „Remember 1914-1918“ (vgl. dazu die WHAE Ausgaben 8-11), als diese anlässlich der Einweihung der Käthe Kollwitz Replik „Trauende Eltern“ im September 2014 in dem Museum des Kriegsgräberfriedhofes Rshew (Russland) in Kooperation mit dem Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge e.V. gezeigt wurde. Jenseits der traditionellen Markierungen im Ost-West-Verhältnis, den aktuellen Konflikten und Debatten erscheint es uns als ein besonderes Anliegen, auch in die deutschsprachige Weltbildung hinein mehr Wissen und Einblicke in die reiche Kultur und Geschichte Russlands zu eröffnen, auch in der Hoffnung, dass in diesem Kontext Welterbepartnerschaften und Forschungsk Kooperationen entstehen werden. Uns ist dabei bewusst, dass wir mit den hier vorgestellten Texten nur in begrenzten Ausschnitten Anregungen geben können. Dafür gilt jedoch den engagierten WissenschaftlerInnen, KunstpädagogInnen und Künst-

lerInnen, die durch ihre Beiträge zu diesem Heft beigetragen haben, der besondere Dank.

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

Die Herausgeberinnen

Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender und
PD. Dr. Annette Wiegelmann-Bals
Universität Paderborn, November 2015

6. Treffen des Arbeitskreises World Heritage Education, Humboldt Universität Berlin, 6. Februar 2015, mit künstlerischen Kommentaren von Chris Tomaszewski

Jutta Ströter-Bender



TeilnehmerInnen des 6. Arbeitskreistreffens. Foto: Sarah Kass (2015)

Eine Ideenwerkstatt zur Weiterbildung – Ergebnisse des 6. Treffens des Arbeitskreises "World Heritage Education" an der Humboldt-Universität Berlin (06.02.2015)

Der Arbeitskreis "World Heritage Education" traf sich am 06. Februar 2015 in Berlin. Der interdisziplinäre Arbeitskreis ist ein Zusammenschluss von VertreterInnen deutscher UNESCO-Welterbestätten, UNESCO-Projektschulen und AkteurInnen der Welterbepädagogik aus den Wissenschaftsbereichen Geografie, Kunst, Biologie, Geschichte und

Ethnografie. Auf seinen Treffen diskutierte der Arbeitskreis aktuelle Fragestellungen, neue Entwicklungen und Positionen im Bereich der Welterbepädagogik. Organisiert wurde die Tagung von Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender vom Fachbereich Kunst der Universität Paderborn und Dr. Peter Dippon von der EBC Hochschule Stuttgart in Kooperation mit der Deutschen UNESCO-Kommission und Prof. Dr. Marcel Robischon vom Fachbereich Fachdidaktik für Agrar- und Gartenbauwissenschaften der Humboldt-Universität Berlin. Am

World Heritage Education

06. November 2015 findet das nächste Treffen an der Universität Augsburg statt. Gastgeberin ist die Denkmalpädagogin Frau Prof. Dr. Andrea Richter, Fachbereich Erziehungswissenschaften.

Das Arbeitskreistreffen vertiefte den Austausch und die Entwicklung von Kooperations- und Forschungsperspektiven zwischen den beteiligten AkteurInnen auf folgenden Ebenen:

Innovative Forschungsfragen in der Welterbebildung ergeben sich aktuell durch die Entwicklung und Konturierung systematischer, interdisziplinärer Querverbindungen zwischen dem Immateriellen Welterbe, dem Naturerbe und dem Potenzial des UNESCO-Weltdokumentenerbes, verbunden mit Fragen historischer und aktueller Kunst- und Kulturentwicklungen.

Welterbe kann im Sinne von Identifikation und Integration „neu“ wahrgenommen und vermittelt werden, wenn das Potenzial zahlreicher Welterbestätten als repräsentative Orte von langfristigen gesellschaftlichen Konfliktlösungsmodellen, als mögliche Vorbilder für den Umgang mit Wiederaufbau, Dialog, Mediation und Versöhnung herausgearbeitet und dargestellt wird.

Strukturell langfristige Kooperationen und Allianzen in der Welterbebildung zeigen sich gegenwärtig durch neue Formen der Zusammenarbeit mit dem UNESCO-Weltdokumentenerbe, zwischen der Deutschen UNESCO-Kommission und der Deutschen Stiftung Denkmalschutz, den UNESCO-Projektschulen und der universitären Lehrerbildung. Ebenso sollte mit Blick auf die Elementarbildung eine bundesweite Kooperation von Welterbestätten mit Stätten der ErzieherInnenausbildung angestrebt werden. Die institutionelle Zusammenarbeit mit den regionalen Industrie- und Handelskammern ist noch zu leisten.

Die Partizipation und eine kulturelle wie inklusive Teilhabe breiter Bevölkerungsschichten an Welterbestätten als „Orte des Lernens“ und Stätten interkultureller Begegnung werden durch feste Bildungspartnerschaften in einem Netzwerk von regionalen Kooperationen (und darüber hinaus) ermöglicht. Im Kontext der Digitalisierung der Lebenswelten erhält die Bedeutung von Welterbestätten als direkt erfahrbare, konkrete, authentische Räume, Kultur- und Naturlandschaften eine vertiefte gesellschaftliche wie kulturpolitische Dimension. Ebenso wird dabei die Wahrnehmung und Vermittlung von traditionellen Kulturtechniken und Kommunikationsformen (z. B. das Spiel, Handwerkstechniken) eine

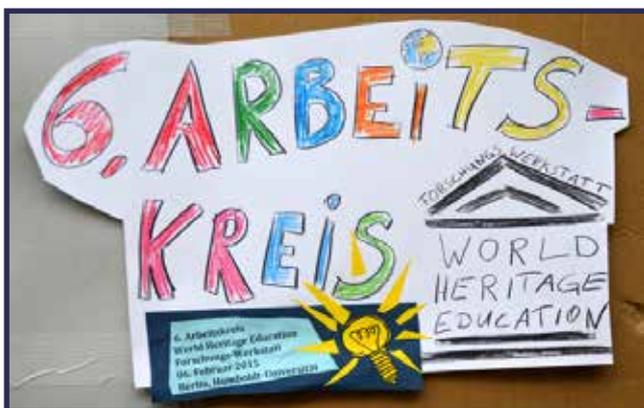
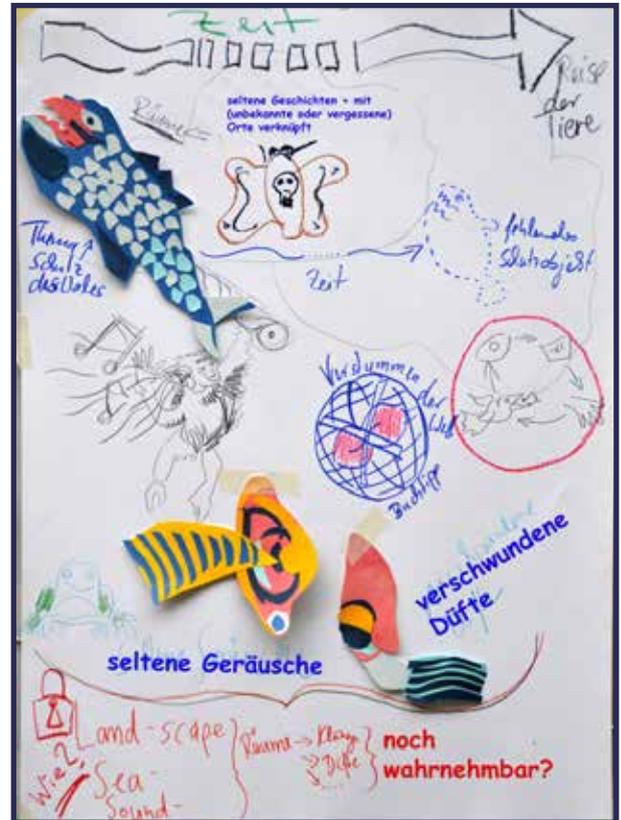
World Heritage Education

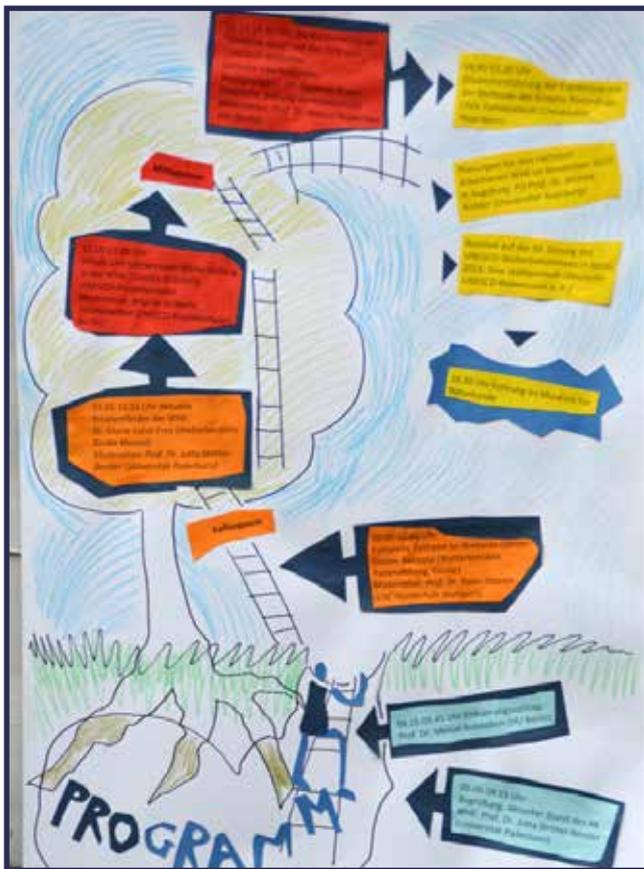
zunehmende Rolle einnehmen. Die bisher vorwiegende Konzentration auf nationale Themenstellungen kann durch eine Nutzung des weltumspannenden Netzwerks der UNESCO-Welterbestätten eine Erweiterung erfahren.

In den Methodenspektren der Weiterbildung wird neben kommunikativen und dialogischen Vermittlungs- und Moderationsformen zukünftig auch die Initiierung von Forschungsfragen, – und darauf aufbauend die Anregung von Forschungshaltungen eine Bedeutung erhalten.

Eine Erweiterung der Kommunikationsstrukturen durch Veröffentlichung exzellenter studentischer Forschungen auf den digitalen UNESCO-Portalen wird zeitnah realisiert.

Forschungs-Werkstatt: Zusammenführung der Ergebnisse mit der Methode des Graphic Recordings: Chris Tomaszewski (Universität Paderborn)





Ornament-Sphären – Shared Heritage

Ornamentforschung als Fokus der kunstwissenschaftlichen Erschließung von UNESCO Welterbestätten. Ein Modell-Dialog in transregionaler Perspektive

Ulrike Heinrichs

Ornament Spheres – Shared Heritage

Ornament research as the focus of aesthetic interpretation of UNESCO World Heritage sites in the perspective of art history. A model dialogue from a transregional perspective

Both in content and method, ornament research offers excellent opportunities to focus the interpretation of UNESCO World Heritage sites in the course of university research and teaching. This subject is especially well suited to enliven the model of the shared dialogues/contrasting dialogues, a model already introduced into the field of World Heritage Education. This process is characterized by bundling two or more World Heritage sites to create mirrored pairs and to examine them in contrasting comparison as to their heterogeneity as well as to their fundamental interfaces. The title "Ornament Spheres" designates a project idea to be used, if possible, in bilateral cooperation with universities of the eastern European Bologna countries and other international partners. Likewise, groundwork for new material in art as a school subject can

be developed to better comply with the demands of school education altered by migration processes and intercultural dialogue. The opportunities for ornament research in this field are inherent in the subject itself, according to the thesis of this article, as ornament is expressed in the mirror of its history and theory as a phenomenon of the overlapping of processes of transfer and discourses of difference. Wherever ornament appears or where ornament is discussed, the subject matter is normally not only the characteristic of an individual work or the portrayal of affinities within self-contained objects; rather categorial limits such as those among regions, eras, styles, or "schools," in addition to differences among art genres, functions, tasks, and cultural or social contexts, techniques and materials are marked, classified, and adjusted, bridged or deepened.

Das dialogische Modell, die Suche nach Gemeinsamkeiten, Kontrastierungen und Verbindungen zwischen einzelnen Welterbestätten

I. Gastbeiträge

(*shared dialogues/contrasting dialogues*) gilt in der internationalen Welterbe-Vermittlung als erfolgreiche Strategie zur Erweiterung der Grundlagenforschung und Etablierung einer Kulturerbe-Bildung (*World Heritage Education*) (Brandhuber/Hönig/Posthofen u.a 2012: 138-145). Der Begriff ‚Ornament-Sphären‘ dient als Schlüssel der Neuausrichtung von Forschung und Lehre im Hinblick auf transregionale Perspektivierungen in diesem Feld. Intendiert ist die Entwicklung von inhaltlichen und methodologischen Parametern im Studium und in Projekten der Grundlagenforschung in den Arbeitsbereichen der Kunstgeschichte, insbesondere auch mit Blick auf die Kooperation und Integration im Rahmen der Studiums des Faches Kunst. Der Fokus liegt auf Stätten, die eine Vielfalt baulicher Erschließungen, topographischer Bezüge und geistesgeschichtlicher Referenzen mit einem breiten Spektrum der künstlerischen Prägung, Ausgestaltung, Produktion und Vermittlung bündeln. Mögliche Einsatzfelder, die durch die aktuelle bildungspolitische Lage ausgewiesen sind, liegen in der Weiterentwicklung von Inhalten und Methoden in Lehre und Forschung im Hinblick auf die – auf dynamische Prozesse des Austauschs und der Transformation (im Horizont der Entfaltung eines „*Third Space*“ auf Grund von Prozessen der Transkulturation, s. Bhabha 1994) zu

beziehenden – Anforderungen der Integration in Prozessen der Migration und Globalisierung. Im Hinblick auf dieses Aufgabenfeld sei mit dem hier vorzustellenden Konzept auf Potentiale der Kooperation mit Universitäten in den östlichen Bologna-Staaten, aber auch mit internationalen Projektpartnern weltweit hingewiesen. Keineswegs sollen dabei historische und ästhetische Unterschiede nivelliert werden. ‚Ornament-Sphären‘ richten sich vielmehr auf die notwendige Reflexion, Erweiterung und Neuausrichtung gängiger Modelle der Klassifizierung, fördern den Dialog von Fachkulturen unterschiedlicher Herkunft und entwickeln Impulse für die Erneuerung und Vertiefung der Kenntnis der Denkmale im Rahmen von Feld- und Archivforschungen. Die Komponenten der Wortkonstruktion ‚Ornament-Sphären‘ beziehen sich auf eine zweigleisige Herangehensweise. Zum einen sind vertiefende Studien zum Ornament mit der kritischen Analyse der Zuschreibungen an die ‚Stätten‘ des Welterbes und der an diesen anzutreffenden Phänomene zu vernetzen, die eine Vielzahl von komplexen und in ihrer Herleitung und Kontextualisierung oftmals auch diffusen Konnotationen aufweisen und die – mehr Regelfall als Ausnahme – nicht auf gängige topographische Parameter festzulegen sind. Die Bezeichnung ‚Sphären‘ reflektiert in diesem Zusammenhang als außerhalb der

I. Gastbeiträge

fachsprachlichen Lexik stehender, bildhafter Begriff einerseits auf die Unübersichtlichkeit dieser Situation und pocht dabei zugleich auf die daraus sich ergebende Chance auf eine Öffnung im intendierten Dialog mit der Kunstpraxis und der Kunstdidaktik. Insofern ‚Sphäre‘ (griech. σφαίρα; lat. *sphaera*) zwar „selten explizit thematisiert, aber in vielfältiger Weise operational verwendet“ wird und dabei neben Denkfiguren, die auf die „Wirklichkeit im ganzen wie die eines Individuums und seine Inkommensurabilität, aber auch seine Sozialität“ abheben (Hühn 1995:1373), auf Grund ihres begrifflichen und bildlichen Spektrums vielfach auch Aspekte des Ornaments in seinen ethischen und ästhetischen Dimensionen berührt, von morphologisch-genetischen Theorien, die etwa mit dem Faktor der Symmetrie in der Geometrie des Kreises und der Kugel argumentieren bis hin zu den – in vielen Kulturen anzutreffenden – Verknüpfungen mit Modellen und Prinzipien der Kosmologie, Anthropologie und Baukunst (z.B. Taton 1957: 204f.; Richter 2001: 815; Blume/Haffner/Metzger 2012: 24; Pochat 1986: 76; Aumann 2007: 130-140), wird hier zugleich ein zweifaches Signal gesetzt: Die Entwicklung kritischer Ornamentstudien im Rahmen von ‚Ornament-Sphären‘ verspricht einen originellen Beitrag zur kunstgeschichtlichen Aufschließung von UNESCO-Weltkulturerbestätten

und eignet sich für inter- und transdisziplinäre Kooperationsprojekte mit der Kunstdidaktik und der Kunstpraxis nicht zuletzt als ein exemplarischer Beitrag zur Vertiefung der Historizität und künstlerischen Ausprägung von systematisch-anschaulichen Denkformen und im Hinblick auf das ästhetische Potential der Öffnung dieses Felds auf metaphorische Verknüpfungen und künstlerische Erschließungen hin.

Die Erforschung des Ornaments (Gombrich 1982: 45-74; Marksches 2011: 318-320) richtet sich sowohl auf das Partikulare als auch auf das Übergreifende, Grundlegende und Universale im Feld der bildenden Kunst. Wenn die Architektur mit dem Gartenbau und der Urbanistik, die Bildkünste und die angewandten Künste sich von einander abgrenzen, stellt die Ornamentik Verbindungen her und erweist sich dabei, sowohl ihrer Genese als auch ihrer Funktions- und Rezeptionsgeschichte nach, als hybrides Phänomen. Denn Mehrfachzugehörigkeit und Plurifunktionalität sind ihr inhärent; ebenso kommt dem Ornament ein gesteigertes Transferpotential zu, sowohl hinsichtlich der Funktion als ein ‚Archiv‘ von Traditionen als auch hinsichtlich des Faktors der Übertragbarkeit, Beweglichkeit und Wandelbarkeit. Hybridität und ein gesteigertes Potential der Übertragbarkeit und der Trans-

I. Gastbeiträge

formation bilden die Faktoren, so die These dieses Beitrags, die Ornamentstudien zu einem idealen Prisma für die kunstwissenschaftliche und ästhetische Erforschung von UNESCO-Weltkulturerbestätten machen.

Insofern bieten ‚Ornament-Sphären‘ einen Ansatz, um einen differenzierten Blick auf die Weltkulturerbestätten in ihrer Vielschichtigkeit und Heterogenität zu richten und innovative Wege der Aufschließung, Einordnung, Synthese und Vermittlung zu entwickeln. Im Kontext einer Dialogentwicklung im Rahmen einer bilateralen Kooperation zwischen Partneruniversitäten und Welterbestätten werden exemplarische Spiegel-Paare definiert. Beispiele sind etwa die „Historischen Kirchen von Mzehta“, Georgien, und westliche Kloster-Komplexe des Mittelalters (z.B. „Kloster Corvey“, „Kloster Lorsch“, die „Insel-Reichenau“) oder die Mariä Entschlafungskathedrale im Kreml, die Kathedrale von Chartres und die Hagia Sophia in Istanbul. Auf Grund ihrer Heterogenität fördern die Spiegel-Paare eine kontrastierende und differenzierende Sicht, während der Rahmen der Ornamentforschung zugleich einen Fokus auf Referenzsysteme setzt, die allgemeiner und grundlegender wie auch kleinteiliger und anschaulicher modelliert sein können, als dies in bisherigen Ansätzen der Kontextualisierung der Weltkul-

turerbestätten möglich ist. Die Umsetzung soll mit Blick auf die Integration in die – bestehenden oder noch zu entwickelnden – Curricula der Studiengänge des Lehramts Kunst, der Kunstgeschichte und weiterer Fächer mit ausgewiesenen Anteilen der Kunstgeschichte im Rahmen von Seminaren und Projekten erfolgen, wobei die bilaterale Kooperation sich auf geeignete Verfahren des Blended Learning stützen sollte, etwa durch Verknüpfen von gemeinsamen Exkursionen und Methoden des E-Learning. Das Lehrprogramm sollte weiter Anteile der Verbindung von Theorie und Praxis umfassen, etwa die Analyse und die – im Rahmen entsprechender Kooperationen zu erzielende – Bereicherung von Plattformen der Vermittlung der Weltkulturerbestätten. Die folgenden Überlegungen sollen nicht bereits einzelne Spiegel-Paare von Weltkulturerbestätten konkretisieren, – diese Aufgabe bliebe den bilateral zu organisierenden Seminaren von ‚Ornament-Sphären‘ vorbehalten – sondern das spezifische Potenzial von Ornamentstudien in Bezug auf einen Zugewinn an Grundlegung, Öffnung und Tiefenschärfe der Forschung in diesem Bereich skizzieren.

In Analogie zur Erforschung von Phänomenen der Transkulturation – als Aufgabe der Kulturwissenschaft und bezogen auf soziokulturelle Zusammenhänge – scheint der Umgang

I. Gastbeiträge

der Kunstwissenschaft mit dem Ornament als epistemischem Spezialfall unter den künstlerischen Phänomenen gleichsam die Stelle eines „Third Space“ (Bhabha 1995) einzunehmen. So knüpfen sich an das Ornament in seiner pluridimensionalen Bestimmung als ‚Rahmung‘ und ‚Füllung‘ von Vermittlungsprozessen Aspekte einer „Theorie des Dazwischen in der Bildenden Kunst“ („Theory of Intermediaries in Art“, s. Grabar 1989: 9-46). Deren Versuchsanordnung operiert mit einem Spektrum von – in unterschiedlichen Kulturen und Epochen vorkommenden – Phänomenen wie der Rolle von Schrift bei der Modellierung von Ornamenten zu bildförmigen Einheiten, wie sie etwa in der frühmittelalterlichen westeuropäischen, der islamischen und der chinesischen Buchkunst, aber ebenso auch in Interieurs (**Abb. 1**) oder in der Gestaltung von Fassaden vorkommen (**Abb. 2**), den wirkungsästhetisch wirksamen oder zeichenhaften Funktionen von Geometrie (Grabar 1989: 120-136; vgl. Jones 1856:5f.; Riegl 1893: 1) (**Abb. 3**), den topischen Konstruktionen von Architektur in dekorativen Zusammenhängen (Grabar 1989:130), oder dem – seinem Wirkungsbereich nach kaum eingrenzbaren – Paradigma der Imitation von Natur (vgl. Grabar 1989: 202) (**Abb. 4**).



Links: Abb. 1: Jerusalem, Dormitio-Abtei, Coenaculum (Abendmahlssaal), Innenansicht, Baudetail).



Abb. 2: Corvey, St. Stefan und Vitus, Kirche der ehemaligen Benediktinerabtei. Westbau, 873-885, Westfassade.



Abb. 3: Jerusalem, Dominikanerkirche Saint-Etienne, Mosaikfußboden, 5. Jh.

I. Gastbeiträge



Abb. 4: Fragment einer Holzvertäfelung, Darstellung eines Vogels (?), Ägypten, 9. oder 10. Jh., Paris, Musée du Louvre.

Jeder dieser Parameter neigt zur Gemengelage mit einem oder mehreren unter den anderen; alle wurden im Laufe der Geschichte und Erforschung des Ornaments auch vielfach bereits aufgerufen. So perpetuiert die Unterscheidung von „Geometrie“ und „Natur“ als Referenzen der Formfindung eine der grundlegendsten unter den binären Kategorien der Motivgeschichte und Formanalyse der Ornamentforschung, wie sie A. Riegl mit Blick auf das Projekt einer allgemeinen Geschichte der dekorativen Künste entwickelt hat (Riegl 1893:1). Jegliches Ornament sollte auf geometrischer Konstruktion beruhen, so eine der ältesten historisch-systematischen Theorien zu diesem Thema (Jones:1856, 5-6; s. Grabar 1989:121, 262). Diese bezogen auch die islamische Kunst in ihren Forschungsbereich mit ein, ohne sich dabei auf eine Segregation dieses Gebiets im Sinne von Polarisierungen wie „westlich-östlich“ oder „christlich-islamisch“ einzulassen. In systematischer wie historischer Sicht hätte ein solches Vorgehen auch kaum zu Gebote gestanden, insofern die zur Diskussion stehenden Generalia auf Denkschulen der Antike und Spätantike aufbauten, deren Tradition für die Entwicklung der Wissenschaften im Westen ebenso relevant waren wie für die arabischsprachige Wissenschaftskultur. Insbesondere prägt der Transfer von wichtigen Beständen der griechischen Philosophie wie den

I. Gastbeiträge

naturphilosophischen und erkenntnistheoretischen Schriften Aristoteles' und seiner Schule und deren Kommentierungen und Bearbeitungen durch arabischsprachige Philosophen in die lateinischsprachige Welt, durch Übersetzungen und durch Einspeisung in theologische Lehren, enzyklopädische Kompendien und Fachliteraturen schließlich auch die Verbreitung und Vertiefung eines spezifischen logischen und dialektischen Konzepts, das die Felder von Praxis, Lehre und Studium vernetzt und ausdifferenziert. So prägen Künste unter den Arten und Weisen des Handelns und Wissenserwerbs des Menschen allmählich ein eigenes Profil aus als ein Feld, das zugleich in seinem Verhältnis zur Theorie, insbesondere der Mathematik, und zu einer erfahrungsbezogenen Haltung der Nachahmung von Natur bemessen werden kann (s. Markowski 1994: 79; Schneider 1994). Wenn Platon (427-347 v. Chr.) die Architektur von den nachahmenden Künsten unterscheidet und unter die hervorbringenden zählt, begründet er dies mit der Anwendung von Maßen und messtechnischen Instrumenten, die für Genauigkeit sorgten (Platon, „Timaios“, s. Widdra 1990: 404-407, zitiert nach: Binding 2004: 12). Bei Aristoteles (384-322 v. Chr.) geraten darüber hinaus auch die sozialen und technischen Dimensionen arbeitsteiliger Prozesse in den Blick, wenn Architekten ihm als Leitende gel-

ten, die sich gegenüber den nur erfahrungsgemäß handelnden Handwerkern abheben, da sie neben erfahrungsbasierten Kompetenzen auch theoretisches Wissen besäßen (Metaphysik I, 1, s. Seidl 1980: 7; Binding 2004: 12f.). Der römische Architekt und Ingenieur Marcus Vitruvius Pollio, praxiserfahren, hochgelehrt und kategoriensicher, bewährt dieses Prinzip. In seinem Traktat „Zehn Bücher über Baukunst“, verfasst zwischen 22 und 14. v. Chr. für Kaiser Augustus, dem ältesten erhaltenen Fachbuch der Baukunst, stellt er die Würde des Architekten heraus, führt diese Auszeichnung auf die grundlegenden Kompetenzen der Beherrschung der Praxis (*fabrica*) und des souveränen Umgangs mit der Theorie, insbesondere im Hinblick auf die geistige Ebene des Entwurfs, zurück (Germann 1995: 8; Binding 2004: 17) und stellt sie exemplarisch auch an Hand des Ornaments dar. Dabei dient das Beispiel des Ornaments nicht zuletzt auch dazu, die Grundhaltungen des Umgangs mit der Theorie und den Anwendungen der Mathematik einerseits und der beobachtenden Nachahmung der Natur im Feld der Architektur andererseits zu vertiefen und auf einer anschaulichen Ebene zu verankern. So wird auf der Unterscheidung von dreierlei „Ordnungen“ von Säulen, der dorischen, der ionischen und der korinthischen (**Abb. 5**), eine Typik des Tempelbaus errichtet, wobei Fakto-

I. Gastbeiträge

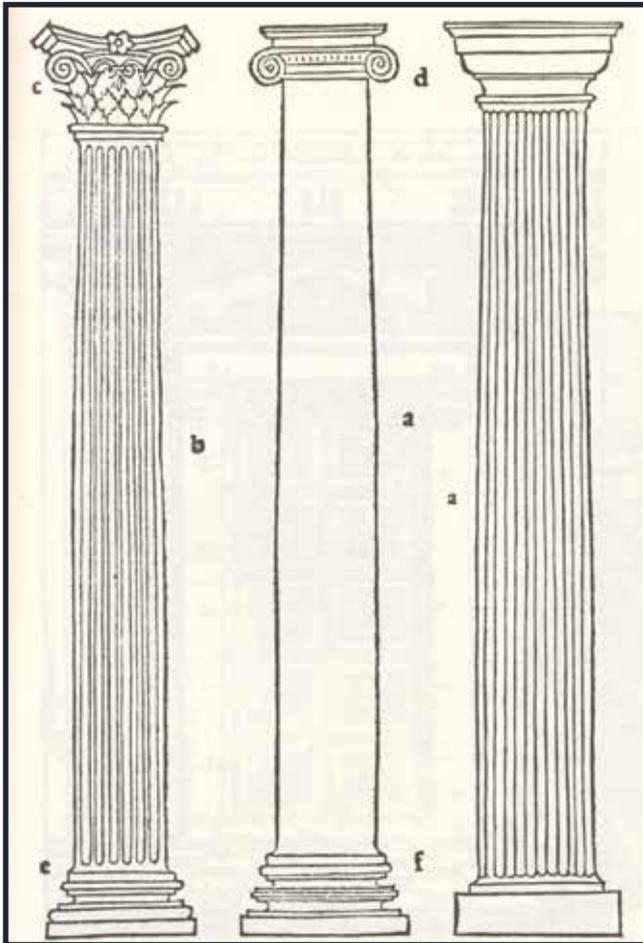


Abb. 5: Dorische, ionische, korinthische Säule. Holzschnittillustration. Fra Giovanni Giocondo da Verona: M. VITRVVIVS SOLITO CASTIGATOR FACTVS CVM FIGVRIS RT TABVLA VT IAM LEGI ET INTELLEGI POSSIT, Venedig: Joannis de Tridino alias Tacuino, 1511).

ren der Proportionalität und der vergleichenden Gegenüberstellung mit dem Menschen zum Tragen kommen, die sich keineswegs nur auf das einzelne Werkstück oder Dekorationsmotiv beziehen, sondern tief in die Parameter

des Entwurfs und in die Gesamtstruktur des Bauwerks eingreifen („Zehn Bücher über Architektur“, III, 1; IV, 1-3) (Vitruvius 1974: 159-176; s. Pochat 1986: 32, 76; Salge 2008: 44-48). Im Spiegel der vitruvianischen Reflexion dieser um viele Jahrhunderte älteren Prinzipien und Verfahren der Proportionalität und der Integration eines auch für taxonomische und symbolische Semantisierungen offenen Bauschmucks, wie sie etwa an der Akropolis in Athen oder der – inzwischen hochgradig gefährdeten – Tempelstadt Palmyra in Syrien nachzuvollziehen sind, wird „Natur“ als jeweils zugleich mit dem Innen und Außen des Menschen verbundenes Referenzsystem auf mehreren Ebenen aufgerufen, dieser Zusammenhang ist wohl bekannt und braucht an dieser Stelle nur erinnert zu werden (s. Osthus 2014: 234-252). So kann der Referenzpunkt „Natur“ auch auf eine höhere Abstraktionsebene der Konzeption des Ornaments abzielen und als grundlegend betrachtet werden: „Alle Kunst und somit auch die dekorative steht in unauflöslichem Zusammenhang mit der Natur. Jedem Gebilde der Kunst liegt ein Gebilde der Natur zu Grunde, sei es unverändert in dem Zustande, in dem es die Natur geschaffen hat, sei es in einer Umbildung, die der Mensch, sich zu Nutz oder Freude, damit vorgenommen hat.“ (Riegl 1893: 1).

I. Gastbeiträge

Von einer höheren Warte der Unterscheidung zwischen den Ebenen von Subjekt und Objekt, bezogen auf die Relationen von (Kunst-)Werk, ‚Autor‘ (mag diese Instanz von einem Planer und Hersteller oder auch von einem Planer und Auftraggeber eingenommen werden) und Rezipienten (verstanden als eine Ausprägung von Intentionalität der Wirkung und Auswirkung, die im Sinne des „offenen Kunstwerks“, ital. *Opera aperta*, nach U. Eco als nicht grundsätzlich linear, eineindeutig semantisiert oder abgeschlossen gelten soll, s. von Rosen 2011: 316) aus besehen, kann die eine die andere Kategorie ersetzen, aber auch erhellen und schärfen. Die systeminhärente Labilität des Konzeptes des „Dazwischen“, das seine Anordnungen von Referenten und Drittheiten immer wieder neu zu konstituieren und zu dekonstruieren hat, erhält an dieser Stelle zugleich eine Markierung, die auf die Tiefen und Untiefen der Bestimmung des Gegenstands ‚Ornament‘ im Spiegelkabinett von Kunsttheorie, ästhetischer Erfahrung und Wissenschaftsgeschichte verweist: Je nach Intention und Kontext wird die latente Offenheit jeglicher Akte oder Werke der Naturnachahmung für die Initialisierung einer Reflexion über Kunst, den Künstler oder den Betrachter/Benutzer auf sich selbst hin (gemäß der jeweils geltenden ideologischen Grundierung in Bezug auf den Status von Kunst als erste und zweite Schöpfung) im Sinne eines Aktes

der Repräsentation oder Symbolisierung aufgerufen und in Umlauf gebracht. So reflektiert das als Auftakt in einer illustrierten allegorisierten Bibel des 13. Jahrhunderts konzipierte Bild des Schöpfergottes (**Abb. 6**), der den auch als Standeszeichen des Architekten gebräuchlichen Zirkel auf die – im Erschaffungsprozess befindliche – Erde anwendet, auf den Gedanken von einer Welt als von der göttlichen Intelligenz geplantes und von Zahlen



Abb. 6: Champagne (Reims?), Mitte des 13. Jhs. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2554, fol. 1r.

und Proportionen durchdrungenes Gebilde. Es verweist aber auch auf den im Zuge der Hochblüte der gotischen Baukunst neu erstarkten Rang der Architektur als eine Domäne, in der sich die Bedeutung von „Kunst“ (lat. *ars*) als eine zweite Schöpfung exemplarisch verwirklicht (s. Pochat 1986: 163-165).

Der zu Beginn des 13. Jahrhunderts in Spanien lebende Übersetzer eines fälschlich dem großen Arzt und Philosophen Ibn Sina (Avicenna) zugeschriebenen, auf arabisch verfassten Trakats über die Zusammenhänge zwischen der menschliche Seele und der Kunst der Alchemie, der unter dem lateinischen Titel *De anima in arte alchemiae* verbreitet und in der Folge von einigen der bedeutendsten christlichen Gelehrten der Zeit wie Vincentius von Beauvais, Albertus Magnus und Roger Bacon beachtet wurde, traf an einem Punkt seiner Arbeit eine auf den ersten Blick ungewöhnliche Entscheidung: Für das Wort „Kapitel“ setzte der arabische Text punktuell, so im Hinweis auf das Kapitel über die Elemente, das Wort باب (*bāb*) ein, was „Tür“ bedeutete, im arabischen Sprachgebrauch jedoch auch als Ausdruck für „Kapitel“ infrage kommt. Der Übersetzer setzte an diese Stelle nicht das sonst für „Kapitel“ gebrauchte Wort *dictio*, sondern die im gegebenen Zusammenhang – in der lateinischen Sprache – keineswegs geläufige Vokabel *porta*. Er nahm das Risiko auf sich, dass

seine Leser über den Untertitel *porta elementorum* ins Grübeln geraten würden, da sie sich den eigentlich gemeinten Sinn dieser Worte nicht auf Anhieb würden erschließen können (Moreau 2013: 260 mit Anm. 9). Indessen ist wohl nicht davon auszugehen, dass bei dieser Übersetzung notwendig Unachtsamkeit oder Ungeschicklichkeit die Feder geführt haben müssen. Stattdessen wird man in Erwägung ziehen dürfen, dass der Übersetzer die Chance zur Bildung einer geistreichen Metapher gesehen hat, also einen impliziten bildhaften Vergleich formulieren wollte, der dem Zweck diene, den Gegenstand, hier: „Kapitel über die Elemente“, gleichsam zur Kenntlichkeit zu entstellen (vgl. Kühne 1992: 282-288). Die Tür ist in der mittelalterlichen Buchillustration in den Räumen und Kulturen vieler Sprachen und in vielerlei Kontexten der Herrschaft oder des Kultes ein überaus geläufiges Motiv. Es wird häufig als strukturbildendes Zeichen für einen Anfang verwendet, als Markierung der Einteilung in Sinnabschnitte oder Schmuck und Rahmung von Übersichten, die auf die Inhalte eines Textes oder auf einen Kalender hinweisen (**Abb. 7**). Einen rhetorischen Rekurs auf mögliche Bilderfahrungen zu formulieren, mochte dem Übersetzer umso mehr als passend erschienen sein, als der Traktat *De anima in arte alchemiae* das Sehen mit großem Nachdruck als für den Gewinn von Erkenntnissen im Bereich der Alchemie wichtigste

I. Gastbeiträge



Abb. 7: T'oros Roslin: Kanontafel-Seite, Malerei auf Pergament. Evangeliar von Zeyt'un, armenisch, 1256. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Ms. 59, fol. 3r.

Sinneswahrnehmung hervorhebt und sich unter diesem Gesichtspunkt mit dem spezifischen Charakter des visuellen Beweises, wie auch der Klassifikation und Attraktivität von Farben befasst (vgl. Moreau 2013: 265f.). Die zunehmende Wertschätzung des auf Sinneswahrnehmungen zurück zu führenden Wissens hatte bekanntermaßen auch im Westen tiefgreifende Auswirkungen auf Wissenschaft und Bildung, Religiosität und Kunstgebrauch. Dieser Aspekt soll hier nicht näher ausgeführt, sondern lediglich im Sinne eines Schlaglichts erinnert werden, indem auf eine didaktische



Abb. 8: Beschreibung siehe Fließtext.

Illustration, entstanden in Nordfrankreich, in einem Bereich scholastischer Gelehrsamkeit, der für die Rezeption der Stoffe von *De anima in arte alchemiae* empfänglich war, verwiesen wird. Die Miniatur in dem allegorisch-anthropologischen Traktat des an der Kathedrale von Amiens ansässigen Geistlichen Richard de Fournival zeigt *Memoria* als eine Dame, die, wie die Seele einer Seligen im Himmel, mit der Palme der Gerechten ausgezeichnet ist, flankiert von den Organen des Gesichtsinns und des Gehörs (**Abb. 8**) (vgl. Wenzel 1995; Heinrichs-Schreiber 2003).

Wenn die hier vorgeschlagene Analogie der

I. Gastbeiträge

porta-Metapher mit der „Tür“ als Motiv des Buchschmucks nicht täuscht, dann vermag die ornamental geprägte Bildvorstellung gleichsam ein „Drittes“ auszubilden, auf dem der arabische Sprachgebrauch mit seiner – im vorliegenden Fall – gut eingeführten, konventionellen Metaphorik und die inspirierte, unkonventionelle lateinische Übersetzung einander begegnen. Die arabische Sprachmetapher und ihr imaginärer Referent kommen zusammen und verbinden sich, um die lateinische Lexik neu aufzuladen und semantisch anzureichern. Um Missverständnisse zu vermeiden: Dieses Beispiel ist rein rezeptionsgeschichtlich bestimmt. Es trägt nichts dazu bei, ein einzelnes konkretes Werk seiner Genese oder Funktion nach zu erklären. Es zeigt sich hier zunächst, welche Prozesse der Nivellierung und Entmaterialisierung das Ornament bei seiner Versprachlichung durchläuft; zugleich erweist sich dabei aber auch, welche Potenziale des Umgangs oder der Handhabbarkeit ihm inne wohnen. Kein materieller oder fiktionaler Aspekt, der hier nicht aufgerufen werden würde: das Tür-Motiv als Abbild einer realen Tür, also einer pragmatischen Form der Raumgestaltung, die sehr häufig auch als ein Höhepunkt in der Dekoration des Bauwerks ausgestaltet wurde, und das Tür-Motiv als eine besonders geläufige und geschmeidige, seinem Trägerobjekt gut angepasste Form

der Auszeichnung einer Buchseite. Als solche kann das Motiv sich nach seinen Farben und Formen durchaus sehr weit von der realen Tür in der Welt der Bauwerke entfernen. Um als Kassiber der Verständigung zwischen der doppeldeutigen arabischen Vokabel und der – eher schwierigen – Metapher in der lateinischen Übersetzung zu funktionieren, muss das Tür-Ornament sich verhalten wie der Papierdrache an der Schnur: Bleibt seine materielle Doppel-Existenz als Bild im Buch und Dispositiv im Bauwerk doch auch unleugbar präsent, so mag sie sich für den Moment des Handelns, hier: der Lektüre des Textes und der Reflexion auf den Text als Übersetzung hin, doch verflüchtigen. Eine Erinnerungsspur im Geist des Übersetzers und Lesers, bleibt es manipulierbar, da auf eine geradezu triviale Weise festgelegt auf seine Qualität als Ähnlichkeit mit einer Sache, die باب (*bāb*) *porta*/Tür genannt werden kann, und zugleich eine Folie, die mit den unterschiedlichsten Vorstellungen von Zierde am Gegenstand des Buches, sie mögen in allen Farben und Formen schillern, die der Leser gesehen hat oder gesehen haben will, gefüllt werden kann. Dieses Beispiel ist nicht zuletzt auch deshalb hilfreich, weil es zeigt, dass Ornamente durchaus nicht kategorisch von Bildern zu trennen sind (vgl. Mitchell 2008: 13), ja, dass mimetische, deiktische oder zeichenhafte Qualitäten ihnen so-

I. Gastbeiträge

gar fest anhaften können oder sogar müssen. Zugleich scheinen sie jedoch eine Haltung zu erheischen, die sich von derjenigen, wie sie ein allegorisches, symbolisches oder narratives Bild erfordert, unterscheidet, indem sie zugleich konkreter sind in ihrer Bindung an ein Objekt, eine Funktion oder eine Situation, und sich in Kontexten des Transfers offener und flexibler verhalten, gleichsam wie Gefäße oder „Schläuche“, um eine alte Redensart aufzurufen, die mit der einen oder der anderen Sorte „Wein“ gefüllt werden können.

Mit dem Beispiel des „Tür“-Ornaments habe ich mich ausführlicher befasst, obwohl es auf allenfalls sehr allgemeine Art und Weise auf Aspekte einzelner Weltkulturerbestätten verweist, wie vor allem auf diejenigen, die eine große Geschichte der Bibliotheken aufzuweisen haben wie Timbuktu in Mali (<http://www.weltkulturerbe.com/weltkulturerbe/afrika/timbuktu.html> (Stand: 12.09.2015)) oder Schloss und Kloster Corvey. Es scheint besonders geeignet zu sein, um die Chancen von Ornamentforschung in den gattungsübergreifenden und interkulturellen Zusammenhängen darzustellen, wie sie kunstwissenschaftliche Forschung, betrieben im Rahmen von bilateralen Kooperationen zwischen deutschen und internationalen Universitäten, bieten kann. Die Gruppe der auf „Architek-

tur“ bezogenen Ornamente genauer zu untersuchen und zu klassifizieren, stellt sich als ein mögliches Zukunftsprojekt dar, das viel zur Auffindung von lohnenden inter- und transkulturellen Fragestellungen im Bereich der World Heritage Education beitragen könnte. Was schon bei einer vorläufigen Sichtung des Materials erkennbar wird: Im Spiegel ihrer Ornamente reflektieren Bauwerke auf sich selbst und definieren ihre Position im Rahmen ihres Umfelds und ihrer materiellen und immateriellen Kontexte. Topographische, kartographische und planungstechnische Bilder, die auf Strategien der Orientierung in einer als gebaute und bebaute Zone definierten Welt ausgerichtet sind, beobachten die Architekturen gleichsam bei ihrem Reflexionsprozess und bringen das Ornament auf den Nenner von Chiffren, mit denen sich Rang und Bedeutung eines Ortes zum Ausdruck bringen lassen. Besonders häufig begegnet hier die Säule, so in der Mosaikkarte von Madaba in Jordanien (**Abb. 9**), die das „Heilige Land“ darstellt und die – durch Einsatz von weißen Mosaiksteinen zum Leuchten gebrachten – römischen Säulenstraßen in Jerusalem (und in einigen anderen Städten in Palästina) als Blickfang und Orientierungspunkte einsetzt (vgl. Warland 1992:290, 293), oder im St. Galler Klosterplan, entstanden im 9. Jahrhundert im Kloster Reichenau, wo das am reichsten

I. Gastbeiträge



Abb. 9: Beschreibung siehe Fließtext.

mit Säulen und Bögen bestückte Gebäude das Haus des Abtes darstellt (vgl. Jacobsen 1992).

Um das Säulenmotiv als Topos der Auszeichnung einzuordnen, wird man erneut an den „Zehn Büchern über Architektur“ Maß nehmen dürfen. Drei Ebenen der Reflexion sind zu unterscheiden: 1. *columna* als Oberbegriff für die Vielfalt der – auch bildlich bestimmten – schmückenden Elemente (*ornamenta columnarum*), 2. *columna* im engeren Sinn der Säule als Hauptschmuck des Bauwerks, an dem historische, genetische und symbolisch-kultische Kriterien der Klassifikation exemplarisch dargestellt werden, (an diese Stelle platziert der Autor die systematische Beschreibung der Erkennungsmerkmale) und

3. *columna* als exemplarisches Kunstwerk, ein Fokus der Vertiefung der Aspekte von Autorschaft, Intention, Gedächtnis und Ruhm. Die Geschichte des Ornaments ist generell arm an großen Namen; sie neigt überwiegend zur Anonymität, da sie sich überwiegend auf größere Planungskontexte und allgemeine Faktoren wie Instanzen der Macht oder soziale Gruppen bezieht. Der Mythos der Säule bildet hier jedoch eine Ausnahme. Um die Entstehung der Säulenordnungen zu erklären, benennt Vitruv konkrete Anlässe und würdigt die Leistungen von Urhebern, Erfindern und Herstellern. So würdigt er die Verdienste des Volkes von Ionien um die Einführung der Ionica und die Initiative eines Bauauftraggebers, des Königs Doros, der sein Tempelbauprojekt mit dem ersten Beispiel für die dorische Ordnung ausgestattet hätte. Weiter lässt er den Leser teilhaben an der höchst merkwürdigen Geschichte der Erfindung und Herstellung des korinthischen Kapitells, die gesättigt ist mit den genannten Prinzipien der kategorialen Bestimmung und Unterscheidung des Ornaments, der Polarisierung und Wechselwirkung von Natur und Kunst und der Gegenüberstellung der rezipierenden Naturnachahmung und der hervorbringenden Anwendung der Mathematik. Der Bildhauer Kallimachos, bei den Athenern um seiner eleganten Skulpturen willen hoch gelobt, wurde zur Erschaffung des ersten korinthischen Kapitells durch

I. Gastbeiträge

ein zufällig entstandenes, seltsames Gebilde angeregt. Ein Korb, gefüllt mit dem Spielzeug eines verstorbenen Mädchens, von der Amme auf das Grab des Kindes gestellt und mit einem Stein beschwert, war ringsum von den Blättern einer Akanthuspflanze überwuchert worden und hatte die Aufmerksamkeit des Bildhauers auf sich gezogen („Zehn Bücher über Architektur, IV, 1, 3 u. IV, 1, 10; s. Vitruvius 1974:16, 164) (Salge 2008:57f.). Wie sich im Spiegel der Kupferstichillustration der von dem französischen Architekten Perrault edierten Vitruv-Ausgabe zeigt, lässt sich diese Erzählung auch auf den Grundzug des Hybriden des Ornaments beziehen (**Abb. 10**).

Wiederum ist ein Einschub erforderlich. Keineswegs soll es hier darum gehen, den Vitruv-Text als Begründung für ein abgeschlossenes Konzept oder eine kontinuierliche Überlieferung eines allgemeingültigen Kanons der Ornamentik auszuweisen. Erst mit der Entstehung der humanistisch geprägten Adaptionen, der Traktat *De re aedificatoria* von Leon Battista Alberti (1404-1472) machte den Anfang, rund eineinhalb Jahrtausende nach Vitruv (Alberti 1975; Biermann 1997), stößt die Kunstgeschichte in dieser Angelegenheit auf den festen Boden der Quellenkunde. Ab der Zeit um 1500 ist eine stetige Auseinandersetzung mit dem Vitruv-Text und seinen mutmaßlichen Beispielen in den über-

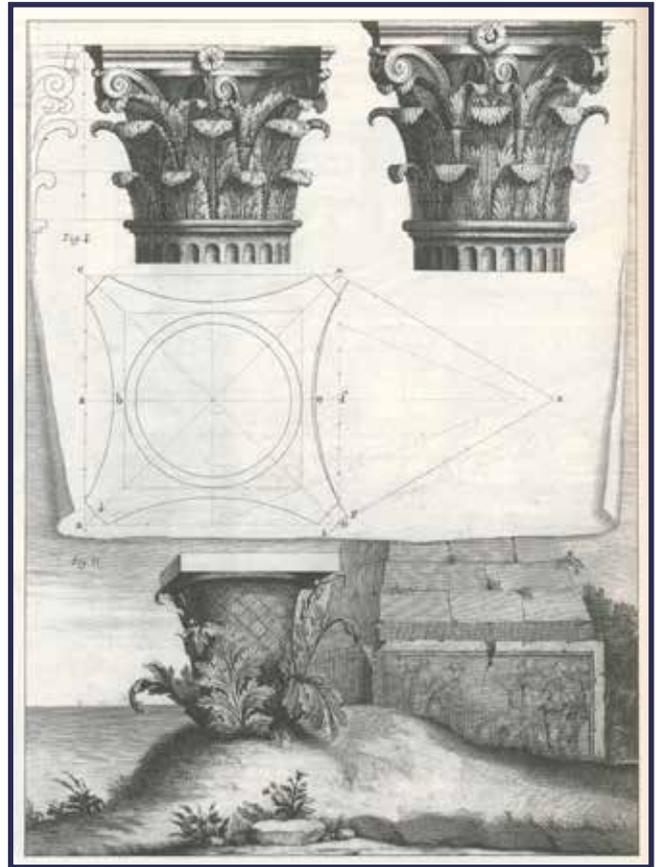


Abb. 10: Kupferstichillustration. Claude Perrault: LES DIX LIVRES D'ARCHITECTURE DE VITRUVÉ, CORRIGÉZ ET TRADVITS nouvellement en François; avec des Notes & des Figures. Seconde Edition revue, corrigée, & augmentée, Paris: Jean Baptiste Coignar, 1684.

lieferten antiken Monumenten nachweisbar. So können die Stilperioden der Hochrenaissance, der Klassik und des Klassizismus auch zusammenfassend als „vitruvianisches Zeitalter“ bezeichnet werden (Forssmann 1961). Für die älteren Perioden kann die Frage der Wirkung von Vitruv indessen lediglich hypothe-

tisch behandelt werden (s. Schuler 1999:3f.). Doch auch jenseits des vitruvianisch geprägten Formenkanons, wie ihn die zahlreichen illustrierten Drucke der „Zehn Bücher über Architektur“ anschaulich machen (Abb. 5) (Vitruvius 1995: 285ff.), lassen sich Topoi der Ornamentik identifizieren, die „Architektur“ als ein vielschichtiges Verweissystem thematisieren, das zeichenhafte, topographische und performative Komponenten umfasst. Eines der wichtigsten Motive scheinen der Bogen respektive die Bogenfolge zu sein. Die Säule kann hier in ihrer klassischen Verwendung als stützendes Element zum Einsatz kommen, oder sie entfällt und wird durch reliefhafte Zierelemente wie die Archivolte oder flächige wie den geschwungenen Bogen ersetzt. Die Bogenfolge begegnet in der Rahmung von Bildern wie in der Ikonostase oder im gotischen Skulpturenportal, oder als illusionistische, bildhaft wirkende Verblendung in der Gliederung der Wand wie an der Lorscher Torhalle, einem Hauptwerk der Kunst der Karolingerzeit (**Abb. 11**) (vgl.: Müller 2009: 225f.). Auch schlichte Rundbogenfenster mit glatten Gewänden können auf Grund einer axial geordneten und rhythmischen Gliederung eine ornamentale Wirkung entfalten, so in der Fassade des spätkarolingischen Westbaus der ehemaligen Klosterkirche St. Veit in Höxter/Corvey (**Abb. 2**). Auf eine unübersehbar große Zahl gebracht und vielfach in die Höhe ge-

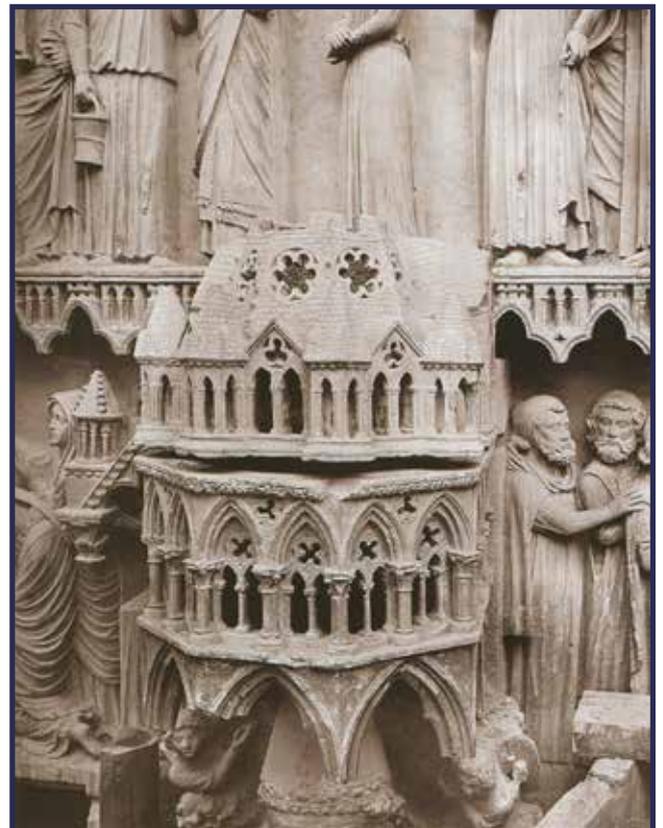
staffelt, kann die Bogenreihe auch als Motiv der Steigerung und feierlichen Überhöhung zum Einsatz kommen, so an der Bedachung der Kuppeln und Zeltgewölbe der Basilius-Kathedrale in Moskau (1555-60) (vgl. den Beitrag von Ilona Gade, hier: Abb. 2, 3). Nähme man etwa nur die Vielzahl an Kolonnaden, Arkaden und Bogenornamenten im Zentrum von Sankt Petersburg in den Blick, an denen sich die Überlappungen, Spannungen und Entwicklungsschübe in der Geschichte der Erbauung dieser Stadt, zwischen den frühneuzeitlich geprägten Bautraditionen – des Kirchenbaus wie des Palastbaus – und den jüngeren Tranchen des Urbanismus und der Großbauten eines zunächst klassizistisch, dann historistisch eingefärbten Akademismus aufzeigen lassen, so wäre das Programm eines Lehrprojekts erfasst, das für eine Engführung von Zugängen der Architekturanalyse, der Erforschung der Ikonographie und künstlerischen Rezeption wie auch bildungsgeschichtlicher und ästhetischer Quellen sehr gut geeignet scheint (vgl. den Beitrag von Ilona Gade).

Der Aspekt der Hybridität der Kategorie des „Dazwischen“ im Feld des Ornaments lässt sich weiterhin gut am Beispiel des charakteristischen Schmuckmotivs der Gotik, des Maßwerks, erörtern. Als Träger der farbig leuchtenden Glasfenster und auf vielfache Weise mit den Systemen der Stützen, Stre-

I. Gastbeiträge

ben und Gewölbe verschränkt und verknüpft, trägt das aus Winkeln und Kreisen konstruierte, feinstufig hierarchisch gegliederte „gemessene Werk“ (Binding 2000: 197) das Konzept des Konstruierens „nach Maß und Zahl“ als weithin sichtbare Spur in das Bauwerk ein. Ein Qualitätsmerkmal der neuen Formen der Sakralarchitektur, prägen die Motive der Maßwerkfenster und der Maßwerkverblendung sowohl das Bild der repräsentativen Planzeichnungen aus den Archiven der historischen Bauhütten als auch die teils wie detailgetreue Architekturmodelle gebildeten steinernen Baldachine, – einige der ältesten befinden sich am Querhaus der Kathedrale von Chartres. Jeweils ober- und unterhalb der Säulenstatuen an den Skulpturenportalen eingesetzt, definieren die Baldachine oder Baldachinkonsolen eine Scharnierstelle zwischen dem Bauwerk und den Bildzyklen. Auch auf der Ebene der Urheberschaft gehören sie dem einen Bereich ebenso an wie dem anderen, Meisterwerke feiner Bildhauerei und Eloge an eine innovative Technik der Planung, die sich nun erstmals auch der maßstäblich verkleinerten Darstellung von Architektur bedient (**Abb. 12**) (Heinrichs/Olchawa 2012: 128f.; vgl. Recht 1995).

Wenn die Bausteine einer „Theorie des Dazwischen“ nach Grabar, die Aspekte „Architektur“, „Schrift“, „Geometrie“ und „Natur“,



Oben: Abb. 11: Beschreibung siehe Fließtext.

Unten: Abb. 12: Reims, Kathedrale, Lokalheiligenportal, Baldachin des heiligen Papstes am Trumeau, um 1220/30.

I. Gastbeiträge

sich also als Eckpunkte für ‚Ornament-Sphären‘ empfehlen, so muss das Spektrum der Querschnittsthemen in diesem Feld doch keineswegs als abgeschlossen betrachtet werden. Als eine wichtige Ergänzung erweist sich die von E. Gombrich entwickelte These vom Ornament als künstlerische Reflexion des jeweils gültigen Ordnungssinns („sense of order“). Dieser Aspekt haftet der Sache ihrem Begriff nach an, insofern lat. „ornamentum“ sich im Wortstamm auf „ordo“ bezieht (Stadler 1994: 28; Marksches 2011: 318). Zwar wurde Gombrichs Definition der funktionalen Aspekte von Ornamenten als „filling, linking, framing“ von Grabar zurückgewiesen, da sie eine Einengung auf die Beziehung zu einem Referenten beinhalte (s. Grabar 1992: 120). Indessen vermögen seine Ausführungen an diesem Punkt nicht zu überzeugen, insofern Gombrich dem Ordnungssinn in der von ihm entwickelten wahrnehmungspsychologischen Perspektive Priorität vor dem Bedeutungssinn zuspricht (Gombrich 1982: 14). Überdies zeichnet sich an Grabars Beispielen immer wieder ab, was sich hier auch an Hand des Tür-Motivs in der Buchkunst zeigen ließ, dass die Grenzen zwischen dem Ornament und dem Bild fließend sind, und dass das wesentliche Moment der Besonderheit des Ornaments nicht in einem Beharren auf inhaltlicher Leere besteht, sondern, einher gehend mit der Verfasstheit des Hybriden, zwischen mehreren

Zuständen und Charakterisierungen fluktuierenden, mit der Ausweisung einer Semantisierung der Möglichkeit nach besteht (Abb. 4): „Die Struktur gestattet dem Sichtbaren, indem sie es begrenzt und filtert, sich in Sprache zu transkribieren.“ (Foucault 1974: 177). Zudem wäre die Tragweite der Frage nach der visuellen und performativen Ausprägung von Diskursen der Ordnung in kunstwissenschaftlicher, künstlerischer und kunstdidaktischer Sicht erst noch abzustecken und zu vertiefen, nachdem Gombrich diese Kategorie zunächst primär auf eine generelle wahrnehmungsphysiologische Disposition des Menschen bezogen hat. Das Spektrum reicht von der Erforschung künstlerischer Ideen und historischer Planungsprozesse über die Positionen und Verfahren, an Hand derer – ein Fokus der Reflexion in der zeitgenössischen Kunst – das Ornament grundlegend als das dem Werk eingeschriebene künstlerische Prinzip an sich (Marksches 2011: 320) aufgerufen werden kann, bis zur Klassifikation von Perspektiven und Mustern von Ordnung in diachroner und transkultureller Sicht. Als Beispiel für die Bedeutung dieses nicht zuletzt auch im Hinblick auf Bildungsdiskurse relevanten Themas im Feld der UNESCO-Weltkulturerbestätten ist Corvey bei Höxter zu nennen. Das Ineinandergreifen einer Vielzahl von Ordnungen oder Archiven des Wissens an diesem Ort mit seinem Komplex aus karolingischen und

I. Gastbeiträge

frühneuzeitlichen Sakral-, Residenz- und Wirtschaftsbauten, seinen – teils erhaltenen, teils archäologisch zu erschließenden – Gartenanlagen, der fürstlichen Bibliothek, die mit dem Dichter und Germanisten A. H. Hoffmann von Fallersleben (1798-1874) verbunden ist, sowie seiner bis auf die Gründungszeit im Mittelalter zurück reichenden Bibliotheksgeschichte bildet einen wesentlichen Aspekt der Profilierung von Corvey als UNESCO-Weltkulturerbestätte (www.schloss-corvey.de/de/weltkulturerbe/ Stand: 19.09.2015) (**Abb. 13**). In den Seminaren im Universitätsstudium des Faches Kunst und Projekten für die Kunst- und Denkmalpädagogik und Erwachsenenbildung von Jutta Ströter-Bender wurde und wird dieses Potential genutzt (Ströter-Bender 2010).

Wiederum ist der *locus classicus* der Ornamentgeschichte anzuführen, um auf die zentrale Bedeutung des Konzeptes von Ordnung für die Praxis einer pragmatischen Arbeitsteilung wie für die Konstruktion idealer und fiktiver Identitäten im Feld der Kunst hinzuweisen. Vitruvs Traktat „*De Architectura libri decem*“ unterscheidet hier vier aufeinander aufbauende Ebenen, das griech. *τάξι* (*taxis*), lat. *ordinatio* genannte, grundlegende Kriterium der Ordnung, das aus den Maßverhältnissen der einzelnen Teile zu bilden ist, die *προδιάθεση* (*pro diathesis*), umschrieben als *dispositio rerum apta conlocatio* oder „Anordnung der

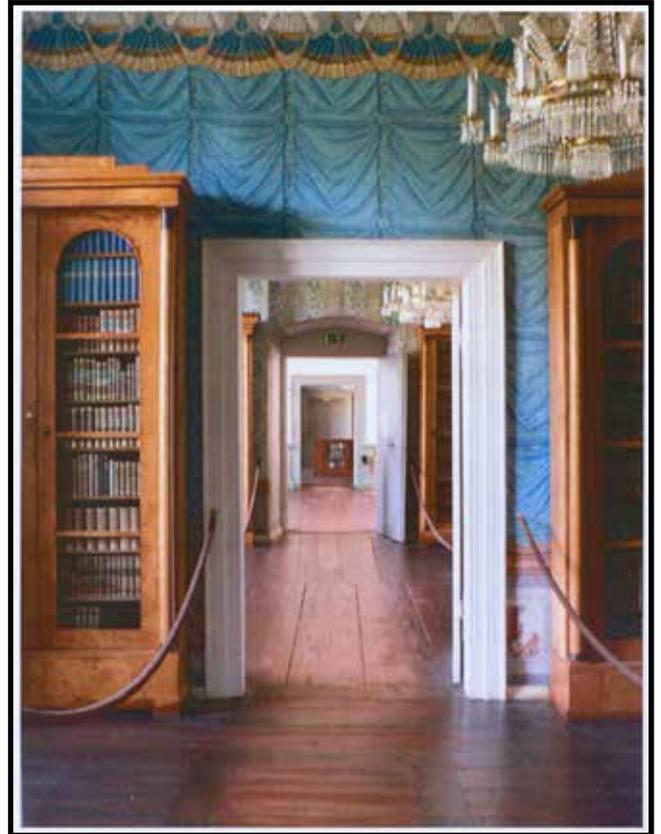


Abb. 13: Beschreibung siehe Fließtext.

einzelnen Teile in Bezug auf die Wirkung des gesamten Baus“, *eurythmia*, die angenehme Wirkung auf den Betrachter und *symmetria*, das auf der kleinsten Einheit, dem *modulus*, aufbauende Maßverhältnis, das die Verhältnisse zwischen den einzelnen Teilen und dem Ganzen bestimmt (zitiert nach: Pochat 1986: 73).

Mithin stellt die Frage der Ordnung nicht zuletzt auch ein grundlegendes Moment der Geschichte und Methodologie der Orna-

I. Gastbeiträge

mentforschung dar. „Das Ornament ist fast stets insofern generisch, als es in der Regel nach Gattungen oder Typen klassifiziert und identifiziert wird, das heißt als Standardform mit begrenztem Variationsspielraum, nicht als einzigartige Kombination von Elementen. Wann immer es schwierig wird, ein Ornament typologisch zu definieren, wird es unsicher, ob es überhaupt ein Ornament ist.“ (Grabar 2001: 70). Mit dieser Definition schließt sich der Kreis der Überlegungen zu den Zugängen der Ornamentforschung, denn der Autor insinuiert hier die Überlegung, dass Ornament-Diskurse schon immer dialektisch bestimmt seien und eine selektive Haltung der Phänomenologie der Kunst und dem Kunstschaffen gegenüber zur Voraussetzung hätten. Für das Subjekt, welches in dieser Konstellation in die Lage kommt, zu klassifizieren und zu identifizieren, den Standard und den Variationsspielraum festzuglegen und Kriterien und Grenzen der Selektion zu bestimmen, kommen durchaus verschiedene Rollen in Frage. Es ist vorstellbar als Planer und/oder Hersteller, als Auftraggeber, Kunstliebhaber oder Wissenschaftler. Gemeinsam scheint allen diesen Rollen aber ein autoritativer Standpunkt zu sein. Nachdem mit Vitruv und der Tradition der frühneuzeitlichen Vitruv-Ausgaben und auf Vitruv aufbauenden Architekturtraktaten bereits die Gruppe der Planer, Praktiker und Verfasser von Lehrbüchern an-

gesprochen worden ist, soll abschließend an die Wichtigkeit der Beschäftigung mit den Autoritäten und Lehren der Geschichte und Methodologie der Ornamentforschung erinnert werden. Als eine der einflussreichsten und zugleich – bis in die jüngsten Debatten um der Global Art History und der Postcolonial Studies hinein – umstrittensten Positionen sei hier der Universalismus in seiner Ausprägung durch Alois Riegl (1858-1905) angeführt (vgl. Prange 2014: 374-376). Wiederum sind lediglich exemplarische Präliminaria einer künftigen Projektarbeit intendiert, die sich sinnvoll im Rahmen von bilateralen Kooperationen mit internationalen Partnern realisieren ließe und dabei z.B. eine Gegenüberstellung mit zeitgenössischen Initiatoren des Kulturerbe-Gedankens wie dem in der vorliegenden Zeitschrift behandelten Pavel Alexandrovich Florensky (1882-1937) initiieren sollte.

Als Kurator des Österreichischen Museums für angewandte Kunst mit ihren bedeutenden orientalischen und vorderasiatischen Sammlungsbeständen aus einer reichen Quelle an Material für vergleichende Studien schöpfend und einem universalistischen Anspruch verpflichtet (Riegl 1898: 4-9), suchte Riegl sowohl den Einfluss der Ästhetik des Klassizismus auf die Kunstgeschichtsschreibung abzubauen als auch das – in missverstandener Vereinfachung der Lehren des Architekten und Kunsttheoretikers Gottfried Semper (1803-1879)

I. Gastbeiträge

entstandene – Konzept vom Material der Kunst als Wurzel der Entstehung des Ornaments zu überwinden (Riegl 1893: 11). Ersteres Anliegen drückt sich insbesondere in Riegls dezidiertem Engagement für nichtklassische, nicht-kanonische und randständige Thematiken in der Kunstgeschichtsschreibung aus, wie es sich auch in seiner Schrift über „Altorientalische Teppiche“ (Riegl 1892; vgl. Besch 1979: III) nieder schlägt. In seinem späten Werk „Die spätrömische Kunstindustrie“, einem Handbuch über die bis dahin überwiegend noch als „Verfallskunst“ marginalisierte Kunst des römischen Reichs in der Spätantike (vgl. Elsner 2007: 11-18) ist der Titel Programm: Die akademisch gefestigte Hierarchie der Künste wird aufgebrochen, indem nun die dekorative Kunst gleichrangig neben Architektur, Skulptur und Malerei gestellt wird. Der bis dato primär auf das Kunstgewerbe bezogenen Begriff der „Kunstindustrie“ wird als Oberbegriff für das gesamte System der vier Künste eingesetzt und erweist sich hier als den Bedingungen einer Kunstepoche angemessen, die vergleichsweise wenige Informationen über individuelle Künstlerpersönlichkeiten überliefert hat, und die dabei die Grundzüge des dem Zeitstil zugrunde liegenden „Kunstwollens“ nur umso klarer erkennbar werden lässt (Riegl 1927: 11; vgl. Frank 2001: 96). Ersteres Problem, also die Aporien eines Konzepts, welches die Form als Funktion des Materials

auffasst und dabei das Verständnis für das „freie schöpferische Kunstwollen“ behindere (Riegl 1893: VII; s. Swoboda 1928: II-XXV, XXXI), wird von Riegl durch die Verlagerung des Interessenschwerpunkts auf eine formalästhetische und wahrnehmungspsychologische Ebene bewältigt. Anstelle der traditionellen, kunsttechnologisch und funktionsgeschichtlich bestimmten Gattungen werden allgemeinere Gliederungskategorien angewandt, die auf die grundlegenden künstlerischen und wahrnehmungstheoretischen Dimensionen von Fläche und Raum verweisen und auf den Nenner von binären Begriffspaaren wie flächenverzierende versus plastisch-perspektivische Künste und haptischer Stil versus optischer Stil (s. Swoboda 1928: XXVII-XXIX) gebracht werden. Keiner dieser Begriffe ist im allgemeinsprachlichen Sinn zu verstehen. Das Flächenverzierende hängt also nicht speziell dem Teppich oder der Tapete als flachen Gegenständen an, der haptische Stil ist kein auf die Skulptur beschränktes Phänomen. Stattdessen geht es um die kritische Hinterfragung gängiger Taxonomien, Aufstellung einer neuen fachsprachlichen Nomenklatur und Ermittlung von Faktoren, an Hand derer sich die Autonomie der dekorativen Künste im Verhältnis zu den anderen dreien erweisen kann (Frank 2001: 77). Die Tendenz zu vorschnellen Semantisierungen, sei es nach Regional- und Zeitstilen, Modus und Rang oder symbolisch und allegorisch

I. Gastbeiträge

bestimmten Inhalten, soll nicht gefördert, sondern unterlaufen werden. Riegls Anliegen ist es weder, ein altes durch ein neues Dogma zu ersetzen, noch einen Anspruch auf letztgültige Erkenntnisse zu erheben, vielmehr ist sein pragmatisch orientiertes Vorgehen auf die Gewinnung eines neuen, nach Maßstäben der Anschauung entwickelten Standpunkts gerichtet. „Bisher Getrenntes und Geschiedenes soll untereinander verbunden, und unter einheitlichem Gesichtspunkt betrachtet werden.“ (Riegl: 1893: XVIII). Dabei gelangen neue Einsichten in Zusammenhänge, die noch in neuerer Zeit erweitert und vertieft werden konnten wie die Entstehung der frühen islamischen Kunst auf der Grundlage von Prozessen von Tradition und Innovation unter weitreichender Bezugnahme auf die komplizierte inter- und transkulturell geprägte Gemengelage von Kunst, Politik und Religion im römischen Reich der Spätantike im Rahmen der Tradierung, Umwidmung oder Erneuerung von Funktionen und Aufgabenfeldern in den Bereichen der Bauwerke und künstlerisch gestalteten Objekte (Grabar 1977: 50, 278-283). Eine analoge Tendenz verfolgte Riegl weiter, nachdem er ab 1902 den Schwerpunkt seiner Tätigkeit in die Denkmalpflege verlagerte und zu einer der einflussreichsten Persönlichkeiten auf diesem Gebiet in Österreich aufstieg. Die Überwindung des „staats- und nationalegoistischen Interesses“ als Motivation

des Denkmalschutzes durch die Gewinnung eines universalhistorischen Standpunkts, wie es der Vielvölkerstaat Österreich als geistige Grundlage benötigte, wie Riegl meinte, wurde ihm hier zum Programm und bot eine Grundlage für eine gezielte Ausweitung der Denkmal-Debatte, z.B. in der Sorge um den Erhalt von größeren städtebaulichen Zusammenhängen (Bacher 1995: 15f.).

Einige der in der Kunstgeschichte seit dem späten 20. Jahrhundert virulenten methodologischen Tendenzen werden in Riegls Ornamentforschung und Neuordnung der Kunst der Spätantike vorweg genommen, so der rezeptionsästhetische Ansatz als Gegengewicht bzw. Komplement der kunsthistorischen Rekonstruktionsarbeit an der Entstehungsgeschichte und den Produktionsbedingungen von Kunst (vgl. Kemp 1992: 17-21). Ein weiteres Moment der Schnittstellenbildung zu aktuellen Forschungstendenzen ist die – mehr oder weniger explizit formulierte – Anerkennung der Polyvalenz und eigendynamischen Wirkung und Entfaltung des Ornaments. Indem es sich in seiner Selbstbezüglichkeit dem Betrachter oder Benutzer als Instrument einer – gegenüber dem gesamten Spektrum des sozialen und geistigen Lebens – je andersartigen, herausgehobenen Art des Sich-Verhaltens anbietet scheint es sich Potentialen der Semantisierung gegenüber zugleich zu

I. Gastbeiträge

öffnen und zu entziehen. Einer allzu engen Festlegung des Ornaments auf funktionale Aspekte, wie Grabar (1989: 120) sie ablehnte: „(...) *descriptive terms are needed for a different kind of function, since a geometric design may simply be an end in itself and the exclusive object of delectation. Such as is the case in Ibn al-Bawwab's Koran (...)*“, scheint hier bereits der Grund entzogen zu sein. So verwies Riegl etwa auch Vitruvs Darstellung von der Vorbildlichkeit der Naturform der Akantuspflanze für die sogenannte Akanthusranke am korinthischen Kapitell in den Bereich des Mythos, indem er auf Grund von chronologischen Vergleichsreihen zu zeigen versuchte, dass eine allmähliche Entwicklung hin zu mehr naturalistischen Formen stattgefunden habe, die von rein künstlerisch bestimmten stilisierten Palmettenmotiven ausgegangen sei (Riegl 1893: XV). Wie sich ein neuer Blick auf das Ornament entwickelte, der nicht vor schnell bildmäßige Einheiten oder Strukturen der klassischen Architekturtheorie in das Material einschreibt, zeigt sich insbesondere auch in den – auf den ersten Blick eklektizistischen, tatsächlich aber wohl hoch reflektierten – graphischen Illustrationen, wenn etwa das Kapitell aus der Zeit Kaiser Justinians I. (527-565) und die auf ihm aufsitzende Struktur zugleich als Einheit und Ausschnitt präsentiert werden. Dabei werden charakteristische Aspekte wie das als Rapport arrangierte

Flächenornament aus Ranken und Palmetten auf der Innenseite eines Bogens in der Hagia Sophia in Istanbul augenscheinlich (**Abb. 14**), die in der langen Geschichte der illustrierten Architekturtraktate und ihren detaillierten Abbildungen der Säulenordnungen ausgeklammert werden (Abb. 5, 10).

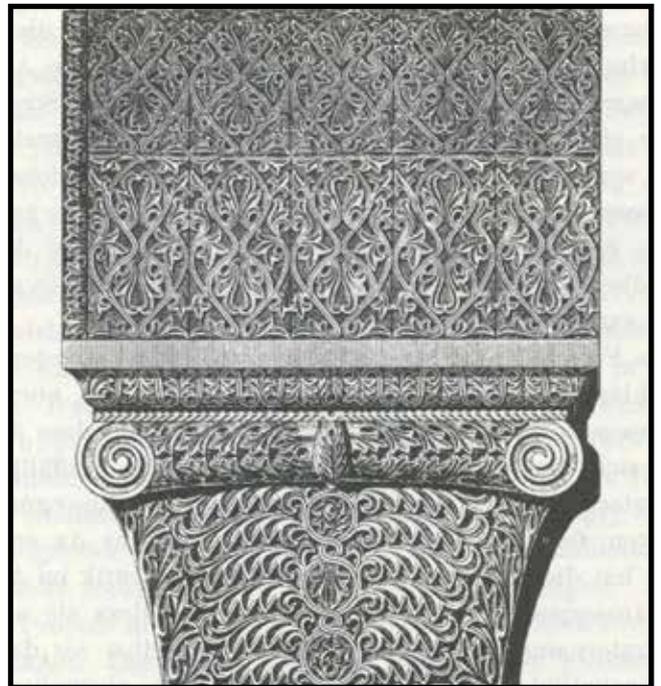


Abb. 14: Istanbul, Aya Sofya (Hagia Sophia), Kapitell und Stück einer Bogenlaibung, 531-537. Aus: Alois Riegl: *Stilfragen. Grundlegungen zur einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin 1893, S. 284, Fig. 145 (Kap. IV: Die Arabeske, 1. Das Pflanzenornament in der byzantinischen Kunst)

Abschließend sei festgestellt, dass die hier gegebenen Hinweise auf Tendenzen der Ornamentforschung und daraus sich ergebender Zugänge zu komplexen Denkmalensembles für sich noch nicht den Anspruch eines

I. Gastbeiträge

Beitrags zu inter- und transkulturellen Zusammenhängen im Feld des Weltkulturerbes erheben wollen. In systematischer Hinsicht wie in historischen Querschnitten ließ sich zeigen, dass die Kunstwissenschaft und die Kunsttheorie in der Vertiefung der Quellenkunde und Phänomenologie des Ornaments unweigerlich ihren eigenen Voraussetzungen begegnen und jeder Zugewinn an Differenzierungen und Verknüpfungen vom Wohl oder Wehe des dabei in Gang gesetzten Reflexionsprozesses abhängig ist. Dies gilt auch für die Versuche der Umformung der Methode zugunsten einer Erweiterung um Aspekte des „Dazwischen“ oder eines „Dritten“. Auch diese Denkfigur scheint dem Ornament bereits auf der Ebene seiner epistemischen Struktur eingeschrieben zu sein, wenn im Anschluss an die vorgetragenen Beobachtungen zu den Verschränkungen von „Architektur“, „Geometrie“ und „Natur“ auf eine Analogie in einem Grundlagentext der Wissenschaftstheorie hingewiesen werden darf: „Ferner erklärt er (Platon, Anm. d. Verf.), dass außer dem Sinnlichen und den Ideen die mathematischen Dinge existieren, als zwischen inne liegend, unterschieden vom Sinnlichen durch ihre Ewigkeit und Unbeweglichkeit, von den Ideen dadurch, dass es der mathematischen Dinge viele gleichartige gibt, während die Idee selbst nur eine ist.“ (Aristoteles, *Metaphysik*, I, 6, 987b, zitiert nach: Seidl 1978: 41).

Danksagung

Für das Stichwort des Arbeitsverfahrens *shared dialogues/contrasting dialogues* und für manche ermutigende Hinweise bin ich Jutta Ströter-Bender sehr zu Dank verbunden. Arife Güngör-Uyma war freundlich bereit, mit mir die hier vorgetragenen Überlegungen zur – von Sébastien Moreau rekonstruierten – Übersetzung der arabischen Vokabel باب (bāb) in Pseudo-Avicenna, *De anima in arte alchemiae* zu teilen. Ronny Wakup, studentische Hilfskraft am Institut für Kunst, Musik, Textil/Fach Kunst, bin ich sehr verbunden für seine Unterstützung bei der Bildbearbeitung und redaktionellen Bearbeitung der Literaturliste.

Literatur

Alberti, Leon Battista (1975): *De re aedificatoria*. Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München VI. Alberti Index. Bd. 4 Faksimile. Hrsg. v. Hans-Karl Lücke. München: Prestel.

Seidl, Horst (Hg.) (1978): *Aristoteles' Metaphysik*. Bücher I (A) - VI (E). Bd. 1. Hamburg: Felix Meiner.

Bacher, Ernst (1995): *Kunstwerk oder Denkmal?* In: Ders. (Hg.): *Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*. Weimar/Wien/Köln: VDG. S. 13-48. Gelesen auf: <http://www.denkmaldebatten.de/fileadmin/dateien/Download-Ma->

I. Gastbeiträge

terialien/E._Bacher_-_Alois_Riegl.pdf

Bhabha, Homi (1994): *The Location of Culture*. London und New York: Routledge.

Biermann, Veronica (1997): *Ornamentum*. Studien zum Traktat, *De re aedificatoria* des Leon Battista Alberti. Hildesheim u.a.: Olms.

Binding, Günther (2000): *Was ist Gotik? Eine Analyse der gotischen Kirchen in Frankreich, England und Deutschland 1140-1350*. Darmstadt: Wiss. Buchges.

Blume, Dieter u.a. (2012): *Sternbilder des Mittelalters. Der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie*. Bd. I: 800-1200. Teilband I.1: Text und Katalog der Handschriften, Berlin: Akademie Verlag.

Forssmann, Erik (1961): *Dorisch, Ionisch, Korinthisch*. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.-18. Jahrhunderts. Uppsala u.a.: Almqvist & Wiksell.

Frank, Isabelle (2001): *Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl*. In: Isabelle Frank und Freia Hartung (Hg.): *Die Rhetorik des Ornaments*. München: Fink. S. 77-99.

Gombrich, Ernst H. (1982): *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens* engl.: *The Sense of Order*. 1979. Stuttgart: Klett-Cotta.

Grabar, Oleg (1992): *The mediation of ornament*. The A. W. Mellon lectures in the fine

arts 1989. Bd. 38. Bollingen Serie. New Jersey: Princeton University Press.

Grabar, Oleg (2001): *Die ethische Dimension des Ornaments*. In: Isabelle Frank und Freia Hartung (Hg.): *Die Rhetorik des Ornaments*. München: Fink. S. 60-75.

Grabar, Oleg (1977): *Die Entstehung der islamischen Kunst*. Köln: DuMont Buchverl.

Heinrichs, Ulrike und Johanna Olchawa (2012): *Turm des Baldachins*. In: *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Ausstellungskatalog im Auftrag der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatsstifts Zeitz Hrsg. v. Hartmut Krohm und Holger Kunde: 3 Bd., Peterberg: Imhof. Bd. 1. S. 128-129.

Heinrichs-Schreiber, Ulrike (2003): *„Sehen als Anwendung von Wissen. Aussage und Wirkung der Bilder in Stephan Fridolins „Schatzbehälter“ und bei Albrecht Dürer*, In: *Die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck*. Hrsg. von Gerd Dicke und Klaus Grubmüller (= *Wolfenbütteler Mittelalter-Studien* 16). Wiesbaden: Harrassowitz. S. 49-104.

Herrmann, Wolfgang (1973): *The Theory of Claude Perrault* (*Studies in Architecture*, hg. von Antony Blunt und Rudolf Wittkower, Bd. 12). London: A. Zwemmer.

Hühn, H. (1995): *Sphäre*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 13 Bd. Hrsg. v. Joachim Ritter. Bd. 9. Sp. 1373-1376.

Jacobsen, Werner (1992): *Der Klosterplan von*

I. Gastbeiträge

St. Gallen und die karolingische Architektur. Entwicklung und Wandel von Form und Bedeutung im fränkischen Kirchenbau zwischen 751 und 840. Berlin: Dt. Verl. f. Kunstwiss.

Kemp, Wolfgang (1992): Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. In: Ders. (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Berlin: Reimer. S. 7-28.

Kruft, Hanno-Walter (1985): Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart. München: C.H. Beck.

Kühne, U. (1992): Colores rhetorici. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. v. Joachim Ritter. Darmstadt: Wiss. Buchges. Bd. 2. Sp. 281-288.

Jones, Owen (1856; Reprint New York 1987): The Grammar of Ornament. London: Day and Son.

Markowski, Mięczysław (1994): Von den mittelalterlichen Ansätzen eines Wandels zum kopernikanischen Umbruch im Wissenschaftsverständnis. In: Scientia und ars im Hoch- und Spätmittelalter (Miscellanea mediaevalia, Bd. 22). Hrsg. v. Ingrid Craemer-Ruegensberg und Andreas Speer. 1. Halbband. Berlin/New York: Walter de Gruyter. S. 79-94.

Marschies, Alexander (2011): Ornament. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. 2., erw. und aktual. Aufl. Stuttgart und Weimar: Metzler. S. 318-320.

Mitchell, W.J.T. (2008): Bildtheorie engl.: What do pictures want?, 2003. Hrsg. und mit einem

Nachwort versehen von Gustav Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Moreau, Sébastien (2013): Ratio et sensus: les sens au service de l'acquisition des connaissances dans le De anima in arte alchemiae du Pseudo-Avicenne, In: Thomas Bénatouil und Isabelle Draelants (Hg.): Expertus sum. L'espérance par les sens dans la philosophie naturelle médiévale. Actes du colloque international de Pont-à-Mousson, 5-7 février 2009 (Micrologus Library, 40). 2011.

Müller, Rebecca (2009): Antike im frühen Mittelalter. Erbe und Innovation. In: Bruno Reudenbach (Hg.): Karolingische und Ottonische Kunst (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 1). Köln: Prestel. S. 191-237.

Pochat, Götz (1986): Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln: DuMont.

Prange, Renate (2014): Die Wiederkehr des Teppich-Paradimas. Anmerkungen zur zeitgenössischen „Welt-Kunstgeschichte“. In: Kunstchronik. Monatsheft für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege. Hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e.V. Jg. 67. S. 373-384.

Recht, Roland (1995): Le dessin d'architecture. Origines et fonctions. Paris: Adam Biro.

Osthues, Wilhelm (2014): Bauwissen im Antiken Griechenland. In: Renn, Jürgen u.a. (Hg.): Wissensgeschichte der Architektur. Bd.

I. Gastbeiträge

2. Vom Alten Ägypten bis zum Antiken Rom. Max Planck research library for the history and development of knowledge. Studies 4. Berlin: epubli. S. 234-252

Richter, Lukas (2001): Sphärenharmonie. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. 16 Bde. Hrsg. v. Hubert Cancik und Helmuth Schneider. Stuttgart und Weimar: Metzler Bd. 11. Sp. 815.

Riegl, Alois (1927): Spätromische Kunstindustrie. 2. Aufl. Wien: Österreichische Staatsdruckerei, wiederabgedruckt: Darmstadt: Wiss. Buchges. 1992.

Riegl, Alois (1898): Kunstgeschichte und Universalgeschichte. In: Festgaben zu Ehren Max Büdingers. Innsbruck: Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung. Wiederabgedruckt in: Swoboda, Max J. (Hg.): Alois Riegl. Gesammelte Aufsätze. Augsburg und Wien: Filser. S. 3-9.

Riegl, Alois (1893): Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Nachdr. der Ausg. Berlin 1893. Hildesheim u.a.: Olms.

Riegl, Alois (1892): Altorientalische Teppiche. Mit einer bibliogr. Einf. v. Ulrike Besch. Nachdr. der Ausg. Leipzig 1892 (1979). Mittenwald: Mäander Kunstverl.

Rosen, Valeska von (2011): Offenes Kunstwerk. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. 2., erw. und aktual. Aufl. Stuttgart und Weimar: Metzler. S. 315-317.

Salge, Christiane (2008): Dies. (Hg.): Architekturtraktate im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis. Beispiele aus der Rara-Sammlung der Kunsthistorischen Bibliothek. Katalog zur Ausstellung in der Universitätsbibliothek. Berlin: Freie Universität Berlin.

Schlicht, Alfred (2008): Die Araber und Europa. 2000 Jahre gemeinsamer Geschichte. Stuttgart: Kohlhammer.

Schneider, Norbert (1994): Experientia – ars – scientia – sapientia. Zu Weisen und Arten des Wissens im Anschluss an Aristoteles und Thomas von Aquin. In: Scientia und ars im Hoch- und Spätmittelalter (Miscellanea mediaevalia, Bd. 22). Hrsg. v. Ingrid Craemer-Ruegensberg und Andreas Speer. 1. Halbband. Berlin/New York: Walter de Gruyter. S. 171-188.

Schubring, Paul (1924): Die Architektur der italienischen Frührenaissance. München: Hugo Schmidt Verl.

Schuler, Stefan (1999): Vitruv im Mittelalter. Die Rezeption von „De architectura“ von der Antike bis in die frühe Neuzeit. Pictura et poesis. Bd. 12. Böhlau u.a.: Böhlau-Verl. GmbH.

Stadler, Wolfgang (1994): Ornament. In: Ders. (Hg.): Lexikon der Kunst. 12 Bde. Erlangen: Müller. Bd. 9. S. 28-30.

Ströter-Bender, Jutta (2010): Corvey: Räume von Kunst und Wissen. Ehemalige Benediktiner-Abtei und barocke Schlossanlage. Wege und Projekte für die Kunst- und Denkmalpädagogik sowie die Erwachsenenbildung (KON-

I. Gastbeiträge

TEXT Kunst – Vermittlung – Kulturelle Bildung)
Bd. 3. Marburg: Tectum.

Swoboda, Karl M. (1928): Einleitung. In: Ders.
(Hg.): Alois Riegl. Gesammelte Aufsätze.
Augsburg und Wien: Filser. S. XI-XXXIV.

Vitruvius (2008): De architectura libri decem.
Lateinisch und deutsch. Übers. und mit Anm.
vers. v. Curt Fensterbusch. 6. Aufl. Darmstadt:
Wiss. Buchges.

Vitruvius (1995): Baukunst. Bd. 1. Bücher I-V.
Nachdr. der Ausg. Leipzig: Göschen 1796. 1.
unveränd. Aufl. Hrsg. v. Beat Wyss, übers. v.
August Rode. Berlin u.a.: Birkhäuser.

Vitruvius (1995): Baukunst. Bd. 2. Bücher VI-X.
Nachdr. der Ausg. Leipzig, Göschen 1796. 1.
unveränd. Aufl. Hrsg. v. Beat Wyss, übers. v.
August Rode. Berlin u.a.: Birkhäuser.

Vitruvius (1974): Zehn Bücher über Architektur.
Übers. und erl. v. Jakob Prestel. 3. Aufl. Ba-
den-Baden: Koerner.

Warland, Rainer (1992): Die Mosaikkarte von
Madaba und ihre Kopie in der Sammlung des
Archäologischen Instituts der Universität Göt-
tingen. In: Antike Welt. Zeitschrift für Archäo-
logie und Kulturgeschichte. Jg. 23. S. 287-296.

Wenzel, Horst (1995): Hören und Sehen,
Schrift und Bild: Kultur und Gedächtnis im
Mittelalter. München: C.H. Beck.

Angaben zur Autorin

Prof. Dr. Ulrike Heinrichs lehrt Kunstgeschichte
an der Universität Paderborn in den Studienfä-

chern Kunst, Kunstgeschichte und Geschich-
te. Sie versieht die Professur für Mittlere und
Neuere Kunstgeschichte am Institut für Kunst,
Musik, Textil/Fach Kunst und ist dem Histo-
rischen Institut assoziiert. Ulrike Heinrichs
forscht zur Kunstgeschichte des Mittelalters
und der Frühen Neuzeit und verfolgt darüber
hinaus auch Interessen in der frühchristlichen
Kunst und in der Kunstgeschichte der Moder-
ne. Sie befasst sich mit Fragen der Funktion
von Kunst in Bezug auf Religiosität, Bildung
und Politik, vertieft Schnittstellen zwischen
Kunstgeschichte und Wissenschaftsgeschich-
te und arbeitet an der Erschließung neuer Be-
reiche der Kunsttheorie, des Bildbegriffs und
der Geschichte des Sehens. Zu Fragen der
Ornamentforschung kam Ulrike Heinrichs auf
vielen Wegen: auf Grund ihrer Forschungs-
arbeit zur Architektur und Skulptur der Gotik
sowie zur Graphik des späten Mittelalters und
der frühen Neuzeit, im Verlauf ihrer wissen-
schaftlichen Tätigkeit am Germanischen Nati-
onalmuseum in Nürnberg in der Abteilung für
Textil, Möbel, Spiele, Schmuck (1993-1995),
durch die Beschäftigung mit orientalischen
Teppichen und modernem Design, im Zuge
der Vermittlung der Methodengeschichte
und allgemeinen Architekturgeschichte in der
universitären Lehre und als Zeitgenossin und
Forschungsreisende.

Käthe Kollwitz in Moskau – „Rußland berauschte mich“¹

Gudrun Fritsch

Ganz bewusst ist das Zitat für das Thema Käthe Kollwitz (1867-1945) und Russland gewählt, weil es die Vieldeutigkeit der Beziehungen zwischen der Künstlerin, dem Land und dem Staat, nämlich den zwei verschiedenen Staaten, dem Zarenreich und der Union der Sowjetrepubliken, widerspiegelt.

Wir finden die Aussage: „Rußland berauschte mich“ von Kollwitz in ihren autobiografischen Aufzeichnungen aus dem Jahr 1927, nach ihrem Moskau-Besuch. Dorthin war sie von der sowjetischen Regierung anlässlich der Feierlichkeiten zum 10. Jahrestag der Oktoberrevolution eingeladen worden. Die sehr emotionale Bemerkung soll in ihrer Vielschichtigkeit in diesem Beitrag analysiert werden.²

Kennzeichnend für die gebürtige Ostpreußin war zunächst, dass sie sich mit Russland von Kindheit an eng verbunden fühlte. Deziert bekannte sie sich zur enorm gefühlsbetonten slawischen Mentalität, war äußerst angetan von der Leidenschaftlichkeit der Menschen, die sich in Gorkis Metapher „vom Fliegen mit den Sohlen nach oben“ ausdrückt, wie auch von dem Sich-Einfügen in das Schicksal und dem Festhalten an einem unerschütterlichen

Glauben. Aber charakteristisch für Kollwitz war gleichzeitig auch ihre spartanische, preußisch rationale Art. Mit ihrem Vergleich zwischen Immanuel Kant (1724-1804) und Leo Tolstoi (1828-1910) wollte sie diese Gegensätzlichkeit der Mentalitäten, die sie in sich vereinte, verdeutlichen. Wie sehr die Künstlerin sich selbst mit beiden Ansätzen identifizierte und vom russischen Temperament fasziniert war, bezeugen ihre Schilderungen von einem wahrscheinlich in der russischen Botschaft in Berlin beschäftigten jungen Mann namens Agaëff. Mit ihm stand sie zwischen 1917 und 1919 in engstem Kontakt, obwohl diese Beziehung zu familiären Konflikten führte.

Darüber hinaus gab es für Kollwitz noch weitere Beweggründe, sich für Russland zu begeistern. Ihre Sympathie für das im Umbruch befindliche Land begann nachweislich im Jahr der Oktoberrevolution. Zu Silvester 1917 zog sie folgendes Fazit:

„Gegeben hat es neue Ausblicke durch Rußland. Von da ist etwas Neues in die Welt gekommen, was mir entschieden vom Guten zu sein scheint. Eine neue Hoffnung, daß in der Entwicklung der Völker in der Politik nicht wie

I. Gastbeiträge

bis jetzt nur Macht entscheidet, sondern daß ‚von nun an‘ auch die Gerechtigkeit mitwirken soll. Die Russen haben gezeigt, daß eine Möglichkeit dazu ist, und dies ist vielleicht das schönste geistige Erlebnis im letzten Jahr gewesen. Zwar wie bedrängt ist diese Erkenntnis, wie wollen die alten bösen Prinzipien sie wieder überwuchern und ersticken. Aber selbst wenn sie wieder erstickt, so ist es doch eine Weile wahr gewesen, daß sittliche Motive die Welt – oder ein Teil derselben – bewegt haben. Und schon das ist ein Gewinn.“³

Zweifellos zeigt dieses sachlich-nüchterne Resümee, dass sich die Künstlerin nach wie vor für die sozialistischen Ideale begeisterte. Das geschieht vor dem Hintergrund des noch nicht beendeten Ersten Weltkriegs, in dem ihr jüngster Sohn als Freiwilliger an der flandrischen Front den Tod fand. Noch unmittelbar vor ihrer Reise nach Moskau bekräftigte Kollwitz ihre Sympathie für das Sowjetsystem, wie ihre Stellungnahme in der *Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)* verdeutlicht. Darin vergleicht sie den Umsturz in Frankreich von 1789 mit der russischen Oktoberrevolution: „Es ist dies nicht die Stelle, uns auseinanderzusetzen, warum ich nicht Kommunistin bin. Es ist aber die Stelle, uns auszusprechen, daß das Geschehnis der letzten 10 Jahre in Rußland mir an Größe und weittragender Bedeutung nur

vergleichbar zu sein scheint dem Geschehnis der großen Französischen Revolution.“⁴

Die Faszination für die gewaltigen Veränderungen im einstigen Zarenreich teilte Kollwitz international mit vielen Intellektuellen und KünstlerInnen. In Berlin war sie Mitglied des 1918 gegründeten und bis 1921 aktiven Arbeitsrats für Kunst, einer Organisation, in der sich politisch links Stehende engagierten. Ob sie der im selben Jahr entstandenen Novembergruppe als Mitglied beitrug, muss mangels zuverlässiger Quellen offen bleiben. Diese parallel arbeitende Künstlergruppe – die im Gegensatz zum Arbeitsrat bis 1933 bestand – nahm eine Entwicklung, die besonders bei den progressiven Kollegen von Kollwitz auf heftige Ablehnung stieß, weil sich eine Kluft zwischen zeitgenössischer avantgardistischer Kunst à la Blauer Reiter und Kunst für den Massengeschmack auftrat. Diese sich abzeichnende Entwicklung in der Kulturszene widersprach der Position von Käthe Kollwitz, die sich lebenslang mit ihrer Arbeit dem Volk verpflichtet sah.

Schon im Juni 1918 berichtete Agaëff der Künstlerin von geplanten Hinrichtungen in seinem Heimatland und sprach von 130 zum Tode Verurteilten, die der Revolution zum Opfer fielen. Diese Nachricht alarmierte Koll-

I. Gastbeiträge

witz und führte zu einer kritischeren Haltung Russland gegenüber. Alle diesbezüglichen Recherchen nach dem einflussreichen Informanten verliefen negativ. Interessant wäre es zu erfahren: Wer war Agaëff eigentlich, der einer deutschen Künstlerin derart brisante Informationen zutrug? War der Mann überhaupt Botschaftsangehöriger? Welche Gründe gab es dafür, dass er häufig tagelang untertauchte und dann auf Wunsch der Kollwitz Unterschlupf in ihrem Hause fand – sehr zum Unmut des älteren Sohnes? Diese Sachverhalte wird man erst klären können, wenn russische Archive zugänglicher sein werden, als dies derzeit der Fall ist. Fest steht nur, dass der lebhafteste Russe in der Familie Kollwitz kometenhaft erschien und ebenso wieder verschwand; nach 1919 gibt es keine weitere Tagebucheintragung zu ihm.

Noch unmittelbarer als Agaëffs Berichte bestürzten Kollwitz die Auskünfte einer Bekannten – der Engländerin Stan Harding Krayl – zu Weihnachten 1920. Die junge Britin, die Kollwitz während ihres Aufenthaltes in der Villa Romana in Florenz kennengelernt hatte und mit der sie 1907 zu Fuß nach Rom gewandert war, reiste aus Enthusiasmus über die kolossalen politischen Verwerfungen nach Russland. Vermutlich als Spionin verdächtigt, saß sie monatelang in einem russischen Gefängnis.

Krayls Schilderungen trafen Kollwitz schockartig. Dennoch folgte die Künstlerin 1921 dem Aufruf Lenins und schuf die bekannte Lithografie *Helft Rußland*. Ebenfalls ambivalent zu interpretieren ist die Tatsache, dass Kollwitz ihre Werke sogar mehrmals in Russland ausstellte und das enorme Echo in der breiten Öffentlichkeit sehr genoss. Diese positive Rezeption – die ihr zu Hause noch versagt war – beflügelte sie. Die überaus wohlwollende und anhaltende Resonanz verklärte verständlicherweise ihre Sicht auf die tatsächlichen politischen Gegebenheiten eines Landes, das sich einer gesellschaftlichen Utopie verschrieben hatte. Kam sie 1927 „ganz voll von Rußland“ nach Berlin zurück, wie sie der langjährigen Freundin Beate Bonus-Jeep schrieb, so hatte sie bereits 1924, nach Lenins Tod, krasse Widersprüchlichkeiten in der sich rapide zu einem totalitären System entwickelnden Sowjetunion erkannt.

Interessant sind hier Vergleiche zwischen ihren Tagebucheintragungen und anderen Quellen. Dazu gehören die *Sozialistischen Monatshefte*, die im Hause Kollwitz regelmäßig gelesen wurden und in denen Familienmitglieder Beiträge veröffentlichten. Ab 1918 erschienen in diesem Periodikum diverse Beiträge über das neue Russland, seine Wirtschaft, Literatur, Kunst und Architektur. Besonders unter

I. Gastbeiträge

Avantgardisten der Kunstszene wurde der Sozialismus in den 1920er Jahren bejubelt.

In diesen Zeitraum zwischen 1900-1920 fiel auch die Verbindung der Künstlerin zu dem Wiener Ehepaar Hugo Heller (1870-1923) und Hermine Heller-Obersetzer (1874-1909). Sie war als Malerin und Grafikerin eine Freundin von Käthe Kollwitz. Er, Sozialdemokrat, Buch- und Kunsthändler, Redakteur, Verleger, Theateragent und Konzertveranstalter, wurde ein entscheidender Impulsgeber für Käthe Kollwitz durch seine Nähe zur Sozialdemokratischen Partei Österreichs. Wir dürfen festhalten, dass Käthe Kollwitz in ihrem Lebensumfeld von einflussreichen Persönlichkeiten umgeben ist, die der sozialistischen Idee nahe stehen.

In diesem Zusammenhang ist auch der befreundete Künstlerkollege Otto Nagel (1894-1967) zu nennen, der in den *Sozialistischen Monatsheften* einen Artikel über die Kollwitz schrieb. Anfangs war die Tendenz der Zeitschrift pro-russisch. Ab Lenins Tod änderte sich der Tenor jedoch und wurde Andersdenkenden gegenüber deutlich intoleranter, was Kollwitz, der aufmerksamen Leserin, nicht entging. Im Machtkampf zwischen Stalin – Lenins Nachfolger – und Trotzki unterlagen die Trotzisten; aus der Partei ausgeschlossen, fielen

sie in Ungnade. Ganz sicher bemerkte Kollwitz, dass auch Nikolai Krestinski (1883-1938), der sowjetische Botschafter in Berlin – auf dessen Fürsprache hin sie 1927 nach Moskau reiste – zehn Jahre später, während der brutalen stalinistischen Schauprozesse, zum Tode verurteilt wurde. Wie im Fall Agaeffs, war auch die jüngste Recherche nach Dokumenten (Einladung an die Künstlerin u.a.) zu diesem Diplomaten erfolglos.

Es fällt jedoch auf, dass ab 1925 Russland in Kollwitz' Tagebuchaufzeichnungen immer weiter in den Hintergrund rückt. Eine Ausnahme ist ein Brief aus dem Jahr 1928 an den sehr verehrten Schriftsteller Maxim Gorki (1868-1936) zu dessen 60. Geburtstag. Dieses Schreiben verdeutlicht erneut die tief empfundene Zuneigung der Künstlerin für Russland. Noch stiller wird es um dieses Thema nach Hitlers Regierungsantritt 1933. Kollwitz lebte nun extrem zurückgezogen, aber nicht völlig desinteressiert an den Geschehnissen in Deutschland. Gemeinsam mit namhaften Intellektuellen initiierte sie ein Linksbündnis gegen die Machtübernahme der Nationalsozialisten und unterschrieb auch dessen Manifest. Daraufhin erfolgte schon am 17. Februar 1933 ihr Ausschluss aus der Akademie der Künste. Damit demonstrierte Kollwitz eine Haltung, die ihrer ursozialdemokratischen

I. Gastbeiträge

Einstellung entsprach. Sie verstand sich weder als Sozialistin noch als Kommunistin, sondern als human denkende Künstlerin – und das bis zu ihrem Tod.

Ohne in der Öffentlichkeit für ihre Arbeit eine Plattform zu haben, in der inneren Emigration lebend, erfüllte sich dann aber doch noch ein Lebenstraum. Jetzt arbeitete sie im Stillen als Bildhauerin. In ihrem plastischen Spätwerk – *große Muttergruppe*, *Mutter mit totem Sohn* (sogenannte *Pietà*) und *Klage um Barlach* – hat sie zu einer dreidimensionalen Formensprache gefunden, die sie als Plastikerin von internationalem Rang in die Kunstgeschichte eingehen ließ.

Um die bisher betrachtete Thematik objektiv beurteilen zu können, ist der Einblick in die Selbstzeugnisse der Künstlerin die ergiebigs-te Quelle. Diese einzigartigen kunstgeschichtlichen Dokumente beleuchten authentische Einflussnahmen ihr nahestehender Personen, sehr persönliche Ereignisse sowie die innersten Gedanken der Künstlerin und ihre politische Haltung.

„Der Künstler ist meist ein Kind seiner Zeit“⁵

„Der Künstler ist meist ein Kind seiner Zeit, besonders, wenn seine eigene Entwicklungs-

periode in die Zeit des frühen Sozialismus fällt. Meine Entwicklungszeit fiel in die Zeit des frühen Sozialismus“ (Platzhalter Quellenangabe: 6), so fasste es Kollwitz selbst zusammen, als sie 1943 von einem nationalsozialistischen Verächter ihrer Kunst zu einer Stellungnahme aufgefordert wurde. Allein diese Äußerung lässt ahnen, dass es sich hier um eine ereignis- und folgenreiche Verflechtung mit dem Zeitgeschehen handelt.

Aufgewachsen ist Käthe Kollwitz in Königsberg – heute Kaliningrad – in einer Umgebung, die liberal und freiheitlich gesonnen war, in der unbeirrt von staatlichen und kirchlichen Autoritäten nach den eigenen moralischen Überzeugungen gelebt wurde. Es wäre verfehlt, diese absolute Eigenwilligkeit als Renitenz zu verstehen. Die Künstlerin selbst hat die Umstände ihrer Kindheit und Jugend 1923 ausführlich in ihren, für den Sohn Hans niedergeschriebenen Erinnerungen geschildert und fasst dort zusammen: „Wir wuchsen wohl still auf, aber in fruchtbarer und gehaltvoller Stille.“⁷

Ein kurzer Blick auf Leben und Werk der wichtigsten Personen in ihrer Nähe gibt uns einen Eindruck von der intellektuellen Atmosphäre, in der die angehende Künstlerin heranwuchs.

I. Gastbeiträge

Ihr Großvater, Friedrich Julius Rupp (1809-1884), hatte Philosophie und Theologie studiert. Er war als Lehrer, Privatdozent und Divisionspfarrer tätig und 1862/63 Abgeordneter der Fortschrittspartei im preußischen Abgeordnetenhaus. Nachdem er 1845 aufgrund nicht staats- und kirchenkonformer Äußerungen in der Öffentlichkeit seines Predigeramts enthoben wurde, trat er mit etwa zweitausend Anhängern aus der Landeskirche aus und gründete die freie evangelisch-katholische Gemeinde in Königsberg. Deren Versammlungen waren bis 1858 illegal, sodass die Mitglieder des Öfteren mit Geld- und Haftstrafen belegt wurden. Käthe Kollwitz umreißt 1942 in ihren autobiografischen Aufzeichnungen deren Credo so: „Die ... Gemeinde stand auf dem Boden des Urchristentums. Die Lehre von Jesus war das Fundament ... Philosophisch schloß sie sich an Kant an.“⁸

Zu Rupps Vorstellungen von der urchristlichen Gemeinde gehörten auch „das brüderliche Du, der gemeinsame Besitz.“⁹

Ideale, die von einzelnen Gemeindemitgliedern gelebt wurden, waren für Käthe Kollwitz 1923 im Rückblick „etwas Verwandtes mit den jetzigen jungen idealistischen Kommunistenkreisen“.¹⁰

Neben Rupps Überzeugung von der moralischen Notwendigkeit der Bruderschaft al-

ler Menschen, die folgerichtig mit dem Gedanken von sozialer Gerechtigkeit und der Gleichstellung von Mann und Frau einherging, war der Gedanke des Völkerfriedens ein wesentliches Element seines philosophischen Systems. So war es nur konsequent, dass Rupp 1850, im Anschluss an den Dritten Weltfriedenskongress in Frankfurt am Main, die erste Friedensgesellschaft Deutschlands mitbegründete und sich darüber hinaus in schriftlichen, teilweise in Gemeindeblättern veröffentlichten Abhandlungen umfassend mit den Themen Welt- und Völkerfrieden sowie anderen aktuellen sozialen und religiösen Fragen seiner Zeit auseinandersetzte.¹¹

Aus einem Brief von Kollwitz, geschrieben Ostern 1924 an Arthur Bonus, Ehemann ihrer Freundin Beate, geht hervor, welche eminente Bedeutung der Großvater als geistiges Vorbild für sie hatte: „Mein Großvater Rupp starb, als ich siebzehn Jahre alt war, also habe ich ihn noch ganz gekannt und ein lebhaftes Erinnerungsbild. Ich verehrte ihn, hatte aber Scheu vor ihm, weil ich ein schüchternes Kind war und zu ihm keine persönliche Stellung hatte. Die hatten meine älteren Geschwister, vor allem mein Bruder. Ich hatte mit den anderen Kindern aus der Gemeinde Religionsunterricht bei ihm. Ein Unterricht, der wohl über den beschränkten Horizont der meisten Kin-

I. Gastbeiträge

der, ich miteingebunden, ging. Der Unterricht bestand aus Religionsgeschichte, Evangelienbesprechung und Durchsprechung der Sonntagspredigt. Der ‚Liebe Gott‘ ist uns Kindern nie nahegebracht, ‚Gott ist Geist‘, ‚Ich und der Vater sind eins‘, solche Jesusworte ließen uns Gott ahnen. Lieben tat ich Gott nicht – er war mir viel zu sehr unnahbar, aber ich hatte wohl Ehrfurcht vor ihm. Lieben tat ich Jesus. Als ich dann von zu Hause fortkam und der Materialismus an mich herantrat, lehnte ich mich gegen alles, was Religion hieß, auf. Das Heinesche ‚Hier auf dem Felsen bauen wir die Kirche von dem dritten – dem dritten neuen Testament, das Leid ist ausgelitten‘ – wurde mir wirklich Überzeugung.

Wenigstens für Jahre. Wenn ich auch zu wissen glaubte, daß die religiöse Kraft des Großvaters nicht in mir lebte, so blieb Pietät in mir zurück für seine Lehre, seine Person und das ganze Gemeindebild. Ich möchte sagen, daß ich in diesen Jahren Großvater und Vater, als von beiden abstammend, in mir fühlte. Den Vater in unmittelbarer Nähe, weil er für mich der Hinüberführer zum Sozialismus war, Sozialismus verstanden als ersehnte Bruderschaft der Menschheit. Hinter dem aber stand Rupp, die Persönlichkeit in der Beziehung nicht zur Menschheit, sondern zu Gott. Der religiöse Mensch.

Bis heute weiß ich nicht, ob die Kraft, die meine Arbeiten hervorgebracht hat, etwas ist,

was mit Religion verwandt ist, oder gar sie ist. Ich weiß nur, daß es tatsächlich eine Kraft ist, oder wenigstens war. Wie in allem übrigen finde ich ja auch in diesem Punkt, daß das Alter nicht viel taugt, daß man tauber und stumpfer wird. Je höher man auf den Berg steigt, desto weniger Aussicht hat man leider, ein Dunst

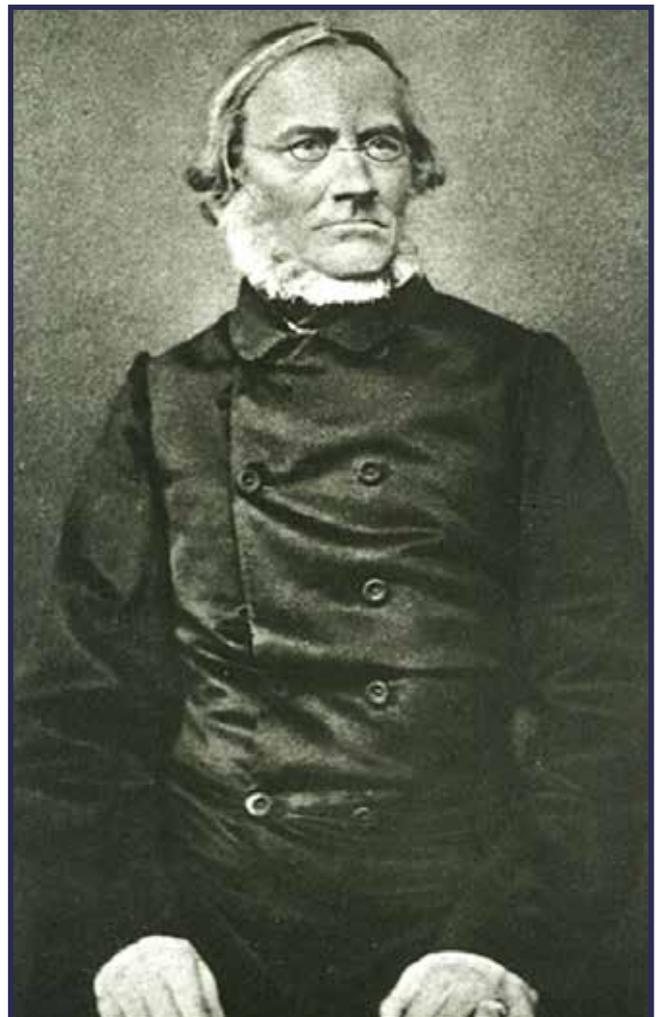


Abb. 1: Julius Rupp, um 1840.

I. Gastbeiträge

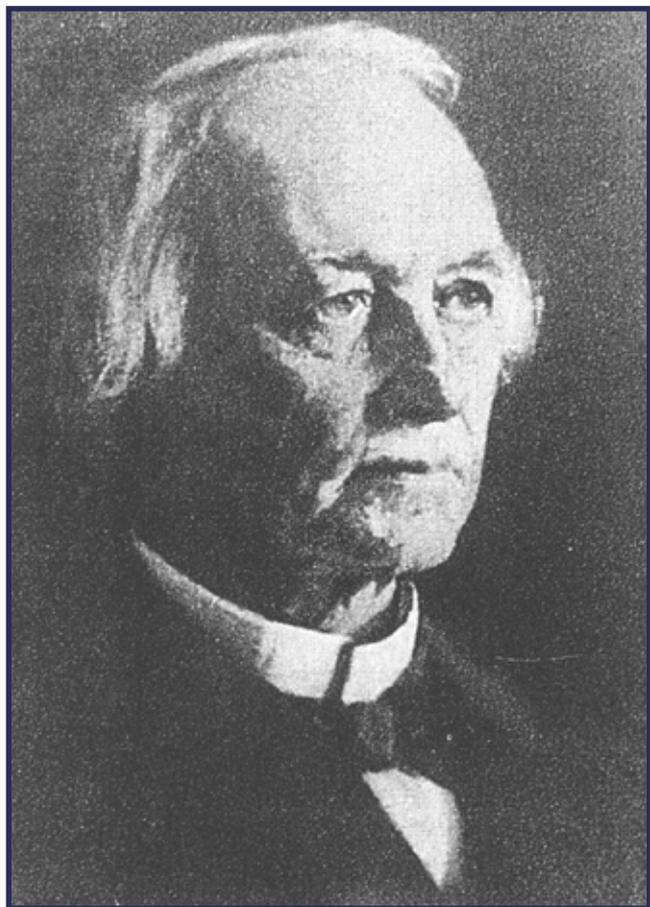


Abb. 2: Carl Schmidt, verschollenes Gemälde von Käthe Kollwitz, um 1890.

steigt auf, der um den erhofften und erwarteten Fern- und Rundblick bringt.“¹²

Kollwitz' Vater, Carl Schmidt (1825-1898), fügte der religiös motivierten Ethik seines Schwiegervaters Julius Rupp, dem er freundschaftlich eng verbunden war, gewissermaßen eine politische Komponente zu. Er hatte ursprünglich Jura studiert und nach seiner Entlassung aus

dem Staatsdienst 1853 wegen seiner Zugehörigkeit zur Freien Gemeinde das Maurerhandwerk erlernt. Nach seiner Meisterprüfung ab 1859 als Bauunternehmer erfolgreich, begann er 1875 noch ein Philosophie- und Theologiestudium und übernahm anschließend das Predigeramt in der Königsberger Freien Gemeinde von Rupp. Schmidt hatte sich bereits 1848, noch als Jura-Student, des Öfteren als Redner in öffentlichen Versammlungen profiliert. 1849 ging er nach Ungarn, um sich den dortigen Freiheitskämpfern anzuschließen, wurde jedoch bald nach dem Grenzübertritt von Österreichern festgenommen, inhaftiert und erst nach längeren Verhandlungen in die Heimat abgeschoben. Neben seiner aktiven Teilnahme am Leben der Freien Gemeinde war er Mitglied der Stadtverordnetenversammlung, engagierte sich in dem von ihm mitbegründeten Handwerkerverein und – als Mitglied der Fortschrittspartei – in politischen Versammlungen. Seine Beschäftigung mit sozialen Problemen wurde intensiver, sodass es nur konsequent war, dass er 1887 – zusammen mit seinem Sohn – der Sozialdemokratischen Partei beitrug.¹³

Die bedeutsamste und unmittelbarste Auswirkung der liberalen wie unkonventionellen Geisteshaltung ihres Vaters war die Tatsache, dass er nicht nur die künstlerische Begabung seiner Tochter früh erkannte, sondern auch

I. Gastbeiträge

alles dafür tat, um ihr eine adäquate Ausbildung zu ermöglichen, zu einem Zeitpunkt, als junge Frauen zu staatlichen Kunstakademien noch keinen Zutritt hatten. Die Schilderung der beiden wichtigsten Menschen ihrer Kindheit und Jugend lässt erkennen, in welchem wohlwollendem geistigen Umfeld Käthe Kollwitz aufwuchs.

Auch der ältere Bruder, Conrad Schmidt (1863-1932), spielte für ihre Entwicklung eine nicht zu unterschätzende Rolle.¹⁴ Über die Beziehung zu ihm steht in ihren Erinnerungen, dass sie „von jeher zu ihm auf [sah] und wünschte, er möchte mich achten“.¹⁵ Der Bruder war nach dem Abschluss seines nationalökonomischen Studiums als Privatwissenschaftler, Publizist und Redakteur renommierter Blätter wie der *Vossischen Zeitung* und *Vorwärts* tätig – beides Presseorgane der Sozialdemokratischen Partei. Zudem wirkte er als Leiter der Freien Volksbühne in Berlin, schrieb Theaterkritiken und redigierte von 1908 bis 1930 die Sparte Sozialwissenschaften der *Sozialistischen Monatshefte*. Als Angehöriger der dissidentischen Freien Gemeinde und Sozialdemokrat blieb ihm im Kaiserreich die akademische Laufbahn verschlossen; erst nach dem Ersten Weltkrieg erhielt er eine Honorarprofessur für Geschichte und Theorie des Sozialismus an der Technischen Hochschule in Berlin-Char-

lottenburg, die er zum Sommersemester 1919 aufnahm und bis 1932 beibehielt.¹⁶ In jungen Jahren galt Schmidt, der ab 1887 jahrelang mit Friedrich Engels (1820-1895) korrespondierte und von diesem sehr geschätzt wurde, als hoffnungsvoller sozialdemokratischer Nachwuchs.¹⁷ So ist es sicherlich auf dessen Anregung zurückzuführen, dass seine Schwester Käthe, die im Sommer 1890 aus München nach Königsberg zurückgekehrt war, sich hier mit seinen Gedanken auseinandersetzen begann. Eine Jugendfreundin, die später mit dem Herausgeber der *Sozialistischen Monatshefte* verheiratete Helene Bloch, erinnerte sich in einem Brief vom 20. Dezember 1952 an den Sohn der Künstlerin, Hans Kollwitz: „Später in Königsberg hatten wir beide wöchentlich Zusammenkünfte in meinem Atelier, an denen wir Kautskys (1854-1938) Popularisierung der Marxschen Ideen zusammen lasen.“¹⁸

Kollwitz selbst benannte 1941 rückblickend die maßgeblichen Faktoren für ihre politische Weltsicht: „Ganz gewiss ist meine Arbeit schon damals durch die Einstellung meines Vaters, meines Bruders, durch die ganze Literatur jener Zeit auf den Sozialismus hingewiesen.“¹⁹

Es waren auch der Bruder und sein Kreis, die Käthe die Literatur des Naturalismus nahe-

I. Gastbeiträge

brachten. Zu Konrads Zirkel zählte auch Karl Kollwitz (1863-1940), den die 18-Jährige noch als dessen Schulfreund kennenlernte. Zum Unwillen ihres Vaters, der das künstlerische Fortkommen durch die sich anbahnende Ehe gefährdet sah, verlobte sich die Tochter 1884. Entsprechend dem gängigen Rollenmuster der Kaiserzeit war Karl Kollwitz – Arzt der Berliner Schneiderinnung im Arbeiterbezirk Prenzlauer Berg, nach dem dort später eine Klinik benannt wurde – gegenüber seiner

Frau und den beiden gemeinsamen Söhnen bestimmt tonangebend. Für seine Frau war es aber ein glücklicher Umstand, dass er, der überzeugte Sozialdemokrat, mit ihr weltanschaulich harmonierte und ihren Emanzipationsbestrebungen grundsätzlich nicht im Wege stand. Als Mitglied der Freien Gemeinde in Königsberg praktizierte der Mediziner eine Lebensweise, mit der Käthe durch ihren familiären Hintergrund bestens vertraut war: Das Paar hatte eine gemeinsame ethische Ba-

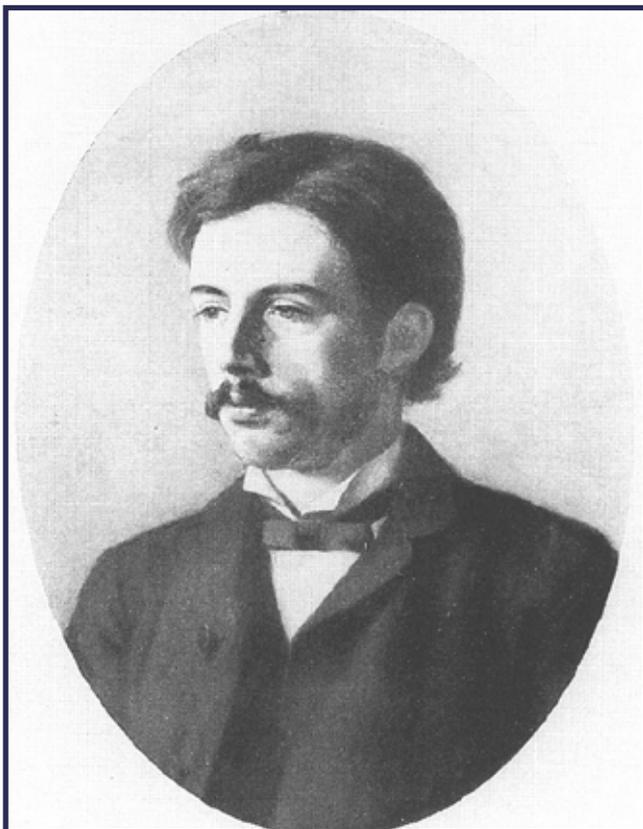


Abb. 3: Konrad Schmidt, verschollenes Gemälde von Käthe Kollwitz, um 1885.

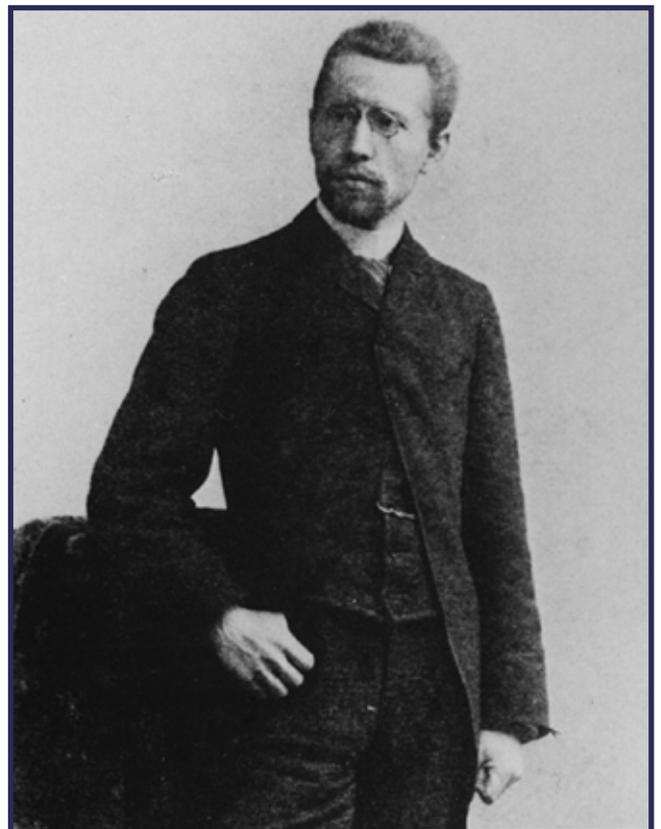


Abb. 4: Karl Kollwitz als junger Arzt, um 1898.

I. Gastbeiträge

sis. Auf ihre erste Zeit in Berlin rückblickend, schreibt sie: „Mein Mann war in der Hauptsache Kassenarzt und war sehr bald belastet mit sehr viel Arbeit. Ich bekam im Jahre 1892 mein erstes Kind Hans, im Jahre 1896 mein zweites Kind Peter. Das stille arbeitsame Leben, das wir nun führten, war meiner Fortentwicklung sicher sehr gut. Mein Mann tat alles, um mich zu der Arbeit kommen zu lassen.“²⁰



Abb. 5: Hans und Peter Kollwitz, um 1904.

„Dagegen einen großen Wurf hatte das Proletariat“²¹

Drei, das Leben von Käthe Kollwitz verändernde Ereignisse fallen in das Jahr 1891: ihre Entscheidung, von der Malerei zur Grafik zu wechseln, die Heirat und der damit verbundene Wohnortwechsel vom beschaulichen Königsberg ins, in jeder Hinsicht boomende Berlin mit all seinen Licht- und Schattenseiten. Unter den handwerklichen Möglichkeiten, die die Grafik bietet, entschied sich die Künstlerin für die Radiertechnik: Sie wurde ihr ureigenstes, virtuos beherrschtes Ausdrucksmittel. Gelegentlich unternommene Versuche,



Abb. 6: Käthe Kollwitz: Selbstbildnis en face, um 1892.

I. Gastbeiträge

sich an Ausstellungen zu beteiligen, schlugen fehl. An eine Ausstellung schloss sich aber eine Schau der „Zurückgewiesenen“, zu denen Kollwitz gehörte, an, und so hatte sie die Gelegenheit zur Präsentation ihrer Arbeiten.

Für ihr Schaffen erhielt die Künstlerin 1893 einen ganz entscheidenden Impuls durch eine Aufführung in Berlin, die in die Theatergeschichte eingehen sollte, nämlich die Uraufführung von Gerhart Hauptmanns (1862-1946) Stück *Die Weber*. Über dieses für sie elementare Ereignis führt sie aus: „Ein großes Erlebnis fiel in diese Zeit: die Uraufführung der Hauptmannschen Weber in der Freien Bühne ... Der Eindruck war gewaltig. Die besten Schauspieler wirkten mit, ... Am Abend war ein festliches Zusammensein in großem Kreis, wo Hauptmann als Führer der Jungen auf den Schild gehoben wurde. Diese Aufführung bedeutete einen Markstein in meiner Arbeit. Die begonnene Folge zu *Germinal* ließ ich liegen und machte mich an die Weber ... Eine gute Freundin von mir ... meldete die Folge für mich an, schickte sie der Jury ein, und einige Wochen darauf war sie in der Ausstellung am Lehrter Bahnhof [die Große Berliner Kunstausstellung 1898] zu sehen. Später erst hörte ich, daß der Vorstand, dem auch Menzel angehörte, für die Weber die kleine goldene Medaille vorgeschlagen hatte. Der Kaiser lehnte sie ab.

Aber von da an zählte ich mit einem Schlag in die vordere Reihe der Künstler ... und bis jetzt sind die Weber wohl das Bekannteste meiner Gesamtarbeit geblieben. Überraschend überkam mich dieser große Erfolg, aber nicht mehr gefährdend. – In jenen Jahren bildete sich die Sezession. Ich wurde aufgefordert, Mitglied zu werden, und blieb es, bis sie auseinanderfiel.“²²

Das Theaterstück des Nobelpreisträgers Hauptmann, das Kollwitz zu ihrem zwischen 1893 und 1898 entstandenen Zyklus *Ein Weberaufstand* anregte, basiert auf historischen Ereignissen, dem Aufstand der schlesischen Weber von 1844. Das Stück, heute Inbegriff des naturalistischen Theaters und unmissverständliche Sozialkritik, sorgte so sehr für Furore, dass es wegen ordnungspolizeilicher Bedenken seitens des Berliner Polizeipräsidenten mit Aufführungsverbot belegt wurde. Diese Hürde umging die Freie Volksbühne als Veranstalter jedoch, indem sie die Vorstellung zur geschlossenen Vereinsveranstaltung deklarierte.

Die rigorose Vorgehensweise der Behörden gegenüber einem sozialkritischen Theaterstück kennzeichnet das kulturelle Klima unter Wilhelm II. und macht verständlich, warum Kollwitz auf Anraten des Kultusministers Ro-

I. Gastbeiträge



Abb. 7: Gerhart Hauptmann, 1892.

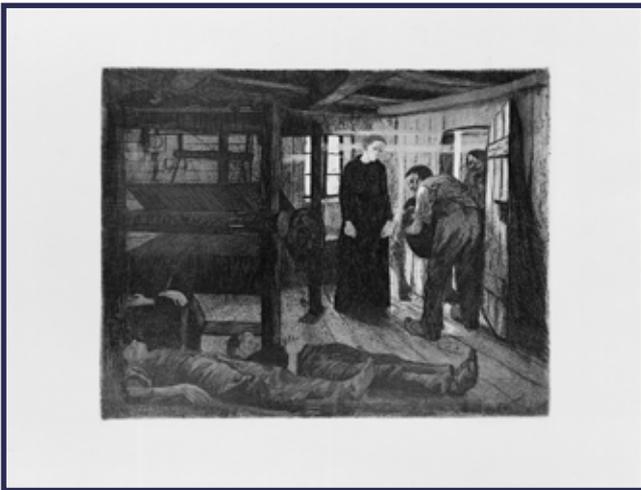


Abb. 8: Käthe Kollwitz: Ende Blatt sechs aus dem Zyklus: Ein Weberaufstand, 1893-1897.

bert Bosse vom Kaiser nicht mit der Kleinen Goldmedaille ausgezeichnet wurde, wie es die Jury-Mitglieder, u.a. Adolf Menzel (1815-1905) und Max Liebermann (1847-1935) gern gesehen hätten.

Es ist symptomatisch für den kulturellen Zeitgeist der Jahrhundertwende in Deutschland, dass das Werk von Käthe Kollwitz von offizieller Seite nicht unter rein künstlerischen Gesichtspunkten rezipiert, sondern aus politischer Sicht bewertet wurde. Damit setzte das ein, was die Künstlerin 1941 als „Abstempelung zur sozialen Künstlerin“ bezeichnete: „Das eigentliche Motiv aber, warum ich von jetzt an zur Darstellung fast nur das Arbeiterleben wählte, war, weil die aus dieser Sphäre gewählten Motive mir einfach und bedingungslos das gaben, was ich als schön empfand ...Wie Zola oder jemand einmal sagte: 'Le beau c'est le laid' [Das Schöne ist das Häßliche].“²³

Schon während ihres Studiums beschrieb Rosa Pfäffinger (1866-1946) die Kunst ihrer Kommilitonin immer im gesellschaftlichen Kontext stehend: „Vielmehr ist sie von ihrem individuellen schöpferischen Mittelpunkt dazu gekommen. Dank einsichtiger Eltern war sie schon im Alter von vierzehn Jahren ihrer künftigen künstlerischen Tätigkeit nahegebracht worden. Aber diese Tätigkeit war wie-

I. Gastbeiträge

derum nicht von außen her durch das 'naturalistische' Weltbild bestimmt. Vielmehr hatte die Sozialistin als einzige ihrer Mitkünstler schon damals erkannt, dass es Aufgabe der Kunst ist, das Leben umzuformen. Ihr Können, das geistige sowohl wie das technische, war nicht abhängig von abstrakten Zeitbegriffen, sondern hat sich in der konkreten, unmittelbaren Wirklichkeit entwickelt. Sie fand ihre Modelle, den proletarischen Menschen, vor der Türe, im Norden Berlins, wo ihr Atelier neben dem ärztlichen Sprechzimmer ihres Mannes lag. Und wenn es ihr gelungen ist, den entrechteten Menschen mit künstlerischem Gefühl zu erfassen, so deshalb, weil er in ihrem menschlichen Gefühl gelebt hat. Er trat in die Realistik ihrer Existenz ein, sie umgab ihn mit der Realistik ihrer Kunst. Aber nie hat sie diese Realistik mit Häßlichkeit verwechselt, nie ist sie – wie die naturalistischen Elendsmaler und Literaten – ins Billige, Triviale, Ulkige abgebogen. Alle ihre Gestalten, seien sie abgestumpft, trotzig oder rührend, sind eingehüllt in den Hauch ihres weiblichen Lebensgefühls ...²⁴

Hier bestätigt die Malerfreundin, dass Kollwitz von ihren frühesten Anfängen an die sie umgebenden sozialen Bedingungen in ihre Reflexionen einbezog. Mit eigenen Worten sagt sie dazu: „Schön war für mich der Königsberger Lastenträger, schön waren die

polnischen Jimkies auf ihren Witinnen, schön war die Großzügigkeit der Bewegungen im Volke. Ohne jeden Reiz waren mir Menschen aus dem bürgerlichen Leben. Das ganze bürgerliche Leben erschien mir pedantisch. Dagegen einen großen Wurf hatte das Proletariat. Erst viel später, als ich, besonders durch meinen Mann, die Schwere und Tragik der proletarischen Lebenstiefe kennenlernte, als ich Frauen kennenlernte, die Beistand suchend zu meinem Mann und nebenbei auch zu mir kamen, erfasste mich mit ganzer Stärke das Schicksal des Proletariats und aller seiner Nebenerscheinungen. Ungelöste Probleme wie Prostitution, Arbeitslosigkeit, quälten und beunruhigten mich und wirkten mit als Ursache dieser meiner Gebundenheit an die Darstellung des niederen Volkes, und ihre immer wiederholte Darstellung öffnete mir ein Ventil oder eine Möglichkeit, das Leben zu ertragen. Auch mag eine große Temperamentsähnlichkeit, die mich mit meinem Vater verband, diese Hinneigung verstärkt haben. ... Nur dies will ich noch einmal betonen, daß anfänglich in sehr geringem Maße Mitleid, Mitempfinden mich zur Darstellung des proletarischen Lebens zog, sondern daß ich es einfach als schön empfand.“²⁵

Außerhalb der Reichshauptstadt war der sechs Blätter umfassende Kollwitz'sche Grafikzyklus zum Weberaufstand offensichtlich jedoch bei Weitem kein so brisantes Politikum

I. Gastbeiträge

wie die Theateraufführung. In Dresden wurde der damalige Direktor des Kupferstich-Kabinetts, Max Lehrs (1855-1939), auf die Arbeit aufmerksam und erwarb die Folge für 200 Mark. Damit legte er – wie später auch in Berlin als neuer Leiter dieses Kupferstichkabinetts – den Grundstein zu den ersten bedeutenden öffentlichen Kollwitz-Sammlungen. Lehrs veranlasste wahrscheinlich auch die 1899 in Dresden vorgenommene Verleihung der Silbernen Plakette an die Künstlerin. Seine Wertschätzung für deren Werk formulierte er in verschiedenen Aufsätzen für Kunstzeitschriften, und ihm ist auch der 1903 erstellte, erste Œuvre-Katalog zu verdanken. Lehrs war es auch, der der Künstlerin 1904 den Auftrag der Verbindung für historische Kunst für die siebenblättrige Radierfolge *Bauernkrieg*, entstanden bis 1908, verschaffte. Der Kunsthistoriker ebnete mit seinen Bemühungen um Pflege und Verbreitung des Werkes von Käthe Kollwitz den Weg für ihre künftigen öffentlichen Ehrungen.²⁶

Kollwitz war nur eine von vielen Kunstschaffenden, die die Ignoranz Wilhelm II. und seine Verschlossenheit neuen künstlerischen Richtungen gegenüber traf. Um sich selbst verwirklichen zu können, spalteten sich progressiv gesonnene Künstler des Landes im Mai 1898 vom offiziellen Kunstbetrieb ab und gründeten die *Sezession*. Goutiert wurde im

Kaiserreich von offizieller Seite Kunst, die jede Sozialkritik vermied und alles Dargestellte beschönigend idealisierte, mit einem Wort: Salonmalerei. Dass der *Weberaufstand* von Kollwitz dem auf opulente Repräsentation bedachten Establishment ein Dorn im Auge war, versteht sich deswegen von selbst. Die Obrigkeit verstand den Grafikzyklus als einen

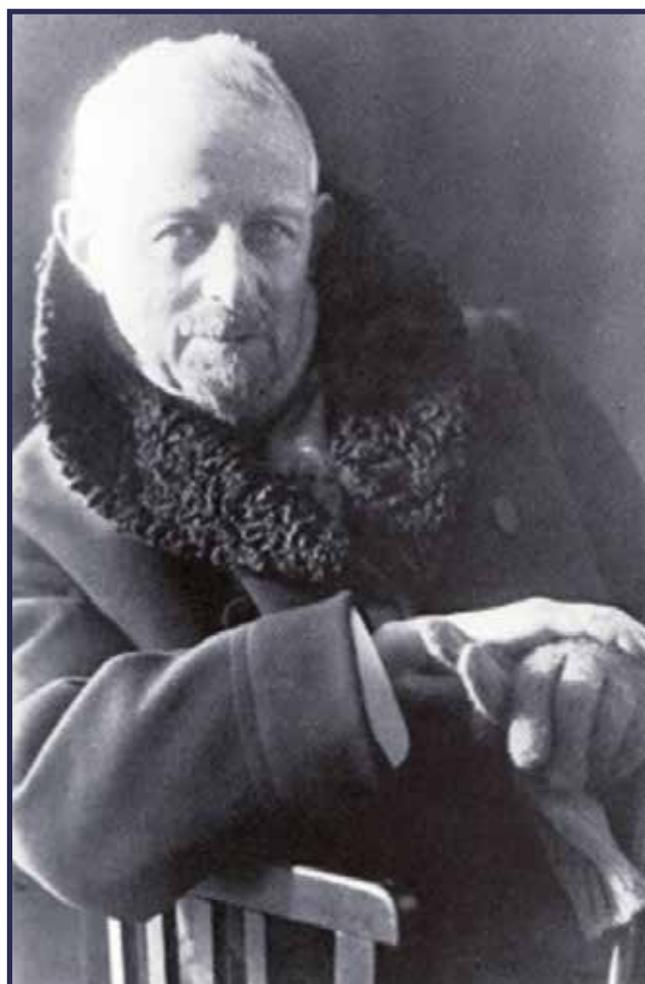


Abb. 9: Max Lehrs, um 1920.

I. Gastbeiträge



Abb. 10: Käthe Kollwitz: Selbstbildnis, 1904.

Angriff auf sich. Die erbitterten sozialen Konflikte in Schlesien Mitte des 19. Jahrhunderts gegen elende Lebensverhältnisse endeten hoffnungslos mit dem Tod der meisten Aufständischen. Kollwitz stellt in ihren Grafiken keine Hassfiguren dar, kein Bild des „Klassenfeindes“: Ihre Arbeiten sind nicht als Aufruf zur proletarischen Revolution zu interpretieren, sondern als Anklage gegen menschliches Leid allgemein.

Genau an dieser Stelle beginnt das Missverständnis in der Rezeption des Kollwitzschen

Werkes in der Sowjetunion, denn im Moskauer Katalog von 1928 wird der Weberaufstand eindeutig so verstanden.

In den Blättern des Weberaufstands finden sich Anklänge an die Gegend um die damalige Weißenburger Straße 25 – heute Kollwitz Straße –, wo das Ehepaar ab 1891 lebte. 1887 wurde ganz in der Nähe der Kollwitz-Wohnung, in der Danziger Straße, das größte Berliner Obdachlosenasyll eröffnet. Unweit befand sich auch das Kaiser-Wilhelm-, später Hufeland-Hospital, das Karl Kollwitz als jungem Arzt – dank Bismarcks Sozialgesetzen – die Chance bot, sich beruflich zu etablieren. Die Nachbarschaft rekrutierte sich aus in ärmlichen Verhältnissen lebenden Textilarbeitern. In kleinen Werkstätten, oder in Heimarbeit, wurde der spärliche Lohn verdient. Martina Howalt erstellte eine aufschlussreiche historische Milieustudie über politische Versammlungen in diesem Bezirk, beispielsweise im bis heute existierenden Vergnügungsort Prater, und man bekommt durch die Studie gleichzeitig einen Einblick in die bedrückenden Zustände der Berliner Konfektionsindustrie um 1900.²⁷

Not und bittere Armut vor der eigenen Haustür und bestimmt auch die Schilderungen ihres Mannes, der tagtäglich mit den von unzureichenden hygienischen Zuständen verursachten Krankheiten in den berüchtigten, engen Mietskasernen, mit Höfen, in die keine

Sonne gelangte, konfrontiert war, flossen in Kollwitz' grafische Arbeiten ein.

„Paris bezauberte mich“²⁸

Nach ihrem aufsehenerregenden Erfolg auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* 1898 begann eine beachtliche Entwicklung der Künstlerin, die auch im Kontext der stärker werdenden Frauenbewegung verstanden werden kann. Auf Einladung eines befreundeten Ehepaares – Lily (1865-1916) und Heinrich Braun (1854-1924) – hatte Käthe Kollwitz erstmals und auch nur für kurze Zeit Gelegenheit, nach Paris zu fahren; Lily Braun war eine der SPD nahestehende Frauenrechtlerin. Diese Reise ins damalige Zentrum künstlerischer Avantgarde war für Kollwitz ein nachhaltiges, ihren Horizont erweiterndes Erlebnis. 1904 war ihr ein zweiter Aufenthalt in der Seine-Metropole vergönnt, wo sich für sie weit mehr Möglichkeiten ergaben, ihre Werke öffentlich auszustellen und anerkannt zu werden. Vor allem aber hatten Frauen hier – im Gegensatz zu Berlin – Zutritt zu Kunstakademien. Kollwitz nutzte diese einmalige Chance und studierte an der Académie Julian Bildhauerei.

In ihren Lebenserinnerungen beschreibt sie Paris als einen Ort, an dem sie zu vielen Menschen aus allen Teilen der Welt Kontakte pflegte, beispielsweise auch zu der Russin

Alexandra Kalmikow, mit der sie in Verbindung blieb und die auch an der Abiturfeier von Kollwitz' Sohn Hans teilnahm. Aus Quellen geht hervor, dass Kollwitz ihrem Sohn 1913 die Auskunft gab: „Nach der Kalmikowa fragst Du. Wir wissen nichts von ihr. Damals sagte sie, wir sollten bereit sein, zum Mai. Aber schließlich kann man sich doch nicht ins Unbestimmte bereithalten.“²⁹

Wie Kollwitz später ausführt, verhinderte der Erste Weltkrieg diese geplante Russland Reise, die dann erst 1927 stattfand.

Zu dem für Kollwitz so anregenden Paris-Aufenthalt 1904 äußert sich auch der Zeitgenosse und Kunsthistoriker Wilhelm Uhde (1874-1947). Man erfährt von ihren häufigen Besuchen im Kellerlokal *Caveau des Innocents*, dem Keller der Unschuldigen, um dort zu zeichnen und erhält den aufschlussreichen Hinweis: „Sie und die russische Anarchistin Alexandra Kalmikoff beglückte ich dadurch, daß ich sie in jene niedrigen, mit wüsten Inschriften versehenen Keller der Hallen führte, in denen damals noch eine wahrhaftig gefährliche Unterwelt von Verbrechern zu Hause war, mit denen wir drei uns indessen auf das beste verstanden, und von denen Käthe Kollwitz viel künstlerische Anregung schöpfte.“³⁰

I. Gastbeiträge

Im März 1928 nannte Kollwitz einige Namen, darunter auch Frau Kalmikow, diesmal in dieser Schreibweise, zu denen sie „feine Gefühle“ hegte.³¹

„Ich bin einverstanden, daß meine Kunst Zwecke hat“³²

Der Schwerpunkt ihres künstlerischen Schaffens war in der Zeit zwischen 1905 und 1910 weiterhin die Darstellung gravierender sozialer Missstände. Häufige Motive waren Krankheit aufgrund von Unterernährung, die unwürdigen Wohnverhältnisse der Arbeiter, die extrem hohe Kindersterblichkeit, die bei unter 1-Jährigen zwischen 15 und 20 % lag. Dazu kamen Alkoholismus, Bettelerei und eine hohe Zahl an Selbstmorden.

1903 schuf die Künstlerin die Radierung *Mutter mit totem Kind*, der mehrere Zeichnungen vorausgingen. Es entstand die Grafikfolge Bauernkrieg, für die sie 1907 den Villa-Romana-Preis erhielt. Die farbige Radierung Aufruhr von 1899 bezeichnete sie selbst als das „Revolutionärste“, das sie je geschaffen hatte.

Wegen ihres inzwischen hohen Bekanntheitsgrades erhielt Kollwitz von Vereinigungen und Zeitschriften vielversprechende Aufträge, so

vom Simplicissimus und dem *Bund für Mutterschutz*, der 1905 von Helene Stöcker (1869-1943) gegründet worden war.

Im selben Jahr publizierte Albert Einstein (1879-1955) seine bahnbrechenden physikalischen Erkenntnisse, die ihm den Nobelpreis einbrachten. Stöcker und Einstein engagierten sich in der Friedensbewegung und in verschiedenen Organisationen. Die streitbare Frauenrechtlerin veröffentlichte 1893 ihren ersten Artikel: Die moderne Frau, Leitbild der selbstbewussten wirtschaftlich unabhängigen und dem Mann in keiner Weise untergeordneten Frau in der Freien Bühne. 1906 erschien ihr viel beachtetes Hauptwerk *Die Liebe und die Frau*. Ein Manifest der Emanzipation von Frau und Mann im deutschen Kaiserreich. Kontakte zu Stöcker notiert Kollwitz in ihren Tagebüchern von 1909 bis 1932, also über einen ziemlich langen Zeitraum, sodass die Einflüsse der Emanzipation auf die Künstlerin nicht von der Hand zu weisen sind. Auch sie spielte zeitweilig mit dem Gedanken, aus der bürgerlichen Ehe auszubrechen, jedoch kam sie zu der Einsicht, es wäre besser, bei der Familie zu bleiben.

Kollwitz lebte zwar als Ehefrau und Mutter, hatte sich aber schon früh als Künstlerin einen Namen gemacht und erhielt Aufträge.

I. Gastbeiträge



Käthe Kollwitz, **Erwerbslos**,
Blatt 1 der Folge *Proletariat*, 1924/25,
Holzschnitt, 36 x 30 cm, Knesebeck 215



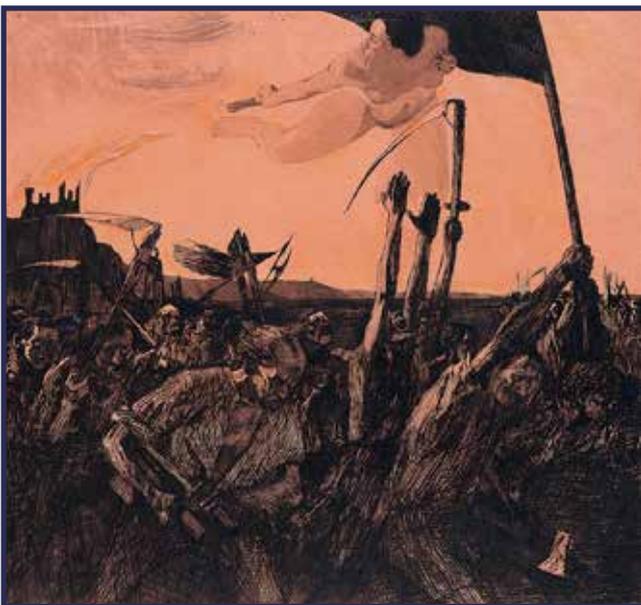
Käthe Kollwitz, **Hunger**,
Blatt 2 der Folge *Proletariat*, 1925,
Holzschnitt, 58,4 x 42,9 cm, Knesebeck 222



Käthe Kollwitz, **Kindersterben**,
Blatt 3 der Folge *Proletariat*, 1924/25,
Holzschnitt, 36,5 x 27,5 cm, Knesebeck 216

Oben: Abb. 11: Käthe Kollwitz: Proletariat Blätter 1-3, 1924/25.

Unten: Abb.: 12: Käthe Kollwitz: Aufruhr, Anfang 1899.



1909 entstand eine Zeichnung von ihr für den Mutterschutzbund. Weitere ausdrucksstarke Grafiken zu sozialen Themen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg gibt es, so beispielsweise das Plakat für die *Deutsche Heimarbeit-Ausstellung* 1906. Offenbar wegen seiner Drastik wurde es auf Wunsch von Kaiserin Auguste Viktoria von allen Anschlagssäulen entfernt. Für den Mutterschutzbund entstand die Zeichnung *Bittstellerin*.

1912 entstanden Zeichnungen aus dem Frauengefängnis für die Ausstellung *Die Frau in Haus und Beruf* und das Plakat *Groß Berlin*, mit dem mehr Kinderspielplätze gefordert wurden. Mit der Begründung, es werde damit

I. Gastbeiträge

zum Klassenhass aufgerufen, musste es im März 1912 von den Litfaßsäulen entfernt werden. Das folgende Jahr war für die Künstlerin arbeitsreich und es entstanden u. a. Studien für die Lithografie *Märzgefallene*.

Das umfangreiche grafische Werk der Kollwitz stellt lediglich eine Facette ihrer Produktivität dar und darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie seit dem Paris-Aufenthalt die Bildhauerkunst nach wie vor im Blick hatte. Das Fazit für das Jahr 1911 lautet: „Ich bin in diesem Jahr in der Plastik ganz schön vorwärts gekommen.“³³

Auch wenn soziale Themen zeitweise im grafischen Werk dominieren, ist die Künstlerin nicht ausschließlich auf diesen Bereich allein festzulegen. Seit der Ausbildung an der Académie Julian war sie von der Möglichkeit, dreidimensional zu gestalten, begeistert. 1916 stellte sie ihre erste Bronze *Liebepaar* der Öffentlichkeit vor.

Die Auseinandersetzung mit der Plastik gab Kollwitz die Zuversicht, ein vom Zeitgeschehen unabhängiges Werk schaffen zu können. Dieser Aufbruch zu neuen künstlerischen Ufern wurde aber durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs gestoppt.

„Es ist genug gestorben! Keiner darf mehr fallen!“³⁴

„Montag, 10. August 1914. An diesem Tag war es wohl auch, an dem Peter abends Karl bittet, ihn vor Aufgebot des Landsturms mitgehen zu lassen. Karl spricht mit allem dagegen was er kann. Immer wendet er [Peter] sich stumm mit flehenden Blicken zu mir, daß ich für ihn spreche ... Ich stehe auf, ... und bitte den Karl für Peter. – Diese einzige Stunde. Dieses Opfer zu dem er mich hinriß und zu dem wir Karl hinrissen.“³⁵

Die böse Vorahnung des letzten Satzes bewahrheitete sich. Am 30. Oktober 1914, nur 18 Tage nachdem Käthe Kollwitz sich von ihrem an die Front fahrenden Sohn verabschiedet hatte, lesen wir im Tagebuch als einzigen Satz ein Zitat: „Ihr Sohn ist gefallen!“³⁶ Die Künstlerin schrieb dazu drei Jahre später: „Von da an datiert für mich das Altsein. Das dem Grab zugehn. Das war der Bruch. Das Beugen bis zu einem Grade, daß es nie mehr ein ganzes Aufrichten gibt.“³⁷

Der Tod des Sohnes stürzte Kollwitz in eine psychische Zwangssituation hinsichtlich ihrer Haltung zum Krieg – in den inneren Zwiespalt von der als innerste Verpflichtung empfundenen Treue zu Peter, die für sie bedeutete, den Krieg und damit sein Sterben unter den Gesetzen höherer Sinnhaftigkeit zu sehen, und der unabweisbaren heraufdämmernden

I. Gastbeiträge

Erkenntnis von der Sinnlosigkeit dieses Massensterbens. Zu Silvester 1914 verspricht sie noch dem toten Sohn: „Dein Vermächtnis zu erkennen und zu bewahren. Was ist das? Mein Vaterland zu lieben auf meine Art wie Du es liebtest auf Deine. Und diese Liebe zu betätigen. Auf die Jugend zu sehn und ihr liebevoll treu [zu] bleiben.

Außerdem will ich meine Arbeit tun, dieselbe mein Kind die Du nicht mehr tun durftest. Ich will Gott die Ehre geben auch in meiner Arbeit, das heißt ich will wahr sein, echt und ungefärbt. Wenn ich versuche so zu sein, mein Peter, dann bitte ich Dich sei um mich. Hilf mir und zeige Dich mir. Ich weiß Du bist da, aber ich erkenne Dich nur durch einen Nebel. Sei bei mir.“³⁸



Abb. 13: Käthe Kollwitz: Die Freiwilligen, Blatt 2 der Folge Krieg, 1920.

I. Gastbeiträge

In der posthumen geistigen Verschmelzung mit dem Sohn erreicht Kollwitz einen hohen Grad an Selbstverleugnung, gemessen daran, dass sie es war, die im Oktober 1918 die folgenden Sätze im Vorwärts veröffentlichte: „*Es ist genug gestorben! Keiner darf mehr fallen!* Ich berufe mich gegen Richard Dehmel auf einen Größeren, welcher sagte: ‚Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden‘“.³⁹

Sie realisierte und artikulierte ihr Dilemma so: „Aufsätze von Leopold von Wiese [1876-1969] gelesen über Liberalismus. Alles Widerspruchsvolle in mir gezeigt. Meine unhaltbar widerspruchsvolle Stellung zum Kriege. Wie ist die gekommen? Durch Peters Opfertod. Was mir damals klar wurde und was ich in meiner Arbeit halten wollte, das wird mir jetzt wieder so schwankend. Ich glaubte Peter nur behalten zu können, wenn ich was er mich damals lehrte, nicht mir entziehen lasse. Nun dauert der Krieg schon zwei Jahre und 5 Millionen Menschen sind unglücklich geworden und zerstört. Gibt es noch irgend etwas was das rechtfertigt? Und nun spricht von Wiese von der Notwendigkeit, Todfeind zu sein aller Hinopferung des Lebendigen an die leblose Idee... Das ist freilich etwas anderes als die Gesetzesfreude unter der Peter und seine Jungen ins Feld zogen. Und etwas anderes als Rupp sagt: ‚Der Mensch ist nicht zum Glück

geboren, sondern daß er seine Pflicht erfülle.“⁴⁰

Julius Rupp, ihr Großvater, dessen gestrenghes, von Kant übernommenes Lebensmotto die Enkelin hier zitiert, hatte sich jedoch vor allem auch gegen jede kriegerische Auseinandersetzung ausgesprochen:⁴¹ „Der Friede ist eine der ersten Forderungen des gesunden Menschenverstandes, eines der ersten Bedürfnisse des praktischen Lebens.“⁴²

Mehrfach lesen wir während des Ersten Weltkriegs im Tagebuch seiner Enkelin, dass sie sich mit den Schriften ihres Großvaters auseinandersetzt.

Wie selbstverständlich die Grundsätze von Rupp in Käthe Kollwitz weiterwirken, belegt auch eine Tagebuchnotiz vom 6. Februar 1915, dem Geburtstag ihres toten Sohnes; hier erscheint etwas unvermittelt ein Goethe-Zitat, das die Künstlerin zuerst 1918 – in ihrem schriftlichen Plädoyer gegen den Krieg – verwendet und 1941/42 dann nochmals für den Titel ihrer berühmten letzten grafischen Arbeit *Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden*.⁴³



Abb. 14: Käthe Kollwitz: Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden, Ende 1941.

Dieser Satz aus *Wilhelm Meisters Lehrbrief* von Goethe als Gegenrede gegen allzu frühes Hervortreten von unfertigen, unreifen Künstlern gemeint, deutet Käthe Kollwitz im darauffolgenden Tagebucheintrag – offenbar ohne sich dessen bewusst zu sein – im Sinne eines Gebets ihres Großvaters um: „Ich will noch nicht sterben, selbst wenn der Hans stirbt und Karl. Bevor ich nicht treu mit meinem Pfund zu Ende gewuchert habe und das in mich gelegte Samenkorn bis in den letzten kleinen Zweig zu dem entwickelt habe, wozu es bestimmt ist, will ich nicht abtreten. ... Peter war Saatfrucht, die nicht vermahlen werden sollte. Er selbst war die Aussaat. Ich bin Träger und Entwickler seines Samenkorns.“⁴⁴

„Mein Kindheits- und Jugendtraum war Revolution und Barrikade“⁴⁵

Neben den Tagebuchaufzeichnungen geben Zeitzeugenberichte ebenfalls aufschlussreiche Hinweise zum Umfeld der Künstlerin. In der bereits erwähnten Arbeit von Martina Howalt finden sich Hinweise auf Arbeiterversammlungen schon Anfang 1905, bei denen heftig über die russische Revolution debattiert wurde. Angesichts ihrer desolaten Lebensumstände versprach das neue Gesellschaftsmodell in Russland eine erstrebenswerte Alternative für die Arbeiterschaft. Auf einer dieser Veranstaltungen kamen im Vergnügungspark Prater an die tausend Menschen zusammen, um prominente Redner, wie beispielsweise August Bebel (1840-1913), Karl Liebknecht (1871-1919) und Clara Zetkin (1857-1933) zu hören.⁴⁶

Dazu äußert sich die Künstlerin im Oktober 1920 so: „Ich war revolutionär, mein Kindheits- und Jugendtraum war Revolution und Barrikade ...“⁴⁷

Wie romantisch-verklärt dieser Traum war, macht sie deutlich in einer Jugenderinnerung: „Einmal las er [ihr Vater] ... *Die Toten an die Lebenden* von Freiligrath. Dies Gedicht machte einen unverwischbaren Eindruck auf mich. Barrikadenkämpfe – Vater und Konrad dabei beteiligt, ich ihnen die Flinten ladend, das waren heroische Fantasien.“⁴⁸

I. Gastbeiträge

Die reifere Käthe Kollwitz sah die Dinge jedoch mit anderen Augen und notierte im Juni 1921, nachdem sie Hauptmanns Drama erneut gesehen hatte, als Selbsterkenntnis: „Inzwischen habe ich eine Revolution mit durchgemacht und hab mich überzeugt, daß ich kein Revolutionär bin. Mein Kindertraum, auf der Barrikade zu fallen, wird schwerlich in Erfüllung gehn, weil ich schwerlich auf eine Barrikade gehn würde, seitdem ich in Wirklichkeit weiß, wie es da ist. So weiß ich jetzt, in was für einer Illusion ich die ganzen Jahre gelebt habe, glaubte Revolutionär zu sein und war nur Evolutionär, ja mitunter weiß ich nicht, ob ich überhaupt Sozialist bin, ob ich nicht vielmehr Demokrat bin. Wie gut es ist, wenn die Wirklichkeit auf Herz und Nieren prüft und einen ohne Beschönigung an die Stelle stellt, die man aus seiner Illusion heraus nie für die richtige nahm. Mit Konrad ist es glaub ich etwas Ähnliches. Ja – er auch ich wäre fähig gewesen revolutionär zu handeln, wenn die wirkliche Revolution das Gesicht gehabt hätte, das wir an ihr erwarteten. Da sie aber eine höchst irdische schlackenhafte unideale Erscheinung in Wirklichkeit zeigte – jede wohl zeigen muß – haben wir genug von ihr. Kommt aber ein Künstler wie Hauptmann und zeigt uns Revolution in künstlerischer Verklärung, so fühlen wir uns auch wieder als Revolutionäre, verfallen in die alte Täuschung.“⁴⁹

Kollwitz, den epochalen gesellschaftlichen Verwerfungen im einstigen Zarenreich anfangs wohlwollend gesonnen, wurde seit Ende des Ersten Weltkriegs und den anschließenden heftigen politischen Unruhen besonders in Berlin – auch noch nach der Konstituierung der Weimarer Republik – radikalen Bewegungen gegenüber skeptischer. Vor allem die vielen politisch motivierten Morde erschütterten und ernüchterten die Künstlerin, die durch den Verlust ihres Sohnes im Krieg für die Grausamkeit eines gewaltsamen Todes sensibilisiert war. Hinzu kam, dass sie sich in gewisser Weise am Tod ihres Sohnes mitschuldig fühlte, hatte sie sich doch – der toleranten, freiheitlichen Erziehung ihres eigenen Elternhauses eingedenk –, als Peter sie dazu aufrief, trotz eigener Bedenken, bei ihrem Mann für seinen Wunsch nach Meldung als Kriegsfreiwilliger eingesetzt.

Zutiefst ehrlich und selbstkritisch analysiert Kollwitz ihre eigene Entwicklung im Zusammenhang mit den politischen Ereignissen. Am Vorabend des 6. Todestags ihres Sohnes lesen wir ein erstaunliches Eingeständnis: „Ich schäme mich, daß ich noch immer nicht Partei nehme und vermute fast, wenn ich erkläre keiner Partei anzugehören daß der eigentliche Grund dazu Feigheit ist. Eigentlich bin ich nämlich gar nicht revolutionär, sondern

I. Gastbeiträge

evolutionär, weil man mich aber als Künstlerin des Proletariats und der Revolution preist und mich immer fester in die Rolle schiebt, so scheue ich mich diese Rolle nicht weiterzuspielen. Ich war revolutionär, mein Kindheits- und Jugendtraum war Revolution und Barrikade, wäre ich jetzt jung so wäre ich sicher Kommunistin, es reißt auch jetzt noch mich etwas nach der Seite, aber ich bin in den 50er Jahren, ich hab den Krieg durchlebt und Peter und die tausend andern Jungen hinsterven sehn, ich bin entsetzt und erschüttert von all dem Haß, der in der Welt ist, ich sehne mich nach dem Sozialismus, der die Menschen leben läßt und finde, vom Morden, Lügen, Verderben, Entstellen kurzum allem Teuflichen hat die Erde genug gesehn. Das Kommunistenreich, das sich darauf aufbaut kann nicht Gottes Werk sein.

Aber wie feig ist meine Stellungnahme, wie innerlich unklar bin ich andauernd. Nicht einmal zum Pazifismus kann ich mich bekennen, ewig schwanke ich herum. Preist man mich bei Gelegenheit der Ausstellung in der Petersburger Straße als revolutionär, dann bin ich muckstill.⁵⁰ Auch meine Ablehnung des Zusammenseins mit jungen Arbeitern hat wenigstens zum Teil als Grund die Befürchtung, in meiner Unentschiedenheit erkannt zu werden und fallen gelassen zu werden. Man

hätte mich eben ganz in aller Stille lassen sollen. Man kann ja auch von einem Künstler, der noch dazu Frau ist, nicht erwarten, daß er sich in diesen wahnsinnigen komplizierten Verhältnissen zurechtfindet. Ich hab als Künstler das Recht, aus allem den Gefühlsgehalt herauszuziehen, auf mich wirken zu lassen und nach außen zu stellen. So habe ich auch das Recht, den Abschied der Arbeiterschaft von Liebknecht darzustellen, ja den Arbeitern zu dezidieren, ohne dabei politisch Liebknecht zu folgen. Oder nicht?! Von einem Mann würde man mehr Konsequenz verlangen. In einer Besprechung in der Roten Fahne ist auch darauf hingewiesen, daß meine revolutionäre Zeit zurückliegt.“⁵¹

Was für ein bewegendes und ehrliches Bekenntnis! War es allein dem damaligen Gemütszustand der Künstlerin zuzuschreiben oder steckt tiefe Erbitterung dahinter? Vielleicht aber könnte die eigens angeführte Temperamentsähnlichkeit mit dem Vater eine Antwort sein, die auch die Schwester Lise in einem Aufsatz in der *Freien Welt* bestätigt, indem sie ausführt: „... die Art ihres Fühlens mag mit der ihres Vaters Karl Schmidt zusammenhängen und von ihr beeinflusst sein ... was auch die meiste Kraft auf Käthe Kollwitz ausübte, war das jugendlich lebendige, warme Menschengefühl des Vaters, das ihn immer

I. Gastbeiträge

neu vom Leben lernen ließ ... Er arbeitete geistig durchaus nicht leicht, aber allem Erkennen mußte er bis in seine dunkelsten Ecken nachgehen. Die Wahrheit seiner Ideen maß er immer nur daran, wie sie im Leben stand, und die Menschen waren für ihn Ausgang und Ziel seines ganzen Denkens und Suchens: und

diese Art des schweren Suchens ist wohl das Erbteil seiner Tochter gewesen.“⁵²

„Das schwere Suchen, das warme Menschengefühl, die Sehnsucht nach der Idee, die die Menschen *leben* läßt“, sind dies die Merkmale, die uns zur nächsten Kontroverse hinüberleiten?

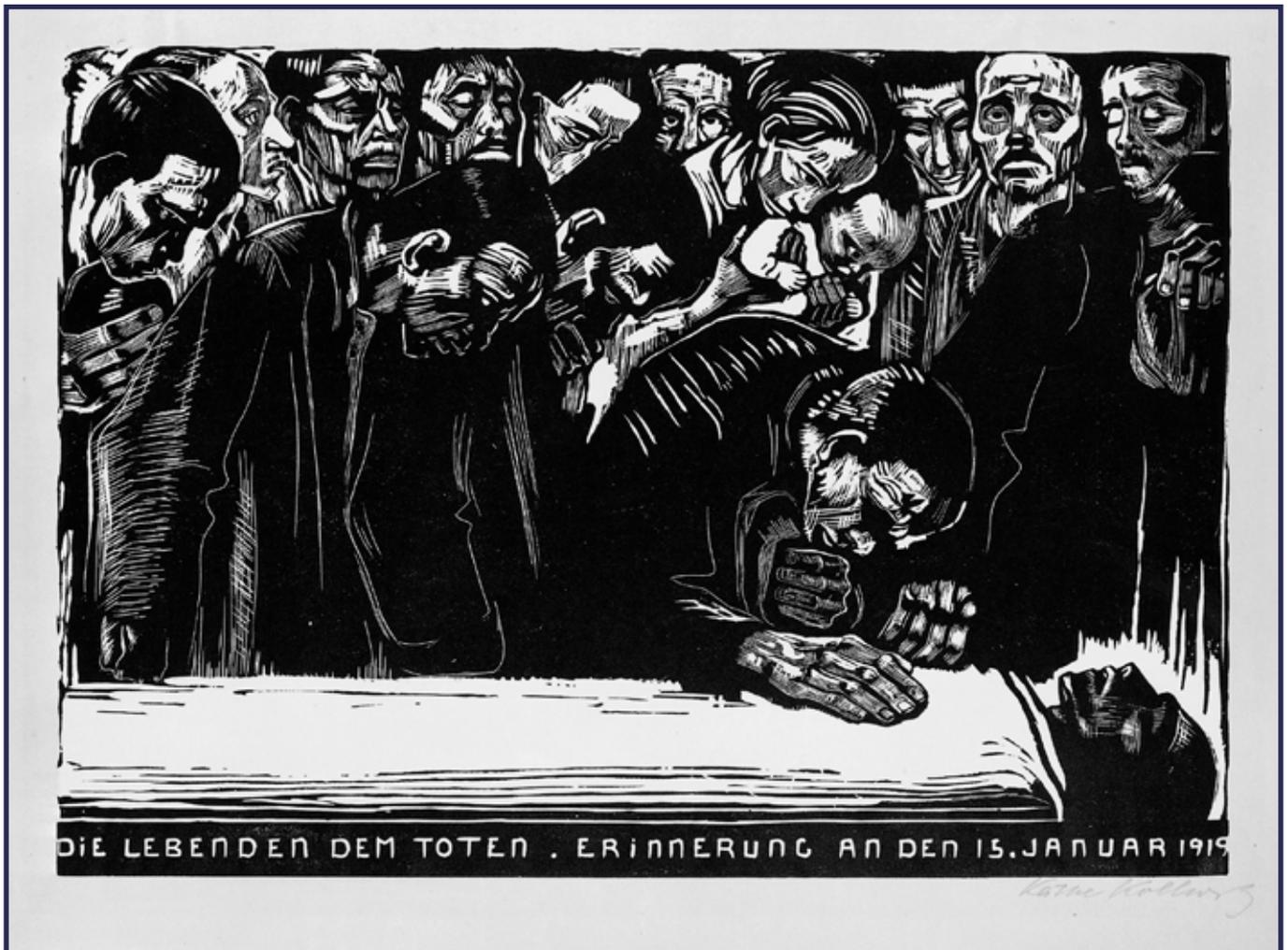


Abb. 15: Käthe Kollwitz: Gedenkblatt für Karl Liebknecht, dritte, endgültige Fassung, 1920.

I. Gastbeiträge

„Darum bin ich mit ganzem Herzen für einen radikalen Schluss“⁵³

Mit einer unvollendeten Zeile aus einem Brief vom 21. Februar 1944 an die Schwiegertochter Ottilie Kollwitz-Ehlers (1900-1963) meinte die Künstlerin das Ende des Zweiten Weltkrieges. So musste die inzwischen fast 78-Jährige abermals das sinnlose Sterben von Millionen Menschen, einschließlich ihres erstgeborenen Enkels Peter (1920-1942), der in Russland fiel, erleben. Die Zeile endet mit den tief empfundenen Worten: „... einen radikalen Schluss dieses Irrsinns und [ich] erwarte nur vom Weltsozialismus etwas“.⁵⁴

Schlussfolgernd sieht sich Käthe Kollwitz nicht als Revolutionärin, auch nicht als Pazifistin keineswegs als Kommunistin, sondern Künstlerin, die mit ihrer Kunst die Aufgabe sah, „das Leben umzuformen“.

Bis heute und auch zukünftig hat diese ureigene Aufgabe ihrer Kunst Gültigkeit – 101 Jahre nach Ausbruch des Ersten und 70 Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges. Aktuell beweist die Aufstellung einer Kopie nach dem Original von Roggevelde ihres weltbekannten Mahnmals: „Trauernde Eltern“ auf den im Jahr 2014 neugestalteten deutsch-russischen Soldatenfriedhof in Rshew, anlässlich der 17 Millionen Todesopfer des Ersten und über 50 Millionen Menschenleben des Zweiten Weltkrieges, dass diese Behauptung gilt. Auch

spricht diese Tatsache für die besondere Wertschätzung der Kunst von Käthe Kollwitz im heutigen Russland.

„Käthe Kollwitz und Russland – eine Wahlverwandtschaft“ so könnte durchaus der Untertitel des vorliegenden Beitrages lauten. Der Begriff *Wahlverwandtschaften*, gleichlautender Titel eines Romans von dem hochverehrten Mentor Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), in dem ein gesellschaftliches Thema behandelt wird, wäre passend als Untertitel für den hier erörterten Sachverhalt. Ursprünglich eine Bezeichnung aus dem Bereich der Naturwissenschaften, verstehen Chemiker darunter das Verhalten von Substanzen zueinander: Entweder ziehen sie sich an oder sie stoßen sich ab, wobei eine Substanz sich durchsetzt. Auf Käthe Kollwitz und ihre Haltung zu Russland bezogen, bedeutet dies eine Art von sympathischer Hingerissenheit wider Willen. Ihr Verhältnis zu Russland war dann wohl auch eine problematische Wahlverwandtschaft. So entnehmen wir dem Brief an den älteren Sohn, Hans (1892-1971), nachdenkliche Gedanken: „Moskau, 6.11.1927“.

Der erste der drei großen Feiertage ... Heut sagten wir uns beide noch, daß dies hier zu dem Interessantesten gehört, was unser Leben uns geboten hat. Ich bin glücklich, daß Vater mit ist und alles sehn und hören kann,

I. Gastbeiträge



Abb. 16: Käthe Kollwitz: Selbstbildnis im Profil nach rechts, 1938.

was ich allein nachher so mangelhaft berichten könnte ... Es ist auch nicht so sehr *Rußland mit seinen Typen* usw. was mich hier so in Atem hält, sondern das ganz Neue der politischen und sozialen Gestaltung eben die Sowjetrepublik.“⁵⁵

Vermutlich verbunden werden sollte mit der Einladung der Künstlerin zum 10. Jahrestag der Oktoberrevolution im November 1927 eine Einzelausstellung ihrer grafischen Werke

anlässlich ihres 60. Geburtstags: *Käthe Kollwitz, 1867-1927* im Staatlichen Museum der schönen Künste, dem heutigen Puschkin-Museum in Moskau, was erst ein Vierteljahr später gelang. Es war im Archiv des heutigen Puschkin-Museums nicht möglich, einen exakten Eröffnungstermin für diese Kollwitz-Ausstellung zu finden. Kurze russische Presseberichte aus dem Monat Februar 1928 lassen darauf schließen, dass wohl zu diesem Zeitpunkt die Ehrung stattgefunden hat.

Russland bzw. die spätere Sowjetunion gehörten zu den ersten Ländern, in denen das Werk von Käthe Kollwitz intensiv zur Kenntnis genommen wurde. Die erste Ausstellung



Abb. 17: Eröffnung des Deutsch-Russischen-Soldatenfriedhofs in Rhesev. Foto: Jutta Ströter-Bender (2014)

I. Gastbeiträge

mit Beteiligung der Künstlerin fand bereits 1924/25 statt, organisiert von Otto Nagel; ihr folgte 1928 die Einzelausstellung. Schließlich wurde noch 1932, kurz vor Hitlers Machtantritt, eine weitere umfassende Einzelpräsentation ihrer Arbeiten veranstaltet, die schicksalhafte Konsequenzen für Kollwitz nach sich zog, denn diese Exposition veranlasste die Nationalsozialisten dann, ihre Werke aus deutschen Museen zu entfernen.

Mit großem Interesse verfolgte die Künstlerin das Geschehen in der Sowjetunion. Sie engagierte sich in Hilfskomitees, war Mitglied in der *Gesellschaft der Freunde des neuen Russlands* und arbeitete in der *Internationalen Arbeiterhilfe* mit, die sich insbesondere die Linderung der Hungersnot Anfang der 1920er Jahre im Wolgagebiet zur Aufgabe gemacht hatte. Gemeinsam mit ihren russischen Kollegen schufen sie 1921 Plakate und Flugblätter, die ihre Anteilnahme an den Problemen bezeugen.

Stets aufgeschlossen war sie für das, was befreundete Russland Reisende wie Heinrich Vogler (1872-1942), Otto Nagel (1894-1967) und Ernst Barlach (1870-1938) von ihren dortigen Erfahrungen berichteten. Kennzeichnend für ihre Haltung gegenüber Sowjetrußland, ihre Vorbehalte in ideologischer Hinsicht, aber auch ihre emotionale Hingezogenheit, ist eine knappe Notiz von 1943 über ihre Russ-

land Reise 1927: „Ich hatte mir vorgenommen, dieses Mal mich nicht überrumpeln zu lassen, sondern kühlen Blickes alles zu betrachten. Ich brachte es nicht fertig: Rußland berauschte mich.“⁵⁶

Ihre Aufmerksamkeit galt nicht allein dem Zeitgeschichtlichen und Politischen, auch die russische Literatur begeisterte sie. Käthe Kollwitz las Dostojewski (1823-1881), Tolstoi und vor allem Gorki, dessen *Nachtasyl* im Hause Kollwitz unter Beteiligung aller Generationen der Familie und ihrer engsten Freunde zur Aufführung gelangte. Die kontrastierenden Empfindungen einschließlich ihrer hervorgehobenen Wertschätzung gegenüber Russland kommt abschließend nochmals zum Ausdruck in dem schon erwähnten Brief an die Schwiegertochter Ottilie vom 21. Februar 1944: „Ja, mit Arnes [jüngster Enkelsohn, geboren 1930] Russischlernen wird es wohl nichts werden. Leute die Russisch, können sagen, [es] ist die schwerste Sprache, nur ein junger Kopf lernt es noch.“⁵⁷

Das mal Schwärmerische, mal Distanzierte, sprunghaft sich Ändernde ist nicht allein vor dem Hintergrund der ihr aus Russland entgegenströmenden Anerkennung und dem Berufsverbot in Deutschland zu sehen, sondern es ist wichtiger, ihre frühe Prägung, ihren künstlerischen Werdegang und das Heranwachsen der tief in ihr verwurzelten Überzeugungen genauer betrachtet zu haben.

Quellenverzeichnis

- 1) Tagebücher (Die Jahre 1914-1933 zum Umbruch), S. 747.
- 2) Ebd., S. 747.
- 3) Ebd., S. 348.
- 4) Ebd., S. 898.
- 5) Bonus-Jeep 1948, S. 308.
- 6) Ebd., S. 308.
- 7) Tagebücher (Erinnerungen), S. 735.
- 8) ebd. (Mein Mann Karl Kollwitz), S. 750.
- 9) ebd. (Erinnerungen), S. 735.
- 10) Ebd.
- 11) Zur Biografie von Julius Rupp vgl. Käthe Kollwitz, Tagebücher (Anmerkungen), S. 757 sowie Bohnke-Kollwitz, Juni 1991, S. 2 f. und Frei 1989. Zu Veröffentlichungen Rupps vgl. Rupp 1911.
- 12) Bonus 1924, S. 6-7.
- 13) Zur Biografie von Carl Schmidt vgl. Sozialistische Monatshefte 1898, S. 244 ff. und Käthe Kollwitz, Tagebücher (Anmerkungen), S. 758.
- 14) Käthe Kollwitz schrieb den Vornamen ihres Bruders stets mit „K“ statt mit dem zeitüblichen „C“.
- 15) Tagebücher (Erinnerungen), S. 725.
- 16) Zur Biografie von Conrad Schmidt vgl. Tagebücher (Anmerkungen), S. 756, 848.
- 17) An August Bebel schrieb Friedrich Engels am 15. November 1889 aus London: „Die relative Schwäche des jungen Nachwuchses ist auch mir sehr fatal, auch auf theoretischem Gebiet. Da kommt uns nun der kleine Schmidt, der ein Jahr hier war und dem ich es nicht angesehen hätte, was in ihm steckt. Wenn er so bescheiden bleibt wie bisher – der Größenwahn ist ja heute die fatalste und allgemeinste Krankheit – kann er Vorzügliches leisten.“ (Marx, Engels, Bd. 37, S. 304). Und an Karl Kautsky schrieb er am 28. September 1891 über Conrad Schmidts Publikation „Die Durchschnittsprofitrate auf der Grundlage des Marxschen Werthgesetzes“ (Stuttgart 1889): „Daß C. Schmidts Lösung nicht die Marx'sche ist, habe ich ihm gleich geschrieben, aber es sind in dem Buch sonst so vortreffliche Sachen, daß ich es für das Bedeutendste halte, was seit M[arx'] Tod geleistet.“ (Marx, Engels, Bd. 38, S. 157). Beide Engelsbriefe zitiert nach Kollwitz, Tagebücher (Anmerkungen), S. 890 f.

- 18) Briefe der Freundschaft und Begegnungen, S. 150.
- 19) Tagebücher (Rückblick auf frühere Zeit), S. 741.
- 20) Ebd., S. 740.
- 21) Ebd., S. 741.
- 22) Ebd.
- 23) Ebd.
- 24) Wolff-Thomsen 2007, S. 33.
- 25) Tagebücher (Rückblick auf frühere Zeit), S. 741.
- 26) Schmidt 1989, S. 16.
- 27) Howalt, S. 23.
- 28) Tagebücher (Rückblick auf frühere Zeit), S.

I. Gastbeiträge

742 f.

29) Ebenda (Anmerkungen Dezember 1913), S. 787.

30) Ebd. (Anmerkungen Mai 1922), S. 876.

31) Ebd., S. 639.

32) Ebd. (4. Dezember 1922), S. 542.

33) Ebd., S. 114.

34) Ebd. (Oktober 1918), S. 841.

35) Ebd. (Montag, 10. August 1914), S. 152.

36) Ebd. (Oktober 1914), S. 174.

37) Ebd.. (Oktober 1917), S. 334.

38) Ebd. (Silvester 1914), S. 180 f.

39) Ebd. (Oktober 1918), S. 840.

40) Ebd., S. 270.

41) Vgl. Bohnke-Kollwitz, Juni 1991, S. 3: „Auf seinem [Julius Rupp] Gedenkstein aber, den ihm seine Anhänger und Freunde zum 100. Geburtstag 1909 vor seinem Hause am Pau-perhausplatz errichtet hatten, hatte man Rupp's eigene Worte eingraviert: „Wer nach der Wahrheit, die er bekennt, nicht lebt, ist der gefährlichste Feind der Wahrheit selbst.“

42) Rupp 1911, Bd. 9, Deutschland und der Völkerfriede.

43) Tagebücher (6. Februar 1915), S. 182.

44) Ebd. (15. April 1915), S.183.

45) Ebd. (Oktober 1920), S. 483.

46) Howalt, S. 31.

47) Tagebücher (Oktober 1920), S. 483.

48) ebd. (Erinnerungen), S. 727 sowie S. 726 (Erinnerungen). Ein anderes Gedicht von Freiligrath (1810-1876) wurde für die Künstlerin

ebenfalls zu einem Schlüsselerlebnis – wie sie in ihren Erinnerungen berichtet: „Die erste Zeichnung, die ganz deutlich Arbeitertypen hatte, machte ich freilich mit etwa 16 Jahren, es war eine Zeichnung aus dem Gedicht »Die Auswanderer'« von Freiligrath. Diese Zeichnung legte ich auf Wunsch meines Vaters ein Jahr später meinem Lehrer Stauffer-Bern in Berlin vor, er erkannte sie als so charakteristisch wie sie tatsächlich für mich und das Milieu, aus dem ich kam, war.“ (Tagebücher, S. 729).

49) Ebd. (28. Juni 1921), S. 503 f.

50) Ebd. (Oktober 1920), S. 868.

51) Ebd. (Oktober 1920), S. 483.

52) Ebd. (Dezember 1919), S. 862. 53 Briefe an den Sohn, S. 240.

54) Ebd.

55) Ebd., S. 201.

56) Tagebücher (Rückblick auf frühere Zeit), S. 747.

57) Briefe an den Sohn, S. 240.

Literatur

Bohnke-Kollwitz, Jutta (Hg.) (1989): Käthe Kollwitz. Die Tagebücher. 1. Aufl. Berlin.

Bohnke-Kollwitz, Jutta (1991): Redetyposkopript (unveröffentlicht) zur Einweihung des Rupp-Gedenksteins in Königsberg im Juni.

Bohnke-Kollwitz, Jutta (Hg.) (1992): Käthe Kollwitz. Briefe an den Sohn 1904-1945. Berlin.

Bonus, Arthur (1924): Das Käthe-Kollwitz-

I. Gastbeiträge

Werk. Dresden.

Bonus-Jeep, Beate (1948): Sechzig Jahre Freundschaft mit Käthe Kollwitz. 1. Aufl. Boppard.

Frei, Gisela (1996): Der Mutterboden für die Saatfrüchte. Eine Studie, wie die Friedensgedanken von Julius Rupp das Werk seiner Enkelin Käthe Kollwitz prägten. Moritzburg.

Freiberger, Ernst-Stiftung (2013): Käthe Kollwitz. Mit Beiträgen von: Gudrun Fritsch, Josephine Gabler, Helmut Engel, Berlin-Brandenburg.

Fritsch Gudrun und Annette Seeler (1989): Lehren und Lernen bei Käthe Kollwitz. Ausstellungskatalog: Käthe Kollwitz und Clément Moreau. (Hg.) Mittelrhein-Museum. Koblenz.

Fritsch, Gudrun (Hg.) (1995): Käthe Kollwitz. Schmerz und Schuld. Eine motivgeschichtliche Betrachtung. Mit Beiträgen von: Bianca Dieckmann, Hans Olbricht, Elizabeth Prelinger, Werner Schade, Annette Seeler, Silke Wenk. Berlin.

Fritsch, Martin (Hg.) (2004): Käthe Kollwitz. Zeichnung, Grafik, Plastik. Bestandskatalog des Käthe-Kollwitz-Museums Berlin. Bearbeitet von Annette Seeler, mit Beiträgen von Annette Seeler und Werner Timm. Leipzig.

Fritsch, Martin (Hg.) (2005): Hommage an Käthe Kollwitz. Mit Beiträgen von: Gudrun Fritsch und Annette Seeler. Leipzig.

Fritsch, Martin (Hg.) (2007): Käthe Kollwitz. Selbstbildnisse/ Self-Portraits. Mit Beiträgen

von: Gudrun Fritsch, Annette Seeler, Leipzig. Fritsch, Martin und Josephine Gabler (Hg.) (2011): Käthe Kollwitz- Bildhauerin aus Leidenschaft. Das plastische Werk. Mit Beiträgen von Gudrun Fritsch, Josephine Gabler, Anita Beloubek-Hammer, Annette Seeler, Christoph Stölzl. Leipzig.

Fritsch, Gudrun (Hg.) (2013): Käthe Kollwitz und Russland. Eine Wahlverwandtschaft. Mit Beiträgen von: Ivan Czezot, Peter H. Feist, Gudrun Fritsch, Uwe Hartmann, Olga Ulenova, Tatiana Zborovskaya. Leipzig.

Gudrun Fritsch und Pay Matthis Karstens (Hg.) (2014): Die Kriegsbildwelten von Käthe Kollwitz und Kata Legrady. Mahnung und Verlockung. Mit Beiträgen von Martin Bayer, Gudrun Fritsch, Pay Matthis Karstens. Leipzig.

Kollwitz, Käthe (1966): Briefe der Freundschaft und Begegnungen, München.

Käthe-Kollwitz-Museum Berlin (Hg.) (1989): Zwischen den Kriegen. Druckgraphische Zyklen von Kollwitz, Dix, Pechstein, Masereel u. a. Ausstellungskatalog. Berlin.

Prelinger, Elizabeth (Hg.) (1992/93): Käthe Kollwitz. Mit Beiträgen von Alessandra Comini, Hildegard Bachert, Ausstellungskatalog National Gallery of Art, Washington. Zürich.

Elsenhans, Paul Christian (Hg.) (1914): Julius Rupp. Gesammelte Werke in 12 Bänden. Jena.

Schmidt, Werner (1989): Max Lehrs und Käthe Kollwitz. Die Entstehung der Kollwitz-Samm-

lung des Dresdner Kupferstich-Kabinettes. In: Die Kollwitz-Sammlung des Dresdner Kupferstich-Kabinetts-Graphik und Zeichnungen 1890-1912. Ausstellungskatalog Käthe-Kollwitz-Museum Köln.

Stephanowitz, Tatjana (2010): Käthe Kollwitz, eine Künstlerin mit einem bedeutenden Werk, welches von ihrem Umfeld geprägt wurde. Unveröffentlichte Hausarbeit im Studiengang Historische Stadt an der Universität Lübeck, Modul B, Die Stadt als kultureller Raum, Sommersemester.

Stölzl, Christoph (Hg.) (1993): Die Neue Wache Unter den Linden. Ein deutsches Denkmal im Wandel der Geschichte. Mit Beiträgen von Dieter Bartzko, Eduard Beaucamp, Günter de Bruyn, Friedrich Dieckmann.

Gudrun Fritsch, Annette Seeler, Josephine Gabler, Ken S. Inglis, Walter Jens, Reinhart Koselleck, Bernhard Schulz, Christoph Stölzl Jürgen Tietz. München, Berlin.

Wolff-Thomsen, Ulrike (Hg.) (2007): Die Pariser Bohème 1889-1895. Ein autobiografischer Bericht der Malerin Rosa Pfäffinger. Kommentiert und mit Einführung versehen v. Ulrike Wolff-Thomsen. Kiel.

Abbildungen

Abb. 1: Foto: Käthe-Kollwitz-Museum Berlin.

Abb. 2: Foto: Guratsch, Herwig (Hg.) (1990): Käthe Kollwitz. Wilhelm-Busch-Museum Hannover, Verlag Gerd Hatje, S. 222 Reprodukti-

onsvorlage aus Literatur).

Abb. 3: Foto: Käthe-Kollwitz-Museum Köln, Kreissparkasse.

Abb. 4: Foto: Käthe-Kollwitz-Museum Köln, Kreissparkasse.

Abb. 5: Foto: Käthe-Kollwitz-Museum Köln, Kreissparkasse.

Abb. 6: Foto: Privatsammlung.

Abb. 7: Foto: Käthe-Kollwitz-Museum Köln, Kreissparkasse.

Abb. 8: Foto: Privatsammlung.

Abb. 9: Foto: Käthe-Kollwitz-Museum Köln, Kreissparkasse.

Abb. 10-16: Foto: Privatsammlung.

Abb.17: Foto: Jutta Ströter-Bender (2014)

Angaben zur Autorin

Dr. Gudrun Fritsch: Studium der Psychologie an der Freien Universität Berlin, der Columbia University in New York und der Indiana University Bloomington, Promotion 1979, Studium der Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität in den 1990er Jahren. Seit 1986, dem Jahr der Gründung des privaten Käthe-Kollwitz-Museums Berlin, Mitglied des Gründervereins und als ehrenamtliche Kuratorin tätig bis 2014. Beauftragt mit einem Werkvertrag des Gründervereins des Käthe-Kollwitz-Museums Berlin bis 2018 zur Erarbeitung einer Monografie über den mäzenatischen Museumsgründer und Maler Hans-Pels-Leusden.

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Pawel Florenskij. Vordenker in der Welt- und Kulturerbebildung

Jutta Ströter-Bender

Pavel Florensky. Thoughts for World Heritage Education.

„Forget not your ancestors, your past, learn to know your grandparents and great grandparents, ensure the preservation of their memory ... and may you all be immersed in memory, so there is nothing dead...” (1917. From his last will. Florenskij 1994: 280).

The Russian Orthodox priest and theologian Pavel Alexandrovich Florensky (1882-1937) is considered as one of the most important cultural and religious philosophers, mathemati-

cians and art historians of the 20th century. As consequence of the Russian Communist persecution of Christians the already well-known scientist and theologian was imprisoned at



Abb. 1: Ansichtskarte des Klosters Sergijew-Dreieinigkeits-Kloster in Sergijew Possad, zwischen 1890-1905. Gemeinfrei. <https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Jan%20Arkesteijn>



Abb. 2: Pavel Florensky. Gemeinfrei. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pavel_Florensky.jpg#/media/File:Pavel_Florensky.jpg

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

the height of the Stalinist persecutions in the year 1933 and probably murdered on December 8, 1937 in a camp. In 1981, he was canonized by the Russian Orthodox Church.

Florenskijs work, translated in Germany only since the eighties of the last century, has created an impact in the various scientific disciplines, and initiated discourses, that are still far from complete. His probably most widely read text in Germany is the posthumously published essay: „The Reverse Perspective“ with text on art (written in 1920, translated into German 1988), constitutes a new way of looking at the theology and metaphysics of Russian icons. In this collection of texts, Florensky developed ideas for the future of Heritage Education, which he designed for the Sergiev-Trinity Monastery in Sergiev Posad (since 1993 UNESCO-World Heritage Site). His other texts are not yet been explored for the World Heritage Education.

Pavel Florenskij. Vordenker in der Welt- und Kulturerbebildung.

„Vergeßt Euer Geschlecht nicht, Eure Vergangenheit, lernt Eure Großväter und Urgroßväter kennen, sorgt für die Bewahrung ihres Gedächtnisses... und möge alles um Euch herum von Erinnerung gesättigt sein, so daß es nichts Totes, Dingliches, Undurchgeistigtes

gibt (1917. Aus dem Testament für seine Kinder. Florenskij 1994: 280).

Der russisch-orthodoxe Priester und Theologe Pawel Alexandrowitsch Florenskij (1882-1937) gilt heute als einer der bedeutenden Kultur- und Religionsphilosophen, Mathematiker und Kunstwissenschaftler des 20. Jahrhunderts. Als Opfer der kommunistischen Christenverfolgung in Russland wurde der bereits damals namhafte Wissenschaftler und Theologe nach mehrfach vorangegangenen Verhaftungen und Internierungen im Jahre 1933, auf dem Höhepunkt der stalinistischen Verfolgungen, zu zehn Jahren Lagerhaft verurteilt und vermutlich am 8. Dezember 1937 in einem Lager auf den Solowki-Inseln ermordet. 1981 wurde er von der Russisch-Orthodoxen Kirche heiliggesprochen.

Florenskijs Werk, in Deutschland erst seit den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts übersetzt, hat bis in die Gegenwart international eine breite Wirkungskraft in die verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen entfaltet, sowie eine Fülle von Impulsen und Diskursen initiiert, die noch lange nicht abgeschlossen sind, so auch in der Kunsttheorie und Rezeptionsästhetik. Seine vermutlich meist gelesene Schrift in Deutschland ist der erst posthum veröffentlichte Aufsatz: „Die umgekehrte Perspektive“, verbunden mit Texten zur Kunst (entstanden 1920, übersetzt in

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Deutschland 1988), welcher eine neue Sichtweise auf die Theologie und Metaphysik der russischen Ikonen und die mit ihr verbundene kirchliche Liturgie eröffnete. In dieser Textsammlung entwickelt Florenskij auch Gedanken für eine Zukunft der musealen Bildung, die er exemplarisch und wegweisend für das Sergijew-Dreieinigkeits-Kloster in Sergijew Possad (seit 1993 UNESCO-Weltkulturerbe) entwarf. Diese, auch in seinem weiteren Werk immer wieder aufzufindenden Hinweise, sind bisher in der Welterbebildung noch nicht erschlossen und benötigen weitere, intensivere Forschungen.

Das Dreifaltigkeits-Sergijew-Kloster in Possad

„Das Kloster vereinigte in sich alle Stätten des russischen Lebens in lebendiger Einheit.“
(Florenskij 1989: 109)

Am 22. Oktober 1918 (bis 1921) wurde der bereits zu diesem Zeitpunkt kurzfristig nach Turkestan verbannte Florenskij als wissenschaftlicher Sekretär der Kommission zum Schutze der Kunstschatze und Altertümer des Dreifaltigkeits-Sergijew-Klosters in Possad berufen. Dieses Kloster ist eines der Hauptzentren der Russisch-Orthodoxen Kirche und die zentrale Stätte in der Verehrung eines der großen Schutzpatrone Russlands, des Heiligen Ser-

gius von Radonesch (1314-1392). Dieser heilige Mönch hatte im Jahre 1340 das Kloster gegründet. Hier befand sich auch die älteste geistliche Hochschule Russlands.

Nur wenige Monate nach der Revolution wurde das bedeutende und für das religiöse Leben des Landes überaus wichtige Kloster mit seinen gesamten Kirchen, Kapellen, Kunstschatzen, Gebäuden und Ländereien verstaatlicht, im November 1919 erfolgte die Schließung und die Vertreibung der Mönche. Einige Gebäude wurden in Museen umgewandelt. Ende der 80er Jahre des vergangenen Jahrhunderts wurde der gesamte Komplex der Russisch-Orthodoxen Kirche wieder restituiert.

Somit stand Florenskij in den Umbruchsjahren zwischen 1918-1920 an dieser Stätte vor schwierigsten Aufgaben, zumal das religiöse Erbe des Landes unter dem Druck der Verfolgung und den unbeschreiblichen Zerstörungen und Plünderungen im gesamten Land sich in höchster Gefährdung befand (vgl. Artikel zur Christ-Erlöser-Kathedrale Moskau in dieser Ausgabe). Als wissenschaftlicher Sekretär der Kommission zum Schutze der Kunstschatze wie auch als Priester waren ihm somit wichtige Aufgabenfelder anvertraut, in denen er diplomatisch und klug für die Zukunft des Dreifaltigkeitsklosters agieren musste. In diesem

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Kontext entstanden Vorträge zur altrussischen Kunst und Kultur, in denen er die Erhaltung des Klosters forderte. Seine oben genannten Schriften zur Kunst und die damit verbundenen Thesen formulierte er somit im Wesentlichen in dieser Zeit der großen Bedrängnis, jedoch konsequent mit Blick auf den Erhalt des Kulturerbes und seine Nutzung in der Zu-

kunft des Landes (vgl. Sikojev 1989: 164-165). Dabei musste er beim Schreiben ständig die ihn beobachtenden politischen Kommissare und die sowjetische Kulturpolitik mit ihrer systematischen Religionskritik vor Augen haben.

In der Würdigung des Dreifaltigkeitsklosters als Gesamtanlage und kulturelles Zentrum



Abb. 3: Ölskizze des Klosters Sergijew-Dreifaltigkeits-Kloster in Sergijew Possad, um 2000. Privatbesitz.

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

forderte Florenskij, den gesamten Raum, die Stadt- und Kulturlandschaften um das Kloster als einheitlich kulturelles Ganzes wahrzunehmen, und die Wirkung dieses Zentrums auf die peripheren Ebenen in Forschungen mit aufzunehmen. Er sah das Kloster als eine Stätte „lebendiger Einheit“, wertvoller Bildungstraditionen und ökonomischer Erfahrungen im Gemeinschaftsleben, als Raum kultureller Potenziale und Praxen, eine zukünftige „Kulturakademie“, wobei er vorschlug, in Anbindung an ein neues Klostermuseum Werkstätten zu errichten, die den Schatz kultureller Traditionen und Erfahrungen weitergeben sollten, so in der

- Ikonenmalerei,
- Buchkunst,
- Architektur,
- Textilkunst,
- Juwelierkunst,
- Musik.

Dabei war ihm die Verbindung mit neueren wissenschaftlichen Forschungsergebnissen, hier die Integration von Ethnologie und Anthropologie ein besonderes Anliegen (vgl. Florenskij 1989: 108ff.). Vor allem in der folgenden Passage klingen Gedanken an die zukünftige Bedeutung des Dreifaltigkeitsklosters an, die sich heute in der Diskussion um das Welter-

be und die Friedenspädagogik wiederfinden, – und welche durch die Ernennung zum Welterbe des Klosters über 70 Jahre später eine Umsetzung erfuhren:

„Ich stelle mir das Kloster in Zukunft gleichsam als ...ein lebendiges Museum vor, in welchem Studium und Schöpfertum gedeihen, und wo in friedlicher Zusammenarbeit und wohlwollendem Wettstreit, Institutionen und Persönlichkeiten jene hohen Bestimmungen gemeinsam erfüllen,... Die Schaffung einer gemeinsamen Kultur, der Wiederherstellung des ungeteilten Geistes...“ (Florenskij 1989:110).

Florenskij schrieb dabei der Architektur des Dreifaltigkeitsklosters und seiner Raumwirkung eine direkte friedensstiftende Ebene zu: „Der Verehrer der Hl. Trinität, der Hl. Sergij, baute die Trinitätskirche, ... um ´durch ihre ständige Betrachtung´ – so die Chronisten der Vita des Hl. Sergij – ´die Angst vor dem zerspaltenden Haß der Welt zu besiegen´“ (Florenskij 1989: 100).

Bedeutsam sind auch die aufmerksamen Notizen und Reflexionen jener persönlichen Eindrücke und Erfahrungen, die ihm das Dreifaltigkeitskloster als Mittelpunkt des religiösen kulturellen Lebens Russlands vermittelte und welche die Diskurse um den im Welterbekon-

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

text immer wieder verwendeten Begriff „Authentizität“ und „kulturelle Identität“ vertiefen könnten:

„Warum aber fühlen wir uns dann hier im Kloster viel mehr zu Hause, als selbst in unserem eigenen Haus? Nun, weil es tatsächlich in sich die heiligsten Atemzüge unserer eigenen Tiefen verkörpert hat, jedoch mit einer Vollkommenheit und Vollständigkeit, wie wir es selbst niemals vermocht hätten.“ (Florenskij 1989:105).

Aus den letzten Briefen

Wenige Monate vor seiner Ermordung schrieb Pavel Florenskij am 3./4. Januar 1937 an seine Familie u.a. folgend Zeilen:

„Ich wurde zur Unzeit geboren, und wenn man über Schuld spricht, so liegt darin meine Schuld. Vielleicht hätten meine Möglichkeiten in 150 Jahren besser genutzt werden können.“ (Florenskij 1991: 302f.).

Literatur

Pavel Florenskij (1993): Denken und Sprache. Berlin: Edition Kontext.

Pavel Florenskij (1989): Die umgekehrte Perspektive. Texte zur Kunst. München: Matthes&Seitz.

Pavel Florenskij (1994): Namen. Berlin: Edition Kontext.

Pavel Florenskij (1997): Raum und Zeit. Berlin: Edition Kontext.

Pavel Florenskij (1991): An den Wasserscheiden des Denkens. Ein Lesebuch.

André Sikojev: Pavel Florenskij (1882-1937). In: Pavel Florenskij (1989): Die umgekehrte Perspektive. Texte zur Kunst. München: Matthes&Seitz. S. 157-168.

Internetquellen

<http://www.kontextverlag.de/florenskij.biographie.html> (Stand: 29.07.2015, 20:30 Uhr)

Angaben zur Autorin

Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender; Hochschullehrerin im Fach Kunst an der Universität Paderborn mit den Schwerpunkten Malerei und Kunstdidaktik; Forschungsschwerpunkte: Kunstpädagogik, World Heritage Education, Philosophie und Konzepte der Malerei; 2008: Aufbau des digitalen Museumskofferarchivs an der Universität Paderborn; seit 2009: Herausgeberin der Internet-Zeitschrift „World

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Heritage and Art Education“; Herausgeberin der Buchreihe „Kontext: Kunst – Vermittlung – Kulturelle Bildung“ im Tectum Verlag; Mitbegründerin der Forschungsgruppe „World Heritage Education“; zahlreiche Veröffent-

lichungen zur Vermittlung des kulturellen Erbes. Aktueller Forschungsschwerpunkt: Künstlerische Forschungen zum Thema „Frieden“.



Detail einer Ikone: Gottesmutter – die Feuerflamme. Russische Ikone. 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Temperamalerei auf Holz. Oklad aus Metallfolie, Glasperlen, gefassten Glassteinen, rotem Samt, Flussperlen, Nimbus aus Messing. Ikonen-Museum Frankfurt am Main. Foto: Jutta Ströter-Bender.

Sankt-Petersburg – Venedig des Nordens. Zur Entlarvung der Mythen der Stadtbaugeschichte

Ilona Glade

Zusammenfassung

Sankt-Petersburg, die zweitgrößte Stadt in Russland, liegt am Ostende des Finnischen Meerbusens an der Newa-Mündung und stellt die nördlichste Millionenstadt der Welt dar. Die Metropole hat sowohl ein genaues Gründungsdatum – 16. Mai 1703 (nach dem julianischen, 27. Mai 1703 nach dem gregorianischen Kalender) als auch einen Gründer – Zar Peter I. Diese Stadt wurde schnell gebaut, wodurch sie eine einzigartige städtische Baugeschichte nachweist, während der nichts dem Zufall des Wucherns und Werdens überlassen wurde. Die bauliche Realisierung fand als eine Demonstration der Durchsetzungsfähigkeit der Menschen gegenüber der Natur statt. Seit 1991 steht das historische Zentrum von Sankt-Petersburg auf der UNESCO-Liste des Weltkulturerbes.

Rasch bildeten sich um die Stadtbaugeschichte Erfindungen, Legenden, Mythen und Fakten zur Stadtentstehung. Ein Mythos behauptet, Sankt-Petersburg sei sofort von Anfang an als Hauptstadt und Metropole von Russland gebaut worden. Ein anderer sagt aus, dass die

Stadt auf einem leeren Platz entstanden sei. Entsprechen diese Behauptungen der Wirklichkeit? Dieser Artikel enthüllt einige solcher Legenden, die einerseits nicht einander widersprechen, zugleich aber keine von ihnen in Wichtigkeit den Platz den Anderen überlässt. Verzwickt verflochten sie ineinander, wodurch eine Unzerträglichkeit nach 300 Jahren entstand. Im Laufe der Geschichte sind die Grenzen zwischen ihnen so undeutlich geworden, dass die Stadt selbst zum Mythos sowohl ihrer selbst als auch der russischen Geschichte und des russischen Selbstverständnisses wurde.

Санкт-Петербург – «северная Венеция». Мифы из истории градостроительства.

Краткое содержание

Располагаясь в устье реки Невы в восточной части финского залива, Санкт-Петербург является самым северным миллионным городом мира и вторым по величине городом России. С 1991 года исторический центр Санкт-Петербурга находится в списке культурного наследия ЮНЕСКО. У города

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

известна не только точная дата основания – 16 мая 1703 года (27 мая по грегорианскому календарю), но и имя основателя – Царь Петер Великий (Петр I). Стремительно строившийся город представляет неповторимую историю градостроительства, где ничто не оставлялось на волю случая. Прежде всего реализация этого градостроительства бросает вызов самой природе и подтверждает доминирующее значение человека по отношению к ней.

С момента возникновения города быстро сформировались легенды и мифы вокруг истории строительства. Так один миф утверждает, что Санкт-Петербург с самого начала строился как мегаполис и столица России. В другой легенде говорится, что город возник на пустом месте. В какой степени соответствуют эти утверждения действительности? Эта статья разоблачает некоторые из легенд, которые хоть и не противоречат друг другу, но и ни одна из них по важности не уступает место другой. На протяжении 300-летнего существования города эти легенды, мифы и сама история тесно переплелись друг с другом, что привело к их неразрывной связи. Границы между ними стали настолько размытыми, что сам город воспринимается как один миф не только российской истории, но и российской идентичности.

Mythos 1: Die Stadt sei auf einem leeren Platz entstanden

Die Newa erzeugt ein Sumpfdelta und teilt sich in drei Arme auf. Die dabei entstandenen 42 Inseln liegen ein bis drei Meter über dem Meeresspiegel und sind von Überschwemmung bedroht. Der Reformator Peter I. schritt unaufhaltsam durch die Sumpflandschaft des eben den Schweden abgenommenen Newa-Deltas und beschloss, hier eine Festung zu bauen. Es wird behauptet, dass die Stadt auf sumpfigen Boden praktisch „aus dem Nichts“ errichtet wurde. Die Quellen belegen aber eine ganz andere Situation.

Laut schriftlicher Überlieferungen Skandinaviens haben erste Niederlassungen und Landwirtschaft einiger finno-ugrischer Völker rund um das sumpfige Newa-Delta bereits ab dem 10. Jahrhundert stattgefunden. Damals gehörte das Territorium dem Fürstentum Nowgorod an. Bis Mitte des 13. Jahrhunderts befanden sich hier und im naheliegenden baltischen Raum 32 Siedlungen in der Größe von einem Dorf bis zur regionalen Stadt des Mittelalters (vgl. Семенцов 2013: 14). In jener Zeit existierten schon die Straßen von Schließerburg bis Ohta und weiter bis Wiborg. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts zählt man auf dem Territorium vom heutigen Sankt-Petersburg und der Umgebung ca. 49 Gesamtgemeinden mit mehreren Siedlungen: eine Stadt und 8 Dorffriedhöfe mit Kirchen sowie 133 grö-

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

ßere und 853 kleinere Dörfer (vgl. Семенов 2013: 15).

Es scheint, dass die anliegenden Länder ab Ende des 16. Jahrhunderts bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts ständig um das handelsstrategisch wichtige Territorium gekämpft haben. So war die Region vom Meerbusen bis zum Ladoga-See ab 1580 praktisch unter der Kontrolle der Schweden, wo sie sogar eigene Festungen zu bauen angefangen haben. 1595 wurde das Gebiet zwar von den Russen zurückerobert, aber nur für eine kurze Zeit. Schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist den Skandinaviern doch die Besetzung der Region gelungen, sodass der Raum bis zum Fluss Lyga juristisch den Schweden zugeschrieben wurde. Sie haben mit dem Bau der Festung Nyenschanz 1611 an der Mündung der Ohta in die Newa begonnen. Zum Ende des 17. Jahrhunderts wurden mindestens 1991 Siedlungen verschiedener Größe auf dem Gebiet von Ladoga-See bis zum Narwa gezählt. Die Russen haben dagegen den eminent wichtigen Zugang zu den nahe gelegenen Handelswegen des baltischen Raumes verloren. Im Mai 1703 haben russische Truppen erneut die Nyenschanz, dieses Mal endgültig, erobert und damit den Boden der anschließenden Stadtgründung Sankt Petersburgs bereitet. Auf diesem Territorium befanden sich damals 904 Siedlungen und zwei Städte – Nötheborg

und Nien (vgl. Семенов 2013: 15). Während der Gründung von Sankt-Petersburg wurde das existierende Siedlungssystem nicht zerstört, sondern herein integriert. Die Siedlungen formten die Konturen der Straßen und Stadtviertel der Stadt. Die Namen bleiben in der modernen Stadt weiter erhalten, wodurch sie die Siedlungskultur vor der Zeit des Großen Zaren zur Erinnerung bringen. Somit war Sankt-Petersburg nicht auf leerem Platz gebaut worden.

Mythos 2: Die Stadt sei nach dem Name Peter I. genannt



Abb. 1: Skulptur Peters I. in der Peter-und-Paul-Festung von M. Schemjakin, 1991. Foto: Ilona Glade (2015)

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Zar Peter I. war der mächtigste Herrscher und Reformator Russlands seiner Zeit. Ein nächster Irrtum besteht in der Aussage, dass die Stadt Sankt-Petersburg zu Ehren seines Gründers Peters des Großen benannt wurde. Anders als oft vermutet, benannte Peter der Große die Stadt nicht nach sich selbst.

Peter war am 29. Juni 1672, dem Tag der heiligen Apostel Petrus und Paulus, getauft. Der Zar hatte eine Idee: Eine Festung mit den Namen seiner Patrone zu benennen, um ein offenes Tor zum Meer für Russland zu symbolisieren, und zwar schon längst vor der Gründung von Sankt-Petersburg. Eine solche Festung sollte im Jahr 1697 an Asowskij Meer entstehen, aber die Militäraktion dort war nicht erfolgreich. Erst 1703 – sechs Jahre später – entstand die Festung am Ufer des Flusses Newa, die zu Ehren seiner Schutzheiligen eingeweiht wurde. Der Apostel Petrus symbolisiert in der christlichen Religion den Wächter der Tore des Himmels und Besitzer des Schlüssels vom Paradies. Zugleich diente auch diese Festung als Schlüssel zum Tor nach Westen. Somit war der Gründungsname bereits ein symbolischer Akt. Die Festung wurde auf holländische Manier „Sankt-Piterburch“ genannt. Dieser Name wurde von der unter dem Schutz dieser Festung stehenden Stadt übernommen, aber schon kurz darauf in Sankt-Petersburg umbenannt.

Ihren Namen hat die Stadt aber nur bis zum Jahre 1914 behalten. Die erste Änderung erfolgte wegen des Ersten Weltkrieges. Weil der ursprüngliche Name deutsch klang, wurde Sankt-Petersburg in Petrograd umbenannt, allerdings nur bis zum Jahr 1924. In jener Zeit waren religiöse Ansichten in Russland unzulässig, weshalb eine Erwähnung der Namen von den Aposteln Petrus und Paulus undenkbar war. Das Wort Petrograd bedeutet dagegen nicht mehr „Stadt des Peters“. Dadurch, dass Peter der Große unter diesem Namen gemeint werden könnte, ist damals wahrscheinlich der hier ausdiskutierte Mythos über den Stadtnamen entstanden. Nach dem Tod des nächsten russischen Reformators Wladimir Lenin wurde die Stadt zu seiner Ehre in Leningrad umbenannt. Seit dem 6. September 1991 trägt die Metropole ihren ursprünglichen Namen – Sankt-Petersburg – wieder. Unabhängig vom offiziellen oft geänderten Namen wird Sankt-Petersburg im Volksmund schlicht „Piter“ genannt.

Mythos 3: Sankt-Petersburg sei sofort als Hauptstadt Russlands gebaut

Sankt-Petersburg war ca. 200 Jahre die Hauptstadt Russlands. Die nächste Meinung ist, dass Sankt-Petersburg von Anfang an als Hauptstadt und Metropole Russlands gebaut

II. Welt- und Kulturerbe in Russland



Abb. 2: Wassiljewskij-Insel. Tusche-Zeichnung: Ilona Glade (2006)

wurde. Dieser Irrtum löst sich vor allem bei der Betrachtung der Chronik der Baugeschichte der zukünftigen Stadt und ihrer Umgebung auf.

Die heute noch erhaltenen Befestigungen, wie die Festung Schlüsselburg im Abfluss der Newa aus dem Ladogasee, die Peter-und-Paul-Festung auf der Haseninsel und die Kronstadt-Festung auf der Insel Kotlin, gehören zu den bedeutenden Bauten der Region jener Zeit. Diese notwendigen Befestigungsknoten dienten dazu, das Territorium des Flusses Newa zu verteidigen. Darüber hinaus hatte der Ort vor allem eine Land- und Meeresverteidigungsfunktion im Norden Russlands. Eine Stadtgründung rund um die auszubauende Peter-und-Paul-Festung war die logische Folge. Sofort wurde auf der anderen Seite der Newa mit der Herstellung der Schiffe an der Stelle der zukünftigen Admiralität

begonnen, sodass die erste Admiralitätswerft für Segelschiffe und Galeeren schon 1704 mit einem Wall umgebend entstand. So stellte der Schiffbau die zweite in der Stadt entwickelte Funktion dar. Um im Nordischen Krieg einen militärischen und politischen Erfolg über Polen und Schweden zu erzielen, brauchte man eine Militärflotte. Um diesen Gedanken realisierbar zu machen, wurde die Admiralitätswerft zur großen Festung ausgebaut, sodass anschließend 1707 zum Schiffbau noch die Militärflotte hinzukam. Bei dem neuen Herrschaftsgedanken ging es darum, die Stadt als Großmacht im Ostseeraum aufzubauen. Der Ausdruck „Russland hat Seemacht“ war ein militärisches und geopolitisches Signal, das zur Entwicklung der Militärfunktion mit imperialer Wendung nach Westen führte. Sankt-Petersburg liegt angrenzend zu Europa und sollte in jener Zeit die neue Großmachtrolle an der Ostsee sichern und neue Han-

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

delswege öffnen. Am Anfang des 18. Jahrhunderts herrschte in Europa eine allgemeine wirtschaftliche Krise, sowohl noch nach dem 30jährigen Krieg als auch nach den ständigen Erbfolgekriegen, sodass es schwierig war, eine Arbeit zu finden. Zar Peter holte nach Sankt-Petersburg westliche Architekten und Wissenschaftler ins Land, ebenso die besten Handwerker und Künstler aus ganz Europa. Vor allem Baltendeutsche siedelten hierher über. Die Stadt übernahm eine Handelsfunktion, zugleich aber bekam Russland einen Handelshafen im Norden, wodurch die Kommunikationstraßen aufs Meer und auf dem Land erweitert wurden. Wie der berühmte russische Poet Alexander Sergeevich Puschkin Jahre später hervorhob: Sankt-Petersburg sei das russische „Fenster zum Westen“.

Sankt-Petersburg hat sich in rein russischer Tradition parallel mit den Burgflecken, Vorstädten und Siedlungen in der Umgebung entwickelt. 1711-12 hat die Verlegung der Residenz von Moskwa nach Sankt-Petersburg stattgefunden, wodurch der Status der Hauptstadt Russlands dem schon entstandenen Siedlungssystem - zwar noch nicht ganz offiziell – gegeben wurde. Erst mit dem Ende des Nordkrieges 1721 wurde die neue von Peter dem Großen gebaute Stadt offiziell zur Hauptstadt Russlands, die sich einheitlich mit

dem Umgebungsterritorium zur Metropole eines neuen Typus in der Welt weit entfaltete. An dieses einheitlich politische, städtebauliche und sozial-wirtschaftliche System haben die Nachfolger Peters I. bis 1917 festgehalten. Darüber hinaus kann gesagt werden, dass Sankt-Petersburg von 1712 bis 1918 die Hauptstadt des russischen Reiches sowie das politische und kulturelle Zentrum Russlands war.

Mythos 4: Die granitene Gesteinstadt würde schon bei der Grundsteinlegung angedacht

*Ich lieb' dich, Schöpfung Peters, deine
Gestrenge, einheitliche Pracht,
In dem granitenen Gesteine
Der Newa königliche Macht ...
(Alexander Puschkin)*

Das historische Zentrum der Stadt ist durch die granitenen Uferbefestigungen der Newa und der hereinfließenden Flüsse und Kanäle beeinflusst, deren Ufer einzigartig gezielte Brücken verbinden. Granitsteine bedecken ferner mehrere Straßen und Häuser. Es verbreitet sich die Meinung, dass die Stadt schon bei der Grundsteinlegung aus Stein angedacht und sofort gebaut wurde. Auch diese Auslegung gibt einen Anlass zu kräftigen

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Missverständnissen, da die Quellen eine andere Situation belegen.

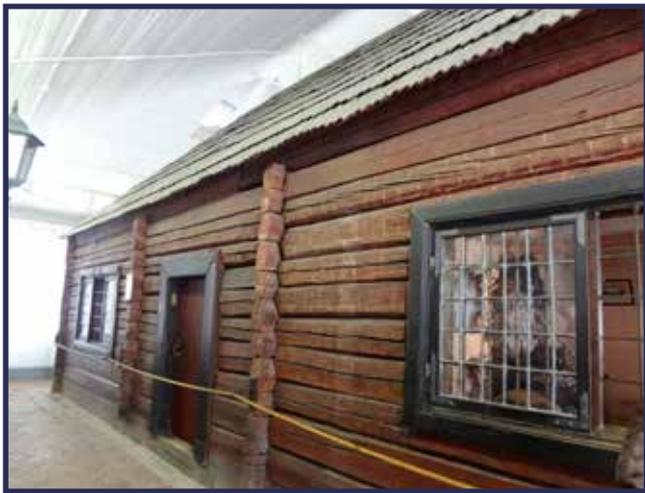


Abb. 3: Das Haus des Zaren Peters I.. Foto: Ilona Glade (2015)

In jener Zeit war Holz in nordischen Städten wegen ökonomischer und konstruktiver Vorteile ein bevorzugtes Baumaterial. Sogar die Häuser in Moskau sowie in anderen Städten Russlands mit Ausnahme der Sakralbauten wurden damals aus Holz gebaut. Ebenfalls wurde reines Holz zuerst bei den ersten Bauten in Sankt-Petersburg verwendet. Zum ersten offiziellen Gebäude in Sankt-Petersburg aus Holz, das einzige, das aus der Zeit der Gründung von Sankt-Petersburg erhalten blieb, gehört das kleine Haus Peters des Großen (11,95 x 5,35 m). Die Holzhütte befindet sich auf der Birkeninsel direkt am Fluss Newa, nicht weit von der Peter-und-Paul-Festung

entfernt. In diesem bescheidenen Haus aus Kiefernholz wohnte der Zar zwischen 1703 und 1708 während der Errichtung von Sankt-Petersburg. Allerdings weist das im Jahr 1703 nur in drei Tagen von schwedischen Zimmermännern errichtete Haus Gemeinsamkeiten mehr mit holländischen Holzbauten und weniger mit der typisch russischen Holzarchitektur jener Zeit auf: Die Außenwände ließ Peter im Ziegelmuster bemalen; die Innentüren stammen allesamt von schwedischen Schiffen und können somit als Kriegsbeute der russischen Marine gelten; die Wände waren mit Segeltuch gedämmt.



Abb. 4: Das Petertor in der Peter-und-Paul-Festung. Foto: Ilona Glade (2015)

Sogar die erste Peter-und-Paul-Festung, die nie ihrer eigentlichen Bestimmung als militärische Anlage nachkam, wurde ursprünglich aus Erdwällen und Holzbefestigungen in sechs Bastionen gebaut. Die im Laufe eines Jahres

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

entstandene und nach bester europäischer Fortssystemkenntnisse Frankreichs, Deutschlands und Hollands gebaute Erd- und Holzfestung stellte einen geschlossenen Wall mit Bastionen dar. Erst nach dem großen Brand am 18. Juli 1706 wurde die Festung aus Stein und bis 1740 in der Form eines unregelmäßigen Sechsecks von dem Schweizer Baumeister Domenico Trezzini komplett neu errichtet. Das Haupttor der Festung – das Petertor – war bis 1717 ebenfalls aus Holz. Sein Name hat es wegen der oben angebrachten Skulptur des Apostels Petrus bekommen. Nach einer Legende stammt das barocke Relief im Giebel, das den Sieglorbeerbekränzten Petrus über Simon präsentiert (Apostelgeschichte Kap. 8, 9-24, und Legende vom Aufstieg Simons in den Himmel), noch vom alten Holztor. Die Abbildung des Apostels Petrus wird in Verbindung mit dem Zaren Peter I. und Simon mit König Karl XII. gebracht. Damit symbolisiert das Relief den Sieg der christlichen Macht des russischen Zaren, zugleich aber auch den Sieg Russlands im Nordkrieg.

Auch die im Zentrum stehende Peter-und-Paul-Kathedrale war zuerst seit 1704 bis 1712 nur eine Kirche aus Holz. Aus dem Jahr 1710 existiert eine Beschreibung der Kirche: „In der Mitte der Festung, nahe zum Kanal steht eine kleine aber hübsche hölzerne russische Kirche mit einem eleganten spitzzulau-

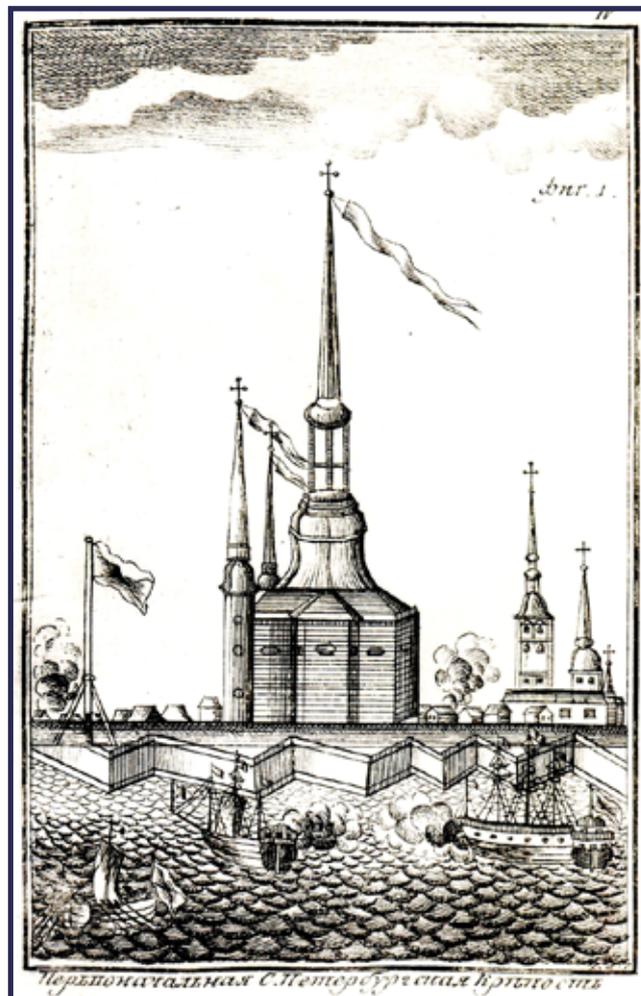


Abb. 5: Ursprüngliches Aussehen der Peter-und-Paul-Kathedrale, Gravüre: Nikitin 1705. Gemeinfrei. http://www.hellopiter.ru/Peter_paul_cathedral.html

fenden Turm nach holländischer Art. Oben in dem Turm hängen manche Glocken, die jede Stunde durch eine Berührung mit menschlicher Hand einen harmonischen Klang nach holländischer Art wie ein Präludium vortragen und bei denen ein Mensch per Hand wegen fehlenden Uhrmechanismus durch Schlagen

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

einen bestimmten Glocken entsprechend der Uhrzeit eine Stunde angeben.“ (Zit.: http://www.hellopiter.ru/Peter_paul_cathedral.htü; Übers.: Glade). Die Holzkirche wurde erst 1712-33 nach den Plänen des Architekten Domenico Trezzini im holländischen Frühbarockstil neu erbaut und anschließend den Aposteln Petrus und Paulus geweiht.



Abb. 6: Die Johannesbrücke. Foto: Ilona Glade (2015)

Der Reformator Peter I. hat zuerst verboten, Brücken in der Stadt zu bauen. Dafür gab es mehrere Gründe: Vor allem hat sich die Meinung verbreitet, dass sie den Weitblickenden nur stören. Im Weiteren hatte der Zar die Idee, Schiffe als Haupttransportmittel in der Stadt zu machen, sodass die Bewohner sie nutzen sollten, um die anderen Ufer zu erreichen. Der Fluss war eine Verkehrsader für die Schiffe, und jede Brücke störte

ihre Durchfahrt. Auch die damaligen Baumittel und -kenntnisse erlaubten nicht, Brücken über dem breiten, bis zu 20 m tiefen Fluss zu bauen. Sankt-Petersburg wuchs aber schnell, und brauchte ständige wetterbeständige Verbindungen zwischen den Ufern. Deshalb hat sich die Idee des Zaren bald als sinnlos gezeigt. So wurden die ersten Holzbrücken mit Balkenkonstruktion schon zu Peters Lebzeiten gebaut. Eine Holzbrücke – die Johannesbrücke, die zugleich die älteste gebliebene Brücke von Sankt-Petersburg ist, führt zum Haupteingang der Peter-und-Paul-Festung, dem oben genannten Johannestor. Diese Holzbrücke ist 152 Meter lang und 10 Meter breit. Sie wurde 1738-1740 als Ersatz für die bis dahin genutzte Schwimmbrücke gebaut. Die Holzbrücke wurde zwar mehrmals restauriert und umdekoriert, hat aber ihr ursprüngliches Aussehen beibehalten.

Mythos 5: Sankt-Petersburg würde nach einem einheitlichen Plan gebaut

Sankt-Petersburg wurde in einer kurzen Zeit gebaut, bei deren Schöpfung man zum ersten Mal die Prinzipien des regulären Städtebaus verwendet hat. Es wird oft behauptet, dass die Stadt in einem Zuge nach einem einheitlichen Plan entstand, und dass der Zar neben dem strategischen Ziel, auch das idea-

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

le – nach bestem Wissen der damaligen Zeit – Aussehen der russischen Hauptstadt und ihrer Umgebung gegeben hat.

Die vorher auf dem Territorium vom zukünftigen Sankt-Petersburg befindlichen Städtchen und Dörfer waren entfernt zueinander gestellt. Während der Entstehung hat die große Stadt sie in ein System verbunden und ihr Bauwesen übernommen, das zuerst das Stadtbild durch senkrechte Dominanten wie Kirchen und Türme, offene Plätze und eine Bauweise mit den Panoramenbildern zur Newa prägten. Diese Siedlungen formten die Breite der Kanäle und Größe der Straßen, die dabei ähnlich wie in den mittelalterlichen Städten Europas noch gewunden waren. Einschließlich bis zum Jahr 1711 hat nichts an den regulären Charakter des heutigen Sankt-Petersburg erinnert (vgl. Семенов 2013: 12).

Erst ab 1711 bis zu den 30er Jahren wurde nach einem idealen Aussehen der russischen Hauptstadt und ihrer Umgebung gesucht. Einerseits war die Aufgabe klar, aber ein Verständnis sowie ein Generalplan existierten dafür noch nicht. Nach ersten Plänen sollten die Straßen auf die baulichen Dominanten ausgerichtet werden und rechteckige Stadtviertel entstehen. In der Zeit Peters I. wurden die Grundstücke im Zentrum der Stadt mit

den Größen ca. 25-30 x 40-50 m normiert und Regelungen für die Häuser eingeführt: Die Paläste und Amtsgebäude sollten nur nach individuellem Plan gebaut werden. Das Aussehen der Häuser für die Bürger wurde dagegen geregelt und typisiert. Laut Gesetz sollten die Häuser auf der Wassiliewskij-Insel aus Ziegelstein mit zwei Etagen gebaut werden. Die einzelnen Normen wurden zwar ausgearbeitet, aber es lag jedoch insgesamt kein einheitlicher Plan für die Stadtentwicklung vor.

Die Entwicklung des Stadtbaus wechselte oft die Richtungen. Um eine ideale Stadt zu schaffen, wurde jedes Mal ein neuer Platz ausgesucht. Aus der Zeit Peters I. sind mehrere Versuche z. B. auf den Inseln Kotlin und Wassiliewskij sowie auf den Wiborg- und Moskwa-seiten des Ufers bezüglich der Newa bekannt. Erste unrealisierte Gedanken bestanden darin, das Stadtzentrum auf der Wassiljewskij-Insel auszubauen. Laut dem vom Architekten Trezzini 1716 entwickelten Entwurf sollte der größere Teil der Insel durch ein Netz von Kanälen in rechteckige Viertel eingeteilt werden. Das Vorhaben legte allerdings den Grundstein für eine klare geometrische Planung für diesen Teil von Sankt-Petersburg. Die gegenüberliegende Wassiljewskij-Insel und die Admiralitätsseite, die aktiv 1719-21 ausgebaut wurden, waren damals noch nicht in eine

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Interdependenz gestellt. Der aus Paris eingereiste Architekt J.-B. Leblon fand Trezzinis Pläne primitiv und arbeitete ein anderes Projekt aus, das als generelle Planung der Hauptstadt Russlands akzeptiert wurde. In seinem Plan waren die Hauptprospekte und offene Räume durchdacht, d. h. die städtebaulichen Prinzipien der zukünftigen Stadt als Metropole geformt. Leblon hat die Stadt auf Zonen wie das Zentrum und die Peripherie, die Stadt und ihre Umgebung unterteilt. Trotzdem war es nur ein System, aber nicht ein Plan für die Stadtbildung.

Wegen des russischen Erfolgs im Nordkrieg erklärte Peter I. Russland als Imperium und Sankt-Petersburg als seine Hauptstadt. Alle Bauten, die vorher in der Stadt entstanden waren, entsprachen kaum dem neuen Status. Der frisch gewordene Imperator wollte nun den aktuellen Geist in Sankt-Petersburg durch die städtebaulichen Projekte fortführen und eine Architektur für die Ewigkeit schaffen. Als Folge ist eine neue Etappe in der Geschichte des Stadtbauens mit großen Veränderungen von 1722-27 passiert. Dabei bestand die Idee des Stadtbaus darin, dass ihr Aussehen nicht einzelne Gebäude und Errichtungen oder deren kompositorischen Zusammenhänge, sondern den Zusammenhang der baulichen Ensembles mit der Umgebung bilden sollten. Leblon hat ein Ensemble-Konzept entwickelt,

wodurch sowohl die in Gruppen gestellten Bauten und jeder offene Raum zu einem eigenen Ensemble als auch zu einem allgemeinen Stadt-Ensemble und noch weiter zu dem Gesamtkomplex des Ganzen – der Stadt und ihrer Umgebung – wurden.

Die große Entwicklung von Sankt-Petersburg hat nach dem Tod des Stadtgründers 1725 stattgefunden. So wurden in der Regierungszeit Katharina der Großen eine Präzisierung der schon entstandenen Baukodexdetails und die Füllung der Lücken durchgeführt. 1769 wurde der erste einheitliche Stadt- und Umgebungsplan geschaffen. Als bald haben Theorie und Praxis auf dem Fluss Newa entwickelte Bautraditionen eine Verbreitung in Russland und weiter in Europa stattgefunden. Darüber hinaus erwickelte sich der Kontext der Stadtprinzipien langsam im Laufe einiger Jahrzehnte weiter.

Mythos 6: Europa gelte als Vorbild für Sankt-Petersburg

Es besteht die Meinung, dass Zar Peter I. neben dem strategisch-politischen Ziel der Stadt auch das westeuropäische Aussehen gegeben hat. So z. B. wird Sankt-Petersburg oft das „Venedig des Nordens“ genannt. Es ist einfach zu behaupten, dass Sankt-Petersburg nach dem Vorbild Venedigs, Amsterdams, Pa-

II. Welt- und Kulturerbe in Russland



Abb. 7: Sankt-Petersburg. Aquarell: Ilona Glade (2006)

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

ris oder Berlins gebaut wurde. Man kann aber ganz andere Fakten und Zahlen zusammenstellen und ganz anderes beweisen.

Peter der Große hat selber von Anfang an eine Entscheidung für jedes Vorhaben getroffen und jedes Projekt vor der Umsetzung korrigiert. Im Vordergrund der Verbesserungen stand die Idee, alles maßstäblich größer als in Europa zu machen. Deshalb wurden damals neue städtebauliche Normen für die Straßen und Häuser eingeführt. Laut diesen Vorschriften sollten die Straßen nur geradlinig gebaut werden und 5-10-mal breiter als in ganz Europa und Russland sein. Die kleinsten Petersburger Gassen wurden nun 6,5-8,6 m und die Hauptstraßen 21,6 m breit, d.h. sie waren somit wesentlich breiter als in den anderen europäischen Hauptstädten. So hat die längste Straße (fast 700 km) zwei Hauptstädte Russlands – Moskwa und Sankt-Petersburg – verbunden. Ebenfalls waren die in der Zeit Peters I. typisierten rechteckigen Stadtviertel 10-15-mal größer als im Ausland gedacht. Diese Maßstäbe waren in Europa damals unbekannt. Auch gab es nichts Entsprechendes für neue Prinzipien der Bauweise.

Peter der Große hat sich vorgenommen, eine Stadt zu errichten, die eine herrschende Wassermetropole werden sollte. Tatsächlich

erfasst das Wasser den zehnten Teil des Territoriums von Sankt-Petersburg, sodass die Stadt sogar den ersten Platz in Russland und einen der ersten Plätze der Welt betreffs der Wassermenge einnimmt. In der Metropole befinden sich ca. 93 Flüsse, Bäche, Nebenarme und Kanäle mit einer Gesamtlänge von ca. 300 Kilometer. Außerdem gibt es über 100 Seen und Teiche. Die 42 Inseln der Stadt sind mit Brücken verbunden. Wegen seiner vielen Brücken und Kanäle vergleicht man Sankt-Petersburg mit Venedig. Ebenfalls entstand die Stadt auf einem ungeeigneten Gelände mit grundwassernahen, überschwemmungsgefährdeten Boden aus Schlick, ohne nahe Steinvorkommen für die Stadterrichtung. Nur im Zentrum überschreitet die gesamte Länge der Flüsse und Kanäle 30 km. Jeder Fluss hat seinen eigenen Charakter: Z. B. ist der Fluss Fontanka geradliniger als Mojka. Seine Ufer sind geöffnet und lassen einen Betrachter weit blicken. Der Fluss Mojka hat im Gegenteil mehrere Biegungen mit oft wechselnden Panoramen der Stadt. Aus den Sümpfen erwuchsen barocke und neoklassizistische Schlösser und Paläste, gekrönt von Goldkuppeln und Turmhelmen. Eine in etwa 150 Jahren entstandene Architektur wurde so errichtet, dass sich all ihre majestätische Harmonie vom Wasser entfaltet. Mit einer Abwechslung zeigen sich eine romantische Ruhe der Parkanlagen und

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

die Architektur. Es entsteht ein Gefühl, dass aus der nächsten Biegung sowohl eine mit der Musik von Venezianer Antonio Vivaldi begleitende Gondel als auch ein mit kostümierten Leuten mit Masken bemaltes Boot erscheinen. Die Fantasien haben keine Grenzen.

Der junge Zar Peter hat aber mit 25 Jahren eine Reise nach England und die Niederlande unternommen und war vorher nicht in Venedig. Da die russischen Zaren die Grenzen ihres Reiches nicht zu überschreiten pflegten, schloss er sich auf dieser Reise „inkognito“ einer Gesandtschaft an und gab sich als Lehrling aus, um sich über den Stand der Schiffbaukunst, Manufakturen und verschiedener anderer Handwerke zu informieren. Er weilte in Amsterdam, das dem jungen Herrscher mit seinen Kanälen besonders gefallen und als ein Vorbild für eine zukünftige Metropole eingepägt hat. So war z. B. das große Territorium der Wassiljewskij-Insel auf dem von den Architekt Trezzini 1716 entwickelten Entwurf durch ein Netz von Kanälen in rechteckige Viertel ähnlich wie in Amsterdam eingeteilt. Bei der tieferen Analyse und Vergleich Sankt-Petersburgs mit diesen genannten europäischen Städten stellt man fest, dass es keiner anderen Stadt ähnlich sieht. Zwar kann man einige kleine Elemente antreffen, die Assoziationen und Vergleiche erwecken, je-

doch ist die Stadt insgesamt aber einzigartig. Deshalb besitzen diese Vergleiche keinen realen Grund und stellen nur eine offizielle und unoffizielle Mythologie über die Stadt an dem Newa-Fluss dar, die seit den ersten Tagen der Baugeschichte entstanden sind und sich bis in die heutigen Tage erhalten haben (vgl. Семенцов 2012: 1).

Literatur

Сиданковский, Н. А. (2012): Легенды и Мифы Санкт-Петербурга. Изд. 4., Санкт-Петербург: Норит.

Internetquellen

<http://arlindo-correia.com/061103.html>

<http://www.bestguides-spb.com/de/tour-bo-at.html>

<http://www.eu-asien.de/Russland-Informationen/Sankt-Petersburg/Uebersicht/Geschichte-Sankt-Petersburg.html>

http://www.hellopiter.ru/Peter_paul_cathedral.html

<http://www.mo19.ru/ru/museums/muzej-mostov/mosty-cherez-reki-i-kanaly>

<http://www.opeterburge.ru/allhistory.html>

http://o-pitere.ru/text/gradostroitel_stvo_pitera.htm

<http://www.petersburger.info/historie.html>

<http://www.petersburger.info/historie/vorge->

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

schichte.html

<http://www.petersburg-info.de/html/geschichte1d.html>

<http://www.russlandjournal.de/russland/sankt-petersburg/>

<http://www.russlandjournal.de/russland/sankt-petersburg/haus-von-peter/>

<http://www.russlandjournal.de/russland/sankt-petersburg/peter-paul-festung/>

Семенов, С. В. (2012): Санкт-петербургская историческая агломерация - уникальный градостроительный объект мирового масштаба // Интернет-вестник ВолГАСУ. Сер.: Политематическая. 2012. Вып. 1(20). ISSN 1994-0351, www.vestnik.vgasu.ru

Семенов, С. В. (2013): «Мифология градостроительного развития Санкт-Петербурга.», N. 2(54) 2013, http://www.d-c.spb.ru/archiv/054/8-12_54_web.pdf

Abbildungen

Abb. 1: Skulptur des Peters I. in der Peter-und-Paul-Festung von M. Schemjakin (1991). Foto: Ilona Glade (2015)

Abb. 2: Wassiljewskij-Insel, Tusche, Zeichnung: Ilona Glade (2006)

Abb. 3: Das Haus des Zaren Peters I. Foto: Ilona Glade (2015)

Abb. 4: Das Petertor in der Peter-und-Paul-Festung. Foto: Ilona Glade (2015)

Abb. 5: Ursprüngliches Aussehen der Pe-

ter-und-Paul-Kathedrale. Gravüre: F. N. Nikitin 1705. http://www.hellopiter.ru/Peter_paul_cathedral.html

Abb. 6: Die Johannesbrücke. Foto: Ilona Glade (2015)

Abb. 7: Sankt-Petersburg. Aquarell: Ilona Glade (2006)

Angaben zur Autorin

Dr. phil. Ilona Glade: Studium an der Kunstakademie in Sankt-Petersburg (Architektur) mit der Qualifikation „Architekt und Gestalter“ mit der Anerkennung in Deutschland als Dipl.-Ing. (FH/RUS); Promotion im Fachbereich Kunstgeschichte an der Universität Paderborn; Forschungsfelder: UNESCO-Weltkulturerbestätten in der Kulturvermittlung, Vermittlung der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit, der Wohnkultur und Raumfunktion. E-Mail: ilona.glade@gmx.de

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Das Schicksal der als Denkmal konzipierten Auferstehungskirche in Sankt-Petersburg. Zur Erinnerungskultur in Russland

Ilona Glade

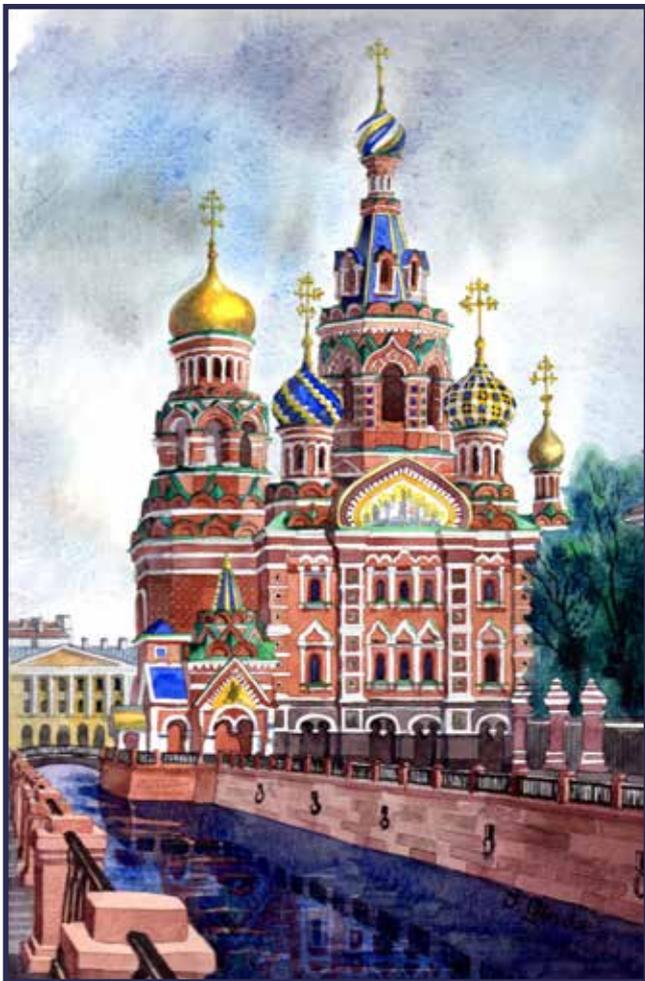


Abb. 1: Die Auferstehungskirche in Sankt-Petersburg. Aquarell: Ilona Glade (2006)

Zusammenfassung

Die Christi-Auferstehungskirche gehört, wie das ganze Zentrum von Sankt-Petersburg, zu den UNESCO-Weltkulturerbestätten. Sie befindet sich in unmittelbarer Nähe des Newskij-Prospektes, auf der rechten Seite des Gribojedow-Kanals. So groß wie eine Kathedrale, wird die Kirche im Volksmund auch Blutkirche, Erlöserkirche und Bluterlöser-Kirche (russ. „Спас на крови“) genannt. Die zur Wende des 19. und 20. Jahrhunderts gebaute Blutkirche sammelt in sich ein materielles und immaterielles Kulturerbe Russlands. Sie beeindruckt durch Vielfalt kultureller Ausdruckskraft: durch ihr außergewöhnliches Entstehungsschicksal und ihre Nutzung, durch in einzigartiger Weise verwendete altrussische Traditionen der sakralen Bauten und großflächige, farbenfröhliche Mosaiken. TripAdvisor berichtet, dass die Auferstehungskirche in diesem Jahr bei der unter den Touristen durchgeführten Befragung den zwölften Platz als einer der meist interessanten Orte der Welt eingenommen hat. Auf der Liste

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

des europäischen Ratings zwischen den am meisten bewunderten Architekturdenkmälern steht die Blutkirche auf dem fünften Platz. Zugleich hat die Erlöserkathedrale den ersten Platz bei der Befragung innerhalb der russischen Bevölkerung erlangt (vgl. <http://lenta.ru/news/2015/06/04/placesofinterest/>).

Im Artikel handelt es sich um das einzigartige Schicksal der Auferstehungskirche in Sankt Petersburg, die einerseits das russisch-orthodoxe Gottesgnadentum manifestiert, andererseits nicht als ein rein sakraler Bau gedacht und benutzt wurde, sondern von Anfang an als ein Gedenk- und Erinnerungsdenkmal erbaut wurde. Hauptsächlich werden hierbei die im historischen Kontext gebrachten Fragestellungen ausdiskutiert, auf welche Weise die Kirche eine Art der Andenkenskultur Russlands darstellt und wie sie dabei als Vermittlerin zwischen Vergangenheit und Gegenwart dient. Dadurch wird das Phänomen der vielfältigen russischen Erinnerungskultur und deren Veränderung im Laufe der Zeit sichtbar.

Судьба церкви Воскресения Христова в Санкт-Петербурге, задуманной как мемориальный памятник. О культуре воспоминания и истории России.

Краткое содержание

Церковь Воскресения Христова так же как и

весь центр Санкт-Петербурга принадлежит к всемирным местам культурного наследия ЮНЕСКО. Этот храм, который в просторечии больше известен как «Спас-на-крови», располагается на правой стороне канала Грибоедова в непосредственной близости от Невского проспекта. Построенная на рубеже между XIX и XX веков Церковь представляет собой материальное и нематериальное культурное наследие России. Она привлекает внимание не только своей историей создания и использования, но и своими многогранными выразительными архитектурными формами на основе древнерусских традиций церковного строительства, а так же внедрением мозаичного искусства. По версии сайта TripAdvisor Петербургский храм Спаса-на-крови в 2015 году занял 12-е место в топ-листе самых интересных туристических мест мира. Он так же возглавил рейтинг достопримечательностей России и занял пятое место в рейтинге вызывающих наибольшее восхищение архитектурных памятников Европы (<http://lenta.ru/news/2015/06/04/placesofinterest/>).

Эта статья рассказывает о неповторимой судьбе Церкви Воскресения Христова в Санкт-Петербурге, которая с одной стороны является русско-христианским храмом богослужения, а с другой стороны представляет собой строение, с самого начала задуманное и возведенное как мемориальный храм-памятник. В статье всесторонне рассматриваются в историческом контексте вопросы о том, каким образом представляет церковь культурный памятник

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

России, и как этот храм соединяет человеческое прошлое и настоящее. Так же уделяется особое внимание феномену многоуровневой русской культуры воспоминания, изменение которой прослеживается во времени.

Entstehungskontext

Neben dem inoffiziellen Namen besitzt die Auferstehungskirche den Namen „Erlöserkirche-auf-dem-Blut“. Dieser Name ist im Volksmund entstanden, da die Kirche an der Stelle erbaut wurde, wo der russische Imperator Alexander II. am 1. März 1881 zum Opfer eines Terroranschlags geworden war. Dieser Imperator galt als ein liberaler Reformier im sozialen Bereich und Befreier der Bauern. Zugleich hat er Reformen in den militärischen und wirtschaftlichen Bereichen seines Landes durchgeführt. Z. B. vergrößerte er Russland durch Kriege im Kaukasus und in Zentralasien, wodurch die russische politische Stellung in Europa gestärkt wurde (vgl. <http://www.mishanita.ru/2014/09/28/23635/>). Jedoch hat die Bevölkerung durch Kriege und Not unter seinen Reformen gelitten, wodurch er sich viele Feinde geschaffen hat. Das achte Attentat, das durch die Mitglieder der Organisation „Volkswille“ durchgeführt wurde, sollte Alexander II. nicht mehr überleben. Die Quellen belegen, dass sich Alexander II. auf den Weg zum Winterpalast begab. Am

Gribojedow-Kanal näherte sich ihm ein Mann und warf ein Paket. Das Päckchen detonierte, aber niemand wurde stark verletzt. Durch die Explosion einer von einem zweiten Mann mit den Namen Grinewizkij geworfenen Bombe wurde der Imperator aber tödlich verletzt (vgl. <http://www.mishanita.ru/2014/09/28/23635/>). Schon am nächsten Tag ließ sein Sohn und Thronnachfolger Alexander III. ihm zu Ehren den Auftrag zum Bau einer Kapelle auf dem Anschlagort erteilen. Sie stand von April 1881 bis zum Frühling 1883 am Gribojedow-Kanal. Dadurch, dass das Volk und Land viele Gelder für ein Denkmal an den Zaren spendete, hat sich die Regierung entschlossen, eine Kathedrale auf diesem Platz zu bauen. So wurde der Kirche schon bei ihrer Entstehung mehr eine Rolle einer Denkstätte an das Opfer denn als eines sakralen Baues verliehen. Zugleich handelt es sich mehr um ein repräsentatives Bauwerk als um ein Gebäude, das von Anfang an für breitere Bevölkerungsschichten zugänglich konzipiert werden sollte. Am 18. Oktober 1883 fand gerade auf dem Platz des Attentats die Grundsteinlegung statt.

Nutzung der Kirche

Gleich nach der Revolution von 1917 wurde die Finanzierung der Kirche unterbrochen. Der Bau hat den politischen Machtwechsel

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

und das tragische Schicksal vieler Kirchen und Kathedralen Russlands jedoch überstanden. Zur Sowjetzeit diente sie nicht den sakralen Bestimmungen, sondern anderen Anlässen, wodurch ihre Nutzungsgeschichte wechselhaft erscheint. In den 20er Jahren war das Gebäude nacheinander in Besitz mehrerer Behörden. In den 30er Jahren entstand der Beschluss, dort ein Museum für die Mitglieder des „Volkswille“ (russ.: Narodnaja Wolja) zu gründen. In Folge der religionspolitischen Ansichten der „Diktatur des Proletariats“ wurde die Kirche zu einem Museum zur Erinnerung gerade derjenigen gewidmet, die den Zaren ermordet haben. Dieses demonstrierte eine Art der Ablehnung der vergangenen Kultur und zugleich allem, was mit den Zaren sowie der Religion verbunden war. Diese Maßnahme kehrte die Gebäudenutzung als Denkmal an den Gestorbenen zwar um, trotzdem diente die Kirche zur Erinnerung an das Attentat, aber nur aus der Sicht einer anderen Ideologie.

Das Regime der UdSSR-Zeit lehnte die zaristische Pracht ab, wodurch das Gebäude ohne künstlerischen und architektonischen Wert erklärt wurde. Diese Denkweise führte zur Entscheidung, die Kirche – wie viele andere sakrale Gebäude in der sowjetischen Zeit – abzureißen. Die Ansetzung zur unmittelbaren Zerstörung der Kirche wurde 1941 geplant.

In die extra dafür vorbereiteten Löcher wurde schon Sprengstoff platziert, aber wegen des gerade ausgebrochenen Zweiten Weltkriegs wurde die Sprengung nicht durchgeführt. Durch dieses Ereignis entstand im Volksglauben die Meinung, die Kathedrale würde von höheren Mächten beschützt.

Während der Stadtblockade dienten die kühleren Kirchenräume als Leichenhalle für von Hunger und Luftangriffen Gestorbener, wodurch die Kathedrale wiederholt ihren inoffiziellen Volksmundnamen als „Blutkirche“ bestätigt hat. Das Gebäude stand den ganzen Krieg ohne zusätzliche Schutzmaßnahmen, da sie nicht zu den höchsten Bauten von Leningrad wie die Isaak-Kathedrale, die Spitze der Peter-und-Paul-Festung oder die Admiralität gehörte. Der Bau wurde zwar durch Artilleriebeschuss stark beschädigt, überstand aber die Luftangriffe und blieb von den Bomben verschont. Mit Erstaunen wurde in den frühen 60er Jahren eine im Krieg nicht detonierte Luftmine in der zentralen Kuppel gefunden, wo sich das Bild des Heilands als Pantokrator befindet. Auch dieses Ereignis wurde im Volk einem Wunder zugeordnet.

Nach dem Krieg mietete das kleine Operntheater das Gebäude und nutzte es als Aufbewahrungsstätte für Theaterkulissen. Danach wurde hier ein Gemüselager eingerichtet. In der Chruschtschow Ära hatte man zwar wieder

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

den Wunsch, das Gebäude mit der Begründung des Bauanfangs einer Verkehrsstrecke zu vernichten, aber auch dieses Mal ist eine Zerstörung wieder nicht gelungen. Somit sind alle Versuche, die Kirche zu zerstören, fehlgeschlagen. Auch damals entstanden mehrere Gerüchte: Eines behauptet, dass das Blut der im Krieg gestorbenen Menschen das Gebäude beschützte. Ein anderes besagt, dass der Kirchenaufbau nach alten christlichen Traditionen mit der symbolischen Macht der Kreuze im Kreis über den Fenstern behütet werde. Im Volksglauben galt und gilt die Kirche als unzerstörbar und dieser Glaube ließ sich mehrmals bestätigen. Nach jeder Nichtrealisierung der Kirchenvernichtung ist eine Zunahme im Aberglauben des Volkes zu beobachten, dass die Kathedrale von höheren Mächten beschützt werde. Dieses ist eine andere Art, die Kathedrale als ein Denkmal an den Gestorbenen im Volksglauben zu verstehen, wodurch ein spiritueller Entstehungskontext, ohne den kaum ein historisches Gebäude in Sankt-Petersburg existiert, in den Vordergrund tritt. Seit 1968 befindet sich die Kathedrale unter dem Schutz der staatlichen Denkmalpflege. Aus diesem Grund wurden in den 70er Jahren langwierige Restaurationsarbeiten begonnen, die über 27 Jahre das Gebäude unter einem Baugerüst begraben haben. Während dieser dauernden Restaurierung ist in den

80er Jahren ein neuer Mundglaube entstanden, der zurzeit schon zu einer Prophezeiung geworden ist. Diesmal wurde behauptet, dass die Sowjetunion mit dem Abbau der Gerüste ende (vgl. <http://russian7.ru/2013/10/7-zagadok-spasa-na-krovi/>). Tatsächlich wurden sie 1991 kurz vor dem Putsch im August abmontiert – hier ist ein abergläubischpolitischer Kontext herauszuziehen. Erst im Jahre 1997 wurde die in vollem Glanz erstrahlende „Erlöser-Kirche-auf-dem-Blut“ unter großer Anteilnahme der Bevölkerung als Museum und Denkmal wiedereröffnet.

Architekturkonzept

Alexander III. organisierte einen Wettbewerb, um ein Bauwerk mit einem eigenständigen Programm der russischen sakralen Baukunst zu schaffen. Erbaut wurde die Auferstehungskirche am Gribojedow-Kanal 24 Jahre lang ab 1883 bis 1907 nach den Plänen des Architekten Alfred Parland und der Mitarbeit Archmandrits Ignatijs (Malyschew). Die Architektur entspricht der neorussischen Darstellungsweise der damals herrschenden Epoche des Jugendstils, stützend auf den altrussischen Traditionen des Kirchenbaues des 12. Jahrhunderts. Jedoch unterscheidet sich die Architektur der „Erlöser-Kirche-auf-dem-Blut“ von den wichtigsten Sakralbauten Russlands.

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Parland verwendete die Prinzipien der Detailbildung, die im 17. Jahrhundert erfunden wurden. Die Kirchen der alten russischen Städte wie Jaroslawl, Kostroma, Rostow sowie der Moskauer Basilius-Kathedrale und die Kirche Dimitrij-auf-dem-Blut in Uglich dienten als Vorbilder für die Detailbildung der Kirche. Darüber hinaus kann gesagt werden, dass die Auferstehungskirche schon während der Planung als Denkmal für die sakrale russische Architektur gedacht wurde.



Abb. 2: Basilius-Kathedrale in Moskau. Tinten-Zeichnung: Ilona Glade (1998)

Allerdings hat er diese Details entsprechend dem Kirchenprogramm integriert, ohne sie direkt zu kopieren. Zu den von Parlands neu erfundenen Elementen gehören z. B. die größere giebelartige Fensterverzierung der Nord- und Südfassaden sowie die ganze Außendekoration der Hauptapsis (vgl. Парланд, 1907: 374-378). Die Erlöser-Kirche ist die einzige Kathedrale in Sankt Petersburg, die mit neun Zwiebeltürmen geschmückt ist. Jede Kuppel besitzt ihre eigenen sich nie wiederholenden Mosaikmuster und eine eigene Farbpalette. So sind die Apsiden und der Glockenturm mit den vergoldeten Kupferkuppeln gekrönt. Die bunten Kuppeln des Hauptgebäudes erheben sich auf der Höhe von einem 16geschossigen Haus über Sankt-Petersburg und gelten oft als Symbol der Stadt. Zwar werden diese Kuppeln mit der Moskauer Basilius-Kathedrale verglichen, die aber gestrichen sind, während sie bei der Petersburger Kathedrale mit bunter, glänzender Emaille bedeckt sind. Die mit an russischen Vorbildern mit Zwiebelkuppeln angelehnte Gebäudegestaltung erzeugt einen starken Kontrast zu der sonst sehr europäisch aussehenden Stadtarchitektur. Auch weltliche christliche Charakteristiken sind in der Kirche zu beobachten, z. B. stellt die Kathedrale im Plan ein Kreuzkuppelbau nach byzantinischer Anlehnung dar. An der Ost-Seite hinter dem Querschiff schließen sich eine größere Alta-

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

rapsis und zwei kleinere Nebenapsiden an. So spiegelt die Auferstehungskirche als Denkmal sakrale russische und weltliche Architektur mit entsprechend der Entstehungszeit interpretierbaren Elementen wider, wodurch ihr Wert als ein sakraler Bau gesteigert wird.

Die als Denkmal konzipierte Auferstehungskirche besitzt ebenfalls mehrere Detailelemente zur Erinnerung an das am 1. März auf den Imperator geschehene Attentat. So z. B. beträgt die Höhe des zentralen Teils 81 m. Diese Zahl war zum Andenken an das Todesjahr des Imperators ausgewählt – 1881. Die zweite hohe Kuppel ist 63 m hoch – diese Zahl hat ebenso eine symbolische Bedeutung und weist auf das Alter des getöteten Zaren hin. Weiterhin befindet sich zwar ein Glockenturm in der Mitte der Westseite entsprechend den Regeln, aber ohne den Haupteingang. Der Grund dafür ist, dass der tödliche Verletzungsplatz des Imperators gerade in der unter dem Turm liegt. Es ist undenkbar, den Eingang über die heilige Stelle zu bauen, auf der des Zaren Blut vergossen war. Deshalb wurde dieser Platz gesondert, und die Eingangstore sind zu den Nord-West und Süd-Westlichen Ecken des Bauens verschoben. Die Integration der Symbolik betont die Bedeutung des Gebäudes hinsichtlich als einer Gedenkstätte.

Außenverzierung

Trotz der tragischen Entstehungsgeschichte ist die Blutschirche für ihre reich detaillierten und fröhlich wirkenden Fassaden berühmt. Diese Wirkung entsteht durch die Mosaiken, die insgesamt 400 Quadratmeter der Fassaden bedecken. Um das Kirchenprogramm zu erfüllen, erschien es Parland sinnvoll, die Wände über den seelischen Kummer des Volkes zur Erinnerung an den Zaren sprechen lassen. Aus diesem Grund platzierte er die Wappen der russischen Städte, Gouvernements und Landkreise, die nach den Zarenreformen vereinigt wurden, und mit deren Spenden die Kathedrale gebaut wurde, über dem Tötungsplatz auf dem Glockenturm. Deshalb dienen die Mosaikwappen nicht nur als Hauptschmuck der drei Fassaden des Turms, sondern auch als Verkörperung von russischen Traditionen. Zugleich gehört zu seiner Idee, den tieferen Schmerz und die Trauer zu zeigen, die alle Herzen im Land durch die Tötung des Zaren überwältigt haben. Diesen Gedanken folgend sind 20 Tafeln aus rotem Granit in den Nischen des ebenfalls mit einem Granit verkleideten Sockels zur Erinnerung an die Taten des Imperators angebracht, auf denen die Hauptreformen Alexander II. mit Gold aufgeschrieben sind. Der Architekt hat noch auf ein menschliches Gefühl – Gewissen – durch Anbringung des Gebets ganz oben auf dem

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Turm unter der vergoldeten Kuppel mit dem Kreuz hingewiesen. Seiner Meinung nach gehörten die Terroristen zum gleichen Volk wie er selbst, weshalb er dadurch ein Urteil der ganzen Gesellschaft abgab, die solche Menschen erzeugt hat (vgl. Парланд, 1907: 374-378). Als Symbol der russischen Macht befinden sich auf dem Turmkreuz die vergoldete Zarenkrone und ein zweiköpfiger Adler über dem Eingangstor.

Die Fassadendetailbildung dient der Erinnerung an den gestorbenen Imperator. Zugleich stellt ihre Außenschmückung einen Lauf durch die gesamte Spendengeschichte, Städte-Verbindung Russlands sowie die politische Selbstinszenierung des Landes dar. Zusammengefasst kann festgestellt werden, dass sie der Kirche eine neue Bedeutung als ein Denkmal an die russische Geschichte während der Regierungszeit des Zaren verliehen haben.

Reliquien

Die zweite bedeutende Stelle nach dem Altar in der Kathedrale ist der Platz, auf dem der Imperator Alexander II. tödlich verletzt wurde. Zur Erinnerung an das Attentat wurde ein großer Schrein mit vier Säulen aus grau-violetter Jaspis und einem krönenden Kreuz aus Topas an dieser direkt unter dem Turm liegenden Stelle errichtet. Im Innenraum sind noch die



Abb. 3: Der Schrein der Auferstehungskirche. Foto: Lüdmila Averjanova (2015)

Fragmente der alten Pflastersteine der Straße mit den Spuren der tödlichen Bombenexplosion und ein Teil der damaligen Kanalbrüstung angebracht, auf die der Imperator nach dem Terrorakt gefallen war (vgl. <http://russian7.ru/2013/10/7-zagadok-spasa-na-krovi/>). Auf einer Ebene verweisen diese Reliquien auf den Grund der Kirchenentstehung und heben

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

die Bedeutung der Kirche als das Denkmal an den Gestorbenen hervor. Auf einer anderen Ebene betonen sie erneuert den spirituellen Charakter der Erinnerungsgedenkstätte.

Mosaiken



Abb. 4: Ikonostas der Auferstehungskirche in Sankt-Petersburg. Foto: Lüdmila Averjanova (2015)

Die Innendekoration der Kirche besteht aus einer Sammlung sehr detailliert ausgearbeiteter Mosaiken. Wenn das Außenmosaik nur die einzelnen Kompositionsknoten akzentuiert, bedecken die Innenmosaik die Fläche fast vollständig und erstrecken sich insgesamt auf 7065 Quadratmeter. Das Mosaik fängt sofort nach dem nicht hohen Sockel aus dem grünen Marmor „Verde di Calabria“ an und verkleidet flächendeckend alle Wände, Pyllone, Gewölbe und Kuppeln. Selbst Ikonostas, der nach Entwürfen italienischer Künstler hergestellt wurde, besteht aus Mosaiken. Klei-

ne farbige Glasstücke der Bluterlöser-Kirche sind für altrussische Sakralbauten der damaligen Zeit kennzeichnend. Darüber hinaus bekommt die ganze „Kirche auf dem Blut“ die Bedeutung eines Mosaikmuseums, das eine der größten Sammlungen in ganz Europa darstellt. Zwar bedecken die Mosaiken im Markusdom in Venedig insgesamt eine mehr als 8000 Quadratmeter große Fläche, von denen aber das Mosaikprogramm dabei nur eine

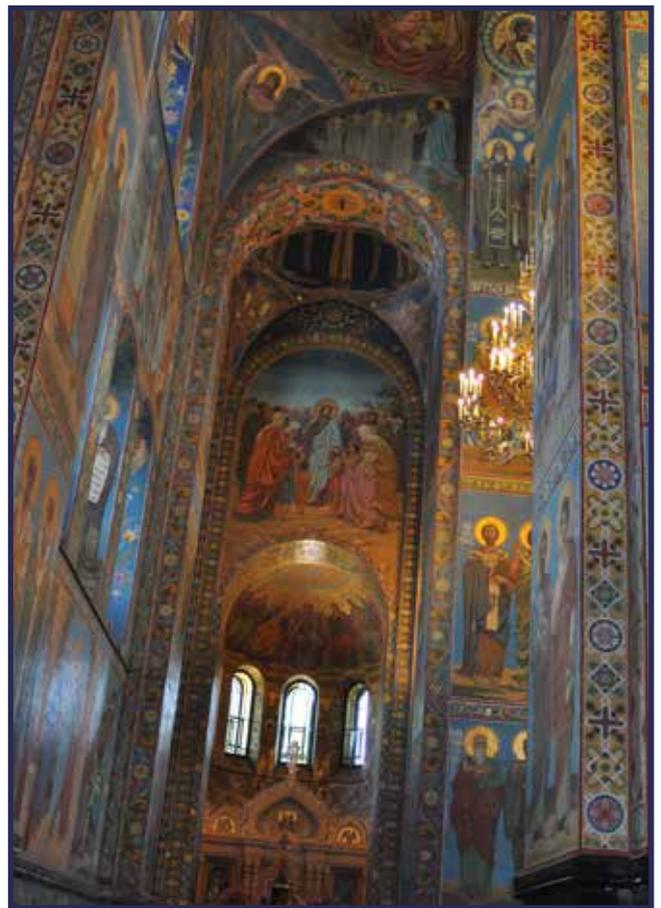


Abb. 5: Mosaik der Auferstehungskirche in Sankt-Petersburg. Foto: Lüdmila Averjanova (2015)

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Fläche von 4.240 Quadratmeter bekleidet. Die Verkleidung beginnt erst ca. ab der Hälfte der Kirchenhöhe (vgl. http://www.geschichte-venedigs.de/_markusbasilika.html). Auch der Dom in Monreale besitzt noch umfangreichere Bestände.

Den bei der Mosaikherstellung im Jahr 1895 durchgeführten Wettbewerb hat die erste private Mosaikwerkstatt von Frolow von der russischen Kunstakademie gewonnen. Die Werkstatt hat die Mosaiken für größere Wandbilder mit der indirekten venezianischen Methode hergestellt, bei der farbige Mosaikstücke – Smalte – auf einem Stück Pappe oder Gewebe mit der Bildseite nach unten zusammengesetzt und auf eine grundierte Fläche übertragen werden. Anschließend wird die Grundlage vorsichtig entfernt (vgl. Pavlova, 2012). Das fertige Mosaikbild wird umrahmt und an der Wand befestigt. Alle Flächenmosaiken haben eine sehr fein strukturierte Grenze, bei der die vielen kleinen Stücke zusammen ein schönes großes Bild ergeben.

Die Mosaik-Wandbilder wurden nach den gemalten Vorlagen von mehr als 30 russischen Künstlern gefertigt. Unter ihnen sind die weltbekanntesten Namen wie W.M. Wasnezow, M.W. Nesterow, A.P. Rjabuschkin, W.D. Beljaew und N.N. Charlamow zu nennen, wodurch unterschiedliche Stilkunstrichtungen bei den Bildern entstanden: Einige Mosaikikonen lassen den Einfluss der byzantinischen Ikonenmalerei

erkennen. Manche sind nach Traditionen der akademischen Malerei gefertigt. Die anderen Arbeiten weisen die Elemente des Jugendstils auf. Weiterhin wechselt sich der farbige Hintergrund bei den Bildern je nach ihrer Platzierung. Dagegen wurde der Hintergrund der Wandmalerei nach der byzantinischen Tradition in Gold oder Blau gehalten. Parland hat absichtlich die unterschiedlichen Farben in den Hintergründen bei den Ikonen ausgedacht. Er selbst erklärt diese verwendete Neuigkeit so, dass er vor allem die Ermüdung der Augen des Betrachters durch ständiges Gold vermeiden wollte (vgl. Парланд 1907: 374-378). Obwohl die Bilder zu unterschiedlichen Kunstrichtungen gehören, stellen sie ein gleichwertiges, einheitliches und harmonisches Erscheinungsbild dar. Durch nebeneinander gestellte unterschiedliche Farbhintergründe entsteht ein allgemeines großes Bild mit einem zusätzlichen farbigen Bewegungseffekt.



Abb. 6: Mosaik der Auferstehungskirche in Sankt-Petersburg. Foto: Lüdmila Averjanova (2015)

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Beim Eintritt in die Vorhallen befindet sich eine flächendeckende Vegetationsornamentik auf grün-blauen Hintergrund. Die Herkunft der Ornamentik, zwischen der es keine Wiederholungen gibt, führt aus der realen Welt heraus. Die verwendeten Verflechtungen führen aber nicht zu byzantinischer Tradition zurück. Ebenfalls sind biblische Szenen des Alten und Neuen Testaments breit dargestellt. Der Bildzyklus beginnt mit der Kindheit Jesu

und setzt sich mit Darstellungen des öffentlichen Wirkens Christi fort. So ist im Hauptteil des Tempels auf dem blauen Hintergrund das ganze Erdenleben des Erlösers seit der Verkündigung Marias bis zum Einzug nach Jerusalem abgebildet. Im westlichen Teil der Kathedrale – über der Stelle des Attentats – sind die Leiden des Erlösers, seine Kreuzigung und Auferstehung auf einem Goldgrund angebracht. Die Kreuzigungsdarstellung stellt ein



Abb. 7: Mosaik der Auferstehungskirche in Sankt-Petersburg, Christus Pantokrator. Foto: Lüdmila Averjanova (2015)

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

wichtiges Thema der christlichen Sakralkunst dar, dessen Wurzeln man in der byzantinischen Kunst schon im 13. und 14. Jahrhundert finden kann. Im östlichen Teil und im Altar befinden sich Szenen nach der Auferstehung auf Goldgrund. So handelt es sich hier z. B. um die Kirchenikone „Die Höllenfahrt Christi“ – eine Ikone mit ähnlichem Motiv ist in Kirchen nicht oft anzutreffen.

In den Kompositionen der nach dem Kanon der byzantinischen Ikonenmalerei ausgebauten Bilder in den fünf Kuppeln sind die Verallgemeinerung und der Lakonismus der Formen zu erkennen. In der Hauptkuppel wurde der segnende Erlöser (Christus Pantokrator), umgebend von sechsflügeligen Wesen – Seraphim – dargestellt. Außerdem sind über 200 Figuren auf den Säulen und den Wandpilastern abgebildet, unter denen sich die Asketen, die Apostel, die Propheten und die heiligen Märtyrer befinden. In der letzten Reihe werden die Hochwürden der orthodoxen Kirche gezeigt. Unter den russischen Heiligen sind die Mosaikikonen auffällig, welche die Schutzpatrone der Familie Romanow und russische Heiligen wie Fürst Wladimir Kijewskij und die Fürstin Olga, die Fürsten Boris und Gleb, Michail Tschernigowskij und Bojar Feoder sowie Alexander Newskij präsentieren. Die ikonografisch interessanten Mosaiken

weisen eine Mischung aus byzantinischen Traditionen und der Kirchenmalerei des 17. Jahrhunderts und Anfangs des 20. Jahrhunderts Russlands auf. Aufschlussreiche überlieferte Mosaiken eröffnen somit einen unmittelbaren visuellen Zugang zu einer Bildkunst verschiedener Epochen mit ihrer weltlichen und regionalen Identität mit ihrer bereits fremd gewordener Symbolsprache, die aber im kulturellen Gedächtnis trotzdem verankert geblieben ist.

Fazit

Die Auferstehungskirche in Sankt-Petersburg ist ein einmaliges Architekturdenkmal der russischen Geschichte. Die Traditionen der altrussischen Baukunst verbinden sich hier mit der wunderschönen Innenausstattung aus Mosaikbildern, Halbedelsteinen und Steinschnitzereien aus verschiedenen Gesteinen. Die Blutkirche kann durch Vermittlung ihrer Geschichte in Verbindung mit der Zeit vor und nach der Revolution sowie mit dem Zweiten Weltkrieg und mit der Zeit danach näher gebracht werden. Dieser besondere Ort ermöglicht dadurch, vielfältiges Wissen über historische Ereignisse Russlands zu gewinnen. Das Erinnerungsdenkmal stellt als Vermittler zwischen Vergangenheit und Gegenwart in seiner lebendigen Praxis ein wichtiges immaterielles und materielles Kulturerbe dar.

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Literatur

Парланд, Альфред Александрович (1907): „Собор Воскресения Христова. Спас-на-Крови“. In: «Зодчий», Вып. 35. С. 374-378. URL: <http://www.citywalls.ru/house2749.html?s=ims3637f6v72kngie96tsaqsc1>
Pavlova, Natalia (2012): „Wiederbelebung der Blutkirche in Sankt-Petersburg“. URL: http://de.sputniknews.com/german.ruvr.ru/radio_broadcast/59983259/71618160/ (Stand: 13.04.2012)

Internetquellen

http://www.spb-guide.ru/page_454.html
<http://www.bestguides-spb.com/de/tour-spblood.html>
http://www.geschichte-venedigs.de/_markusbasilika.html
<http://lenta.ru/news/2015/06/04/placesofinterest/>
http://www.logoslovo.ru/forum/all/topic_3803/
<http://www.mishanita.ru/2014/09/28/23635/>
<http://www.mishanita.ru/2014/10/08/23755/#-mosaic>
<http://russian7.ru/2013/10/7-zagadok-spa-sa-na-krovi/>

Abbildungen

Abb. 1: Die Auferstehungskirche in Sankt-Petersburg. Aquarell von Ilona Glade (2006)

Abb. 2: Basilius-Kathedrale in Moskau, Tinte. Zeichnung: Ilona Glade (1998)

Abb. 3: Der Schrein der Auferstehungskirche. Foto: Lüdmila Averjanova (2015)

Abb. 4: Ikonostas der Auferstehungskirche in Sankt-Petersburg. Foto: Lüdmila Averjanova (2015)

Abb. 5: Mosaik der Auferstehungskirche in Sankt-Petersburg. Foto: Lüdmila Averjanova (2015)

Abb. 6: Mosaik der Auferstehungskirche in Sankt-Petersburg. Foto: Lüdmila Averjanova (2015)

Abb. 7: Mosaik der Auferstehungskirche in Sankt-Petersburg. Christus Pantokrator. Foto: Lüdmila Averjanova (2015)

Angaben zur Autorin

Dr. phil. Ilona Glade: Studium an der Kunstakademie in Sankt-Petersburg (Architektur) mit der Qualifikation „Architekt und Gestalter“ mit der Anerkennung in Deutschland als Dipl.-Ing. (FH/RUS); Promotion im Fachbereich Kunstgeschichte an der Universität Paderborn; Forschungsfelder: UNESCO-Weltkulturerbestätte in der Kulturvermittlung, Vermittlung der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit, der Wohnkultur und Raumfunktion. E-Mail: ilona.glade@gmx.de

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

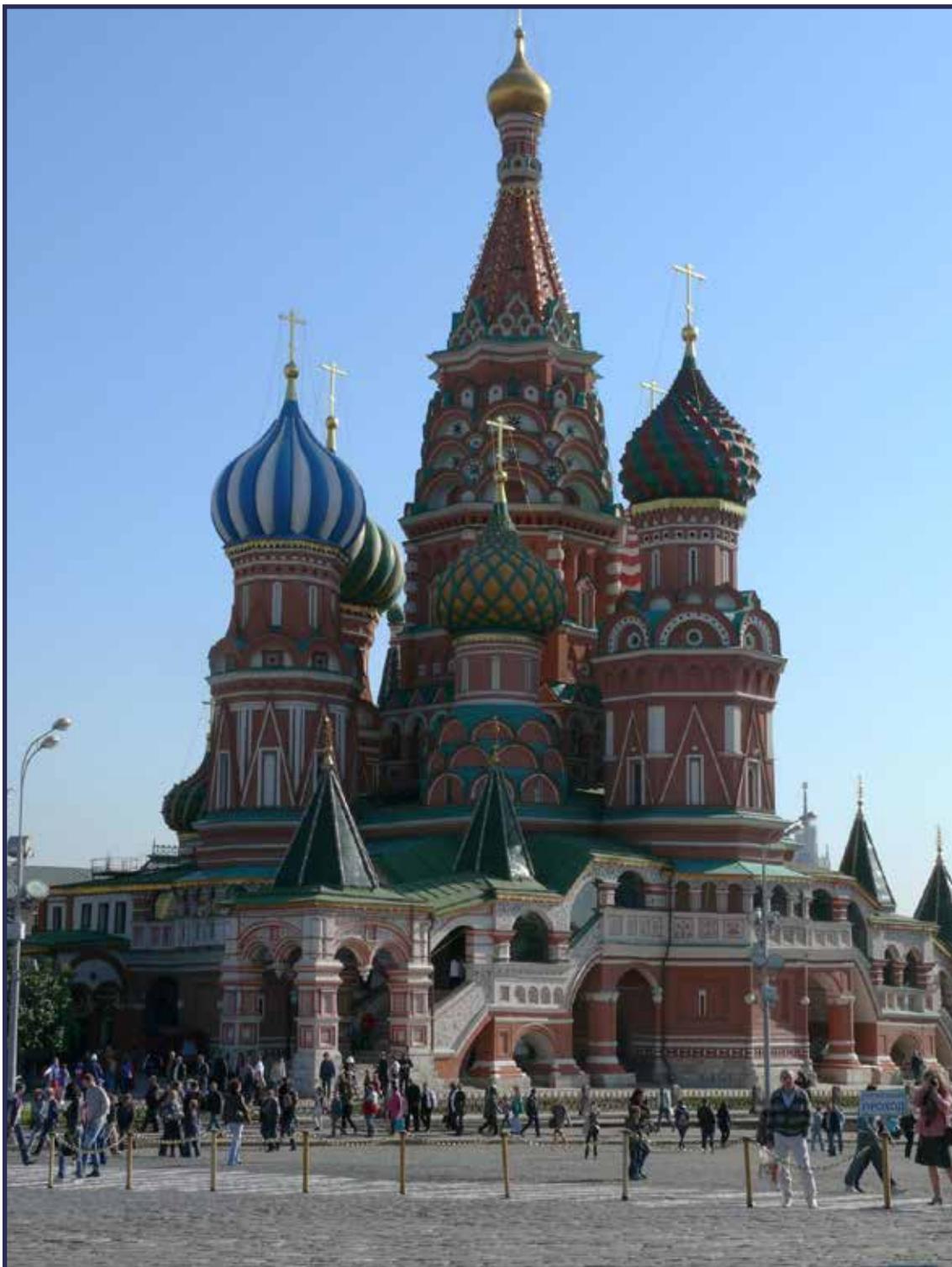


Abb. 1: UNESCO-Welterbe in Moskau: Die Basilius-Kathedrale am Rand des Roten Platzes (vollendet im Auftrag von Iwan IV., 1561) mit ihrer legendären Kuppelarchitektur. Foto: Jutta Ströter-Bender (2014)

Auf dem Weg zum UNESCO-Weltkulturerbe: Die Christ-Erlöser-Kathedrale Moskau. Geschichte einer Sprengung und eines Wiederaufbaus im 20. Jahrhundert

Jutta Ströter-Bender



Abb. 2: Die Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau. Foto: Jutta Ströter-Bender (2014)

On the way to UNESCO-World Heritage Site: The Cathedral of Christ the Saviour Moscow. Story of a demolition and a reconstruction in the 20th century.

The skyline of central Moscow is dominated by two significant UNESCO-World Heritage Sites: The extensive fortifications, towers and golden church domes of the Kremlin and immediately to the right, next to it, starting from the Moskva River, the St. Basil's Cathedral at the Red Square (completed in 1561) with its legendary architecture (Kempgen 1994:

121ff). On the left side of the Kremlin, this ensemble is completed by the mighty structure of the Christ the Saviour Cathedral. This monument is currently on the road to recognition for World Heritage status, by the request of the Russian government on the Tentative List of UNESCO.

The Cathedral of Christ the Saviour is now the central place of worship for the Russian Orthodox Church. At the same time, it is a monument of an eventful history, from the initial planning to its construction since 1813, the

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

destruction by Josef Stalin's commissars in 1931, – and its successful rebuilding, completed in 2000.

In a special way, the confrontation with this cathedral opens up perspectives to learn about the history of Russia and on the other hand, to discuss key issues for the preservation of monuments and their significance for the collective memory – and to develop creative comments, also in view of the current destruction of the cultural heritage in Syria and Iraq by the IS (see also the articles in WHAE No. 10/11 2014).

Zur Geschichte

Schwimmbad an der Moskwa

Die Silhouette Moskaus wird im Stadtzentrum dominiert durch zwei bedeutende UNESCO Welterbestätten. So durch die weitläufigen Festungsanlagen, Türme und goldenen Kirchenkuppeln des Kreml und direkt rechts, daneben, ausgehend vom Fluss Moskwa, durch die Basilius Kathedrale am Rand des Roten Platzes (vollendet im Auftrag von Iwan IV., 1561) mit ihrer legendären Kuppelarchitektur (vgl. zur Baugeschichte Kempgen 1994: 121ff.). Auf der linken Seite des Kremls wird dieses Ensemble vervollständigt durch den

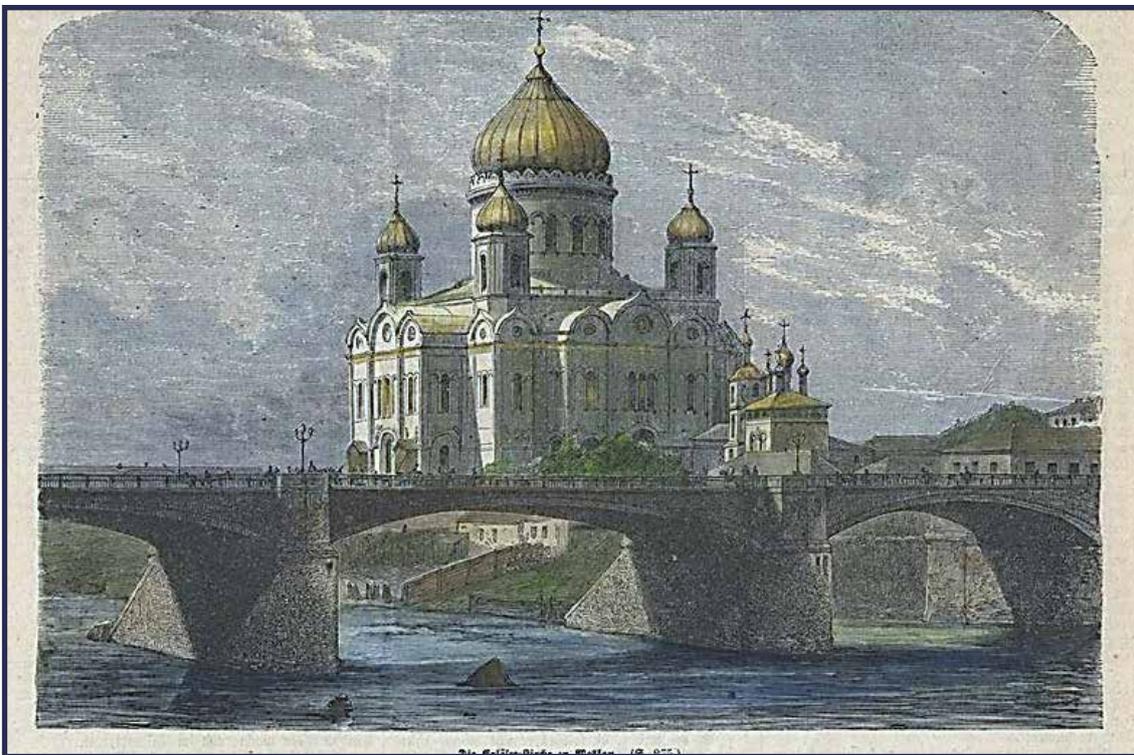


Abb. 3: Lithographie aus einem (unbekannten) Reiseführer, Einzelblatt, um 1895. Privatbesitz.

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

gewaltigen Bau der Christ-Erlöser-Kathedrale. Diese befindet sich aktuell auf dem Weg zur Anerkennung für den Welterbestatus. Sie steht durch den Antrag der russischen Regierung auf der sogenannten Tentativliste der UNESCO.

Die Christ-Erlöser-Kathedrale ist heute der zentrale Kirchenbau der Russisch-Orthodoxen Kirche. Zugleich aber ist sie durch ihre wechselvolle Geschichte eine Stätte, in der sich die wechselvollen Phasen der vergangenen 200 Jahre, von den ersten Planungen zu ihrem Bau seit dem Jahre 1813, der Sprengung durch Josef Stalins Kommissare im Jahre 1931, – und ihren Wiederaufbau ausschließlich durch Spenden und Bürgerinitiativen, abgeschlossen im Jahr 2000, widerspiegeln.

In besonderer Weise eignet sich die Auseinandersetzung mit dieser Kathedrale auch für Heranwachsende, die russische Geschichte zum einen in wichtigen Grundzügen kennenzulernen und zum anderen, zentrale Fragen zum Erhalt von Denkmälern und ihre Bedeutung für das kollektive Gedächtnis einer Nation zu diskutieren und kreative Kommentare dazu zu gestalten, – auch unter Einbeziehung der deutschen Geschichte ebenso wie gerade auch mit Blick auf die aktuellen Zerstörungen des Kulturerbes in Syrien und dem Irak durch den IS (vgl. dazu auch die Beiträge in der WHAE No. 10/11 2014).

Nach dem Brand von Moskau. Ein Schrein für die Nation

Der so genannte Vaterländische Krieg endete im Jahre 1812 mit dem Sieg Russlands über Napoléon Bonaparte und seine Truppen. Der französische Feldzug in Russland hinterließ nicht nur unbeschreibliche Verwüstungen, sondern forderte auch entsetzliche Opfer, nicht nur in der Zivilbevölkerung. Es wird heute geschätzt, dass über 500.000 französische Soldaten in den Schlachten fielen und mehr als 220.000 Soldaten auf russischer Seite (vgl. Zamoyski 2012). Der Brand von Moskau, der während der Okkupation der Franzosen entfacht wurde, vernichtete in einem mehrtägigen Feuersturm 6.500 Hauptgebäude der Stadt (zwei Drittel des gesamten Stadtgebietes), darunter bedeutende Kirchen, Klöster, Regierungsgebäude, Wohnstätten und Villen (vgl. Merridale 2014: 289f.; vgl. Muhlstein 2009). Für die Generation, die das „alte“ Moskau in seiner Schönheit und Pracht noch kennengelernt hatte, wie auch für die Nachkriegsgeneration wurde es zum besonderen Anliegen, im bis in das Jahr 1842 andauernden Wiederaufbau der Stadt die Vermächtnisse der Vergangenheit zu respektieren. Vor allem beim Neubau repräsentativer Gebäude wurde die Gestaltung in einem „alt-russischen“ Stil bevorzugt, auch, um das neue Moskau trotz vieler moderner Neubauten, so auch der Bahnhöfe (vgl. WHAE No. 10/11

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

2014) in historisch authentisch wirkenden Silhouetten wieder im alten Glanz der Metropole aufleben zu lassen.

Bereits 1813, ein Jahr nach dem Kriegsende, initiierte Zar Alexander I. (1777-1825) das Projekt, einen bedeutenden Kirchenbau zum Gedenken an die Gefallenen und zur nationalen Würdigung des Sieges zu errichten. Ein Ideenwettbewerb wurde ausgeschrieben. Der Bau sollte in gigantischen Ausmaßen auf den Sperlingsbergen weit über Moskau thronen und die Gebeine der Gefallenen aufnehmen. Jedoch musste das Vorhaben wegen des schlechten Baugrundes auf den Sperlingsbergen abgebrochen und verschoben werden. Erst 1832 wurde unter der Regierung von Zar Nikolaus (1796-1855) das Vorhaben an einem neuen Ort unweit des Kreml wieder aufgegriffen. Beauftragt wurde ein bedeutender Architekt seiner Zeit: Konstantin Thon (1794-1881). Er stand vor gewaltigen Schwierigkeiten in der Stabilisierung des weichen Uferareals. Allein für die Grundmauern des Baus mussten mehr als 40 Millionen Backsteine produziert werden. In der grundlegenden architektonischen Konzeption orientierte er sich an den Traditionen des orthodoxen Kirchenbaus. Die vollendete Kathedrale im „pseudobyzantinischen Stil“, der größte Kirchenbau Russlands, entsprach somit dem Wunsch des Zaren

nach einem repräsentativen Staatsbau, aber im weiteren Sinne durchaus auch dem Geist des Historismus, der in dieser Zeit in vielfältigen nationalen Interpretationen das Bild der wachsenden europäischen Städte prägte.

Die Ermordung des repressiv regierenden Zaren Alexander II. (1818-1881) durch einen Bombenanschlag 1881 verhinderte die für dieses Jahr geplanten Eröffnungsfeierlichkeiten der Christ-Erlöser-Kathedrale. Ursprünglich sollte der Festakt mit der Premiere der „Ouvertüre 1812“ des Komponisten Pjotr Tschaikowski verbunden werden. Aufgrund der dramatischen Ereignisse fand dann erst 1883 unter dem Geläut aller Moskauer Glocken die Einweihungszeremonie im Rahmen eines bedeutenden Staatsereignisses statt: der Krönung von Zar Alexander III. (1845-1894).

„Als Denkmal der befreienden Macht, die das Volk durch sein Opfer 1812 entfachte, hätte Thons riesiger Schrein unter anderen Umständen als Anfechtung der Dominanz des Kreml am Moskauer Himmel gelten können. In der Kathedrale waren alle wichtigen Kriegsrelikte untergebracht, und in ihre Wände hatte man eine Liste mit den Namen der Gefallenen eingemeißelt. Das Gebäude konnte 10.000 Menschen aufnehmen, und seine Kuppel, ein unbesungenes Wunder der Technik des 19. Jahrhunderts war noch höher als der Zeichensetzende Glockenturm Iwan der Große. ...Am

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

30. Mai 1883, während die neue Kaiserfamilie und die Reihen der Minister und Priester von der Entschlafungs-Kathedrale (im Kreml) zu Thons Gebäude und wieder zurück schritten, lag es auf der Hand, dass die Kathedrale in diesem Zeitalter der Reaktion die Aufgabe haben würde, die gebieterische Reichweite der Dynastie am Fluss entlang auszudehnen und die öffentliche Fläche der Moskauer im Dienst der Autokratie zu verschlingen“ (Meridale 2014: 323f.).

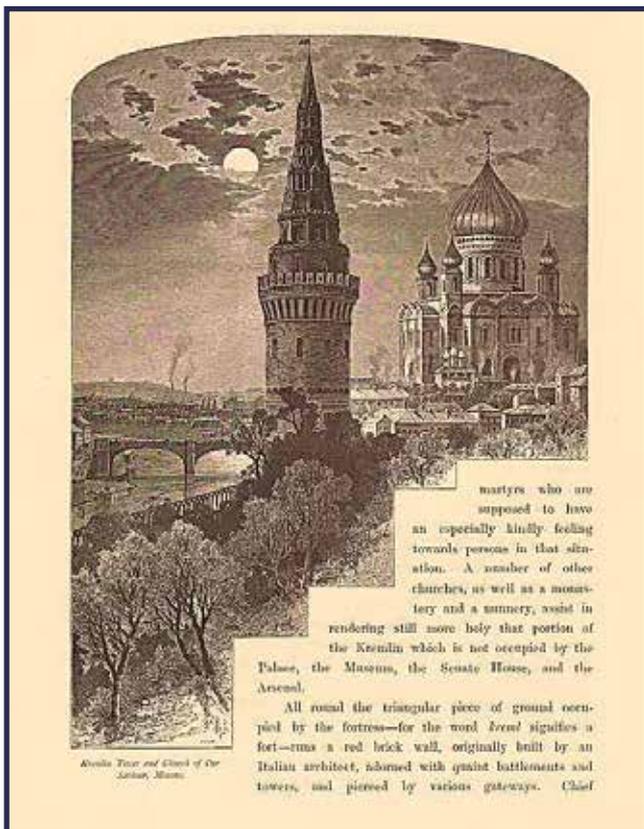


Abb. 4: Lithographie aus einem englischen Reiseführer zu Moskau, Einzelblatt, um 1895. Privatbesitz.

Die Christ-Erlöser-Kathedrale verband sich durch ihre prägnante architektonische Zeichensetzung in den folgenden Jahrzehnten für die Bevölkerung Moskaus mit der Dominanz ihres Zarenhauses und ihrer untrennbaren Allianz mit der russisch-orthodoxen Kirche. Als am 30. Mai 1912 zur Erinnerung an den Zaren Alexander III. durch den später durch Revolutionsgarden ermordeten Zaren Nikolaus II. (1868-1918) ein imposantes Denkmal vor den Treppenstufen der Kathedrale enthüllt wurde, erhielt die Symbiose von Gedenkkultur und Kirchenbau eine weitere monumentale Dimension. Die Kathedrale wurde auf Postkarten zum Bestandteil des bekannten Stadtbild Moskaus und war aus keinem internationalen Reiseführer mehr wegzudenken.

Die Sprengung der Kathedrale

Schon wenige Monate nach der bolschewistischen Oktoberrevolution im Jahre 1917, wurde unter direkter Führung des obersten Politbüros, so u.a. von Waldimir Lenin (1870-1924) und Josef Stalin (1878-1953), eine Kommission zur radikalen Neugestaltung von Moskau als neue internationale Metropole des Sozialismus gegründet, in der eine komplette Umgestaltung des Zentrums mit neuen Durchgangsstraßen und Wolkenkratzerkomplexen erste Konturen annahm. Zugleich wurden bereits in einem Er-

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

lass am 18. Januar 1918 alle Architekturdenkmäler, so auch die Kirchen, verstaatlicht und in das Eigentum der Sowjetrepublik überführt. Somit stellten sich bereits früh in den Wirren dieser Umbruchszeit auch zentrale Fragen der Neudefinition und des Umgangs mit dem kulturellen Erbe einer Gesellschaft, die neben dem feudalen und aristokratischen Erbe und im Besonderen von der Kunst und Kultur der russischen Kirche geprägt war. Der Avantgarde Künstler Kasimir Malewitsch forderte in dieser Zeit, im Dienste einer revolutionären Umstrukturierung der Gesellschaft, Kunstwerke, beispielsweise auch Raphael „im Namen der Zukunft zu verbrennen“ (Merridale 2014: 366). Die alles umfassende Umwandlung der Gesellschaft begann, neben einer „Säuberungswelle“ in der Bevölkerung mit zahllosen Verfolgungen, Deportierungen, Zwangsarbeit und Ermordungen, denen Millionen zum Opfer fielen. Die Zwangskollektivierung des Landes und die damit verbundenen Umstrukturierungen bedingten große Hungersnot und Entbehrungen.

Diese Jahre waren ebenso von der Zerstörung zahlreicher Kirchen und einem landesweiten Bildersturm auf Kunstwerke geprägt. Merridale spricht von einer kulturellen Kriegsführung, von oberster Stelle im Sowjetrat angeleitet durch Josef Stalin, verbunden mit den ehrgeizigen Planungen der Kollektivierung und einer



Abb. 5: Schlangen vor einer Kooperative in Leningrad, 1913. Foto: Emile Schreiber (Illustration. No 4639. 21 Novembre 1931. Paris. S. 367)



Abb. 6: Großbaustelle in Moskau – neue Arbeitersiedlungen im Viertel Dubrowka, 1931. Luftaufnahme: Universal (Illustration. No 4639. 21. November 1931. S. 368)

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

raschen Umgestaltung des Landes durch eine alle erfassende industrielle und landwirtschaftliche Revolution (vgl. Merridale 2014: 398).

Die Stadtlandschaft von Moskau veränderte im Rahmen dieser radikalen Umgestaltung in den zwanziger und dreißiger Jahren ihr Gesicht, viele historische Gebäude und bedeutende Kirchengebäude verschwanden für immer. Auch wenn keine Gottesdienste mehr gefeiert werden konnten, sangen bis zum Jahr 1929 in der Christ-Erlöser-Kathedrale noch seine bekannten Chöre und fanden religiöse Segnungen statt. Aber dann wurden in diesem Jahr alle noch existierenden 400 Moskauer Kirchen geschlossen, – so wie im ganzen Land:

„...die Verfolgung und systematische Ermordung nahezu aller Bischöfe, Priester, Nonnen und Mönche nahm bald erschreckende Ausmaße an. ...Für einen ´gehenkten Pfaffen´ schrieb schon Lenin Kopfgelder aus, der Religionsunterricht wurde verboten, die Kirchen enteignet oder geschleift, die Kulturgegenstände geraubt...von ehemals 79.000 Kirchen und Kapellen des Jahres 1917 waren 1939 nur noch 400 (im gesamten Land) geöffnet, die von ebenso wenig Priestern (1917 waren es über 50 000) betreut wurden.“ (Sikojev 1989: 164).

Getragen wurde die Christenverfolgung auch von breiten Schichten in der Arbeiterklasse, die unter dem alten Regime und seiner Allianz mit der Kirche gelitten hatten. Im Jahr 1929 setzte die landesweite Kampagne zum „Herunterholen der Glocken“ ein, damit der Schulunterricht und die Radiosendungen keine Störungen erfuhren. Der Sonntag als kollektiver Ruhetag wurde abgeschafft, damit durchgearbeitet werden konnte. Allerdings musste dieses Dekret 1933 wieder abgeschafft werden (vgl. Kempgen 1994: 47).



Abb. 6: Photo of the destruction of the original Church of Christ the Saviour in Moscow, Russia, 1931. Gemeinfrei. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christ_saviour_explosion.jpg

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Erinnerungen der Malerin Margarita Woloschin an die Glocken von Moskau

Die Malerin Margarita Woloschin (1882-1973) verbrachte ihre Kindheit in Moskau. Sie erinnert sich in ihrer Lebensbeschreibung an das Leben in Moskau:

„Ich bin an einem Sonntag Mittag geboren, gerade als die Glocken unseres alten Kirchturmes, begleitet von den Glocken der vierzig mal vierzig Kirchen Moskaus, zum Ausgange der Messe läuteten. Es war ein kalter, sonniger Tag des Jahres 1882.

An solchen Wintertagen funkelte der Schnee auf den Straßen und Dächern Moskaus, als ob er aus lauter Sternen bestände. Die Sonne glitzerte in den goldenen, silbernen und mit goldenen Sternen besäten blauen Kuppeln der Kirchen, in ihren Kreuzen und bunten keramischen Ornamenten. Sie glitzerte in der grünblauen Glasur der Ziegel der alten Türme, in den großen goldenen Buchstaben auf dem tiefen Blau der Ladenschilder und in dem

Gold der Brezeln über dem Eingang der Bäckereien.

Die frostige, durchsonnte Luft erzitterte von dem berühmten Moskauer Glockengeläute: von den langsamen, tiefsummenden Schlägen der großen Glocken, auf deren Hintergrund die kleineren Glocken erklangen. Es galt in Russland als eine große Kunst, Glocken zu läuten und außer den Küstern meldeten sich an Feiertagen viele Liebhaber und Meister aus dem einfachen Volk wie Kaufleute, um sich in dieser Kunst wetteifernd zu üben.

Das anwachsende Tönen der Glocken war so gewaltig, dass die Brust unter ihren Schwingungen erzitterte. Die ganze Stadt stand wie unter einem Strömen von hernieder steigenden jubelnden Verkündigungsengeln; und Licht und Schall wurden eins in diesem Jubel.“

Literatur

Woloschin, Margarita (1982): Die grüne Schlange. Frankfurt: Fischer Verlag. S. 13f.

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

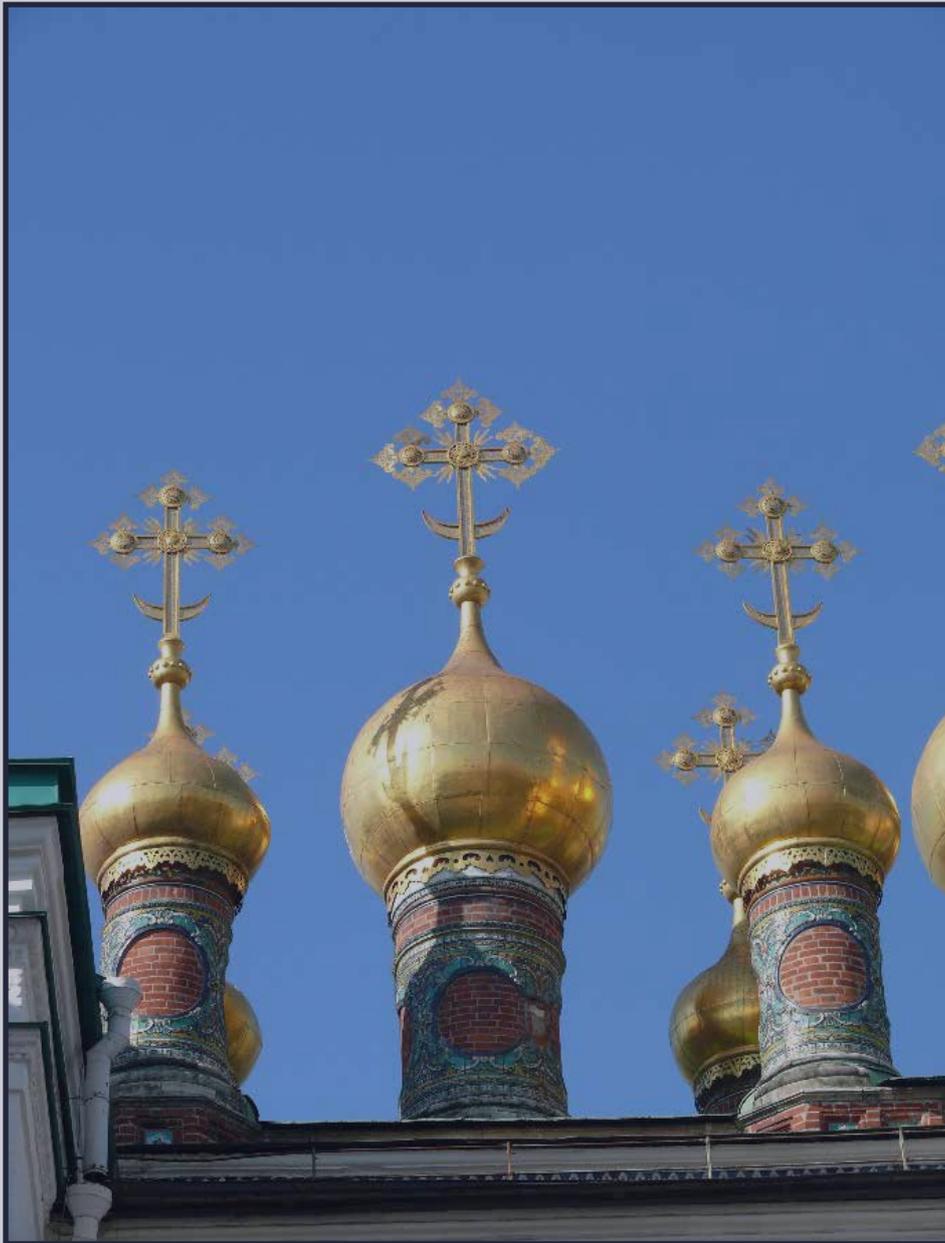


Abb. 7: Kirchenkuppeln im Kreml. Foto: Jutta Ströter-Bender (2014)

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Der Palast der Sowjets

Bereits seit den frühen zwanziger Jahren entwickelten sich auf dem 1. Parteitag der KPdSU (1922) Pläne zu einem gewaltigen Palast der Sowjets. 1931 wurde durch den Moskauer Parteichef Lasar Kaganowitsch beschlossen, das Projekt direkt an einem zentralen Standort neben dem Kreml zu realisieren und für dieses ehrgeizige Projekt die Christ-Erlöser-Kathedrale zu opfern. Nach nur wenigen Monaten war der Bau entkernt und wurde gesprengt, eine riesige Brachstelle entstand.

Im entscheidenden, international ausgeschriebenen Wettbewerb zur Gestaltung des Palastes der Sowjets, dem neuen Zentralgebäude des Landes, wurden im Dezember 1931 an die 272 Entwürfe vorgelegt, auch von 17 ausländischen Architekturbüros. Der Wettbewerb ging in die Architekturgeschichte ein: „Kaum eine Form, kaum ein Stil, der nicht vertreten war. Der Wettbewerb erwies sich als ein Sammlungspunkt der Phantasie, des Ehrgeizes, der Erprobung von Stilen und des letzten Wortes moderner Technik, ein wahres Laboratorium der Architektur des 20. Jahrhunderts. Hochsymbolisches und Expressionistisches stand neben Technoid-Funktionalistischem. Maschinenförmiges stand neben einer Beschwörung der italienischen Renaissance. Zitate der antiken Baukunst neben Anleihen bei der Hochhausarchitektur. Beim Moskau-

er Wettbewerb gab sich die internationale Architekturavantgarde ein Stelldichein: Hans Poelzig, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier, Armando Brasini neben den führenden sowjetischen Architekten (Schlögel 2008: 701).

Den Wettbewerb gewann jedoch das Team um den russischen Architekten Boris Iofan (1891-1976). Die Pläne sahen das – damals höchste Gebäude der Welt – vor, einen sich stufenförmig nach oben verjüngenden utopistisch wirkenden Wolkenkratzer von über 400 m Höhe, dessen Dach von der kolossalen Skulptur eines Arbeiters gekrönt sein sollte – wobei jedoch bereits 1933 beschlossen wurde, diese Statue Lenin zu widmen, in einer Monumentalgröße von ca. 75 m. Le Corbusier wandte sich enttäuscht ab, sein schlichter, – auch für heute Verhältnisse noch modern und zeitgemäß wirkender Entwurf, hatte somit keine Zustimmung gefunden, sondern war zugunsten einer Vision einer revolutionär interpretierten, monumentalen, stufenförmigen Pyramide abgelehnt worden.

Bis 1942 sollte der Palast der Sowjets vollendet werden. Tragende Stahlgerüste wurden alsbald in den Baugrund eingezogen. Der Überfall der deutschen Wehrmacht auf die Sowjetunion machte jedoch diesen Zeitplan zunichte, zumal der Bau ein hervorragendes Ziel für die deutschen Bomber gewesen wäre.

II. Welt- und Kultur- erbe in Russland

Während des Krieges und danach wurden die Planungen für den Bau immer wieder abgewandelt, jedoch ändert sich die Stimmung im Laufe der Nachkriegszeit für das jetzt als zu kostspielig und zu prunksüchtig empfundene Projekt: „...die 'Entstalinisierung' Chruschtschows versetzte dem Jahrhundertbau den Todesstoß... Der Palast der Sowjets existierte nur noch im Negativ: als Bezugspunkt, als imaginäre Mitte, auf die sich die Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre errichteten sieben Hochhäuser Moskaus bezogen.“ (Schlögel 2008: 707).

Diese hier genannten, in Sichtachsen aufeinander bezogenen Hochhäuser, im so genannten stalinistischen Zuckerbäckerstil errichtet, – das Außenministerium, aber auch Hotels und opulente Wohnkomplexe (mit bis zu 800 Wohnungen für hohe Funktionäre und Prominente), wurden im Kontext des 800jährigen Stadtjubiläums von 1947 geplant und realisiert. Im Volksmund werden sie auch die „Sieben Schwestern“ genannt. Diese Form des repräsentativen Städtebaus wurde zeitnah in den Metropolen der sozialistischen Staaten aufgegriffen, so auch in der Deutschen Demokratischen Republik mit den Gebäuden der Stalinallee in Berlin, die nach dem Ende der stalinistischen Ära in Karl Marx Allee umbenannt wurde.



Abb. 8: Palast der Sowjets, Veränderter Entwurf von Boris Iofan, 1934. Gemeinfrei.

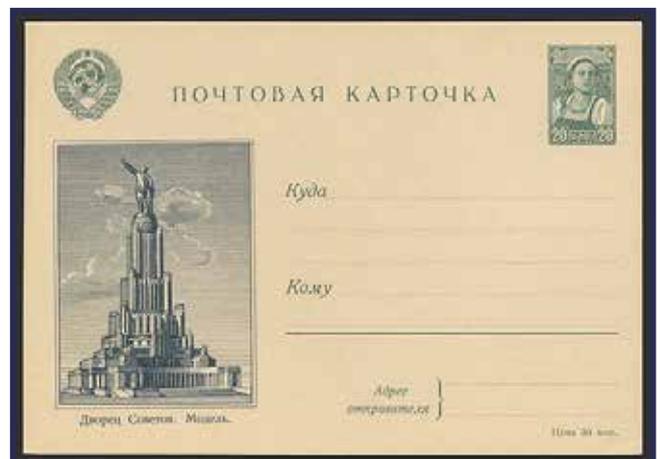


Abb. 9: „Postcard 1941 sovietpalace“ von UdSSR government – Personal collection. Processed by Kater-Begemot. Gemeinfrei. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Postcard_1941_sovietpalace.jpg#/media/File:Postcard_1941_sovietpalace.jpger

II. Welt- und Kulturerbe in Russland



Oben: Abb. 10: Aktuelle 3D-Rekonstruktion: „Palace Of Soviets 1“ von Ilya Ilusenko – Eigenes Werk. Gemeinfrei. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palace_Of_Soviets_1.JPG#/media/File:Palace_Of_Soviets_1.JPG



Links unten: Abb. 11: Das höchste Gebäude unter den „Sieben Schwestern“ und einer der bekanntesten Wolkenkratzer der Stalin-Ära in Moskau: Der Campus der Lomonossow-Universität, in den Jahren 1948-1953 auf den Sperlingsbergen erbaut (Architekt Leo Rudnew). Foto: Jutta Ströter-Bender (2014)

Rechts unten: Abb. 12: Eine weitere der „Sieben Schwestern“: Das „Kotelnicheskaya Embankment Building“, vollendet im Jahre 1952. Architekten: Dimitry Chechulin und Andrei Rostkovsky. Foto: Jutta Ströter-Bender (2014)



II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Das Schwimmbad an der Moskwa

Nachdem die Pläne für den Palast der Sowjets endgültig aufgegeben worden waren, erfolgte eine radikale Kehrtwendung bezüglich der Nutzung der riesigen Fläche. Die Fundamente wurden für den Bau eines öffentlichen Freibades umgewandelt, ein Ort, der sich alsbald größter Beliebtheit bei vielen Moskauern erfreute, – aber von zahlreichen Gläubigen auch in Erinnerung an die alte Kathedrale kritisch

gesehen wurde. Der Architekt Dmitri Nikolajewitsch Tschetschulin konzipierte das Freibad als eine kreisförmige Anlage, mit Sprungturm in der Mitte und auch im Winter beheizt. Bis in das Jahr 1991 diente es als Treffpunkt und wurde ein beliebtes Motiv von Postkarten, die das Leben in der Hauptstadt des Kommunismus mit seinen Vorzügen illustrieren wollten.



Abb. 13: Schwimmbad Moskwa, 1980. Fotograf: Felix Maschek (Hamburg, Germany). Gemeinfrei. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Schwimmbad_Moskwa.jpg

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Der Wiederaufbau der Christ-Erlöser-Kathedrale

Im Rahmen der Auflösung der Sowjetunion im Jahre 1991 und der veränderten politischen Situation mit ihrer zunehmenden Religionsfreiheit bildete sich eine Bürgerinitiative, die den Wiederaufbau der Kathedrale anregte und mit großer Resonanz landesweit Mittel dafür sammelte, unterstützt vom Moskauer Oberbürgermeister Juri Luschkow. Die originaltreue Rekonstruktion des alten Kirchenbaus im altrussischen Stil wurde dabei intendiert, das inzwischen in die Jahre gekommene Schwimmbad wurde abgerissen. Die Grundsteinlegung erfolgte im Jahre 1992, und im August 2000 fand die Einweihung durch den

Patriarchen der russisch-orthodoxen Kirche Alexius II. statt. Bemerkenswert bleibt die Tatsache, dass es sich bei dem raschen Wiederaufbau um eine breite bürgerliche Initiative handelte, die in ihrem Anliegen zwar von Organisationen unterstützt wurde, aber ohne staatliche Zuschüsse agierte. Die Wiedereinweihung der Kathedrale – was 15 Jahre vorher noch als unwahrscheinliches Ereignis angesehen worden wäre, – wurde auch zum zentralen Symbol des russlandweiten Wiederaufbaus von hunderten Gotteshäusern (Klöstern, Kirchen und Museen), die den Verfolgungen und Bilderstürmen der Stalinära zum Opfer gefallen waren.



Abb. 14: Die Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau. Foto: Jutta Ströter-Bender (September 2014)

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Literatur

Balanenko, Yury, Berezin, Alexander (1975): Moscow. Moskau: Planeta Publishers.

Bodenschatz, Harald (Hg.) (2003): Städtebau im Schatten Stalins. Die internationale Suche nach der sozialistischen Stadt in der Sowjetunion 1929-1935. Berlin.

Kempgen, Sebastian (1994): Klöster und Kirchen Moskaus. München: Verlag Otto Sagner.

Merridale, Catherine (2014): Der Kreml. Eine neue Geschichte Russlands. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Muhlstein, Anke (2009): Der Brand von Moskau. Frankfurt am Main: Insel Verlag.

Schlögel, Karl (2008): Terror und Traum. Moskau 1937. München: Carl Hanser Verlag.

Sikojev, André (1989): Pavel Florenskij (1882-1937). In: Pavel Florenskij: Die umgekehrte Perspektive. Texte zur Kunst. München: Matthes&Seitz. S. 157-168.

Zamoyski, Adam (2012): 1812: Napoleons Feldzug in Russland. München: C.H.Beck Verlag

Internetquellen

<http://deu.archinform.net/projekte/4867.htm> (Stand: 24. Juli 2015: 21:30)

http://www.kirchensprengung.de/cms/kirchensprengung_aufarbeitung.html (Stand: 24. Juli 2015: 20:16)

<http://www.google.de/imgres?imgurl=http://www.moderne-regional.de/wp-content/>

http://www.moderne-regional.de/tag/moskau/&h=720&w=1152&tbnid=vygdqSY-0HF6Z6M:&tbnh=90&tbnw=144&usg=__VyTJzeEklo_5j4B-ovHpfputmXg=&docid=Ya8Yc5FZYCKJpM&sa=X&ved=0CC-0Q9QEwAWoVChMIy_b32vX2xgIVTIs-sCh3WPAUN (Stand: Juli 2015)

Angaben zur Autorin

Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender; Hochschullehrerin im Fach Kunst an der Universität Paderborn mit den Schwerpunkten Malerei und Kunstdidaktik; Forschungsschwerpunkte: Kunstpädagogik, World Heritage Education, Philosophie und Konzepte der Malerei; 2008: Aufbau des digitalen Museumskofferarchivs an der Universität Paderborn; seit 2009: Herausgeberin der Internet-Zeitschrift „World Heritage and Art Education“; Herausgeberin der Buchreihe „KONTEXT: Kunst – Vermittlung – Kulturelle Bildung“ im Tectum Verlag; Mitbegründerin der Forschungsgruppe „World Heritage Education“; zahlreiche Veröffentlichungen zur Vermittlung des kulturellen Erbes. Aktueller Forschungsschwerpunkt: Künstlerische Forschungen zum Thema „Frieden“.

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

„Lost Places“.

Kreative Kommentare zur Geschichte der Christ-Erlöser-Kathedrale

Jutta Ströter-Bender

“Re-shaping the geographical imagination...”
(Bonnett 2014: S. 6).

Eine „andere“, mehrdimensionale und innovative Form der Erinnerungskultur und das mehrperspektivische Nachdenken über Räume und Stadtgeschichte mit kreativen Methoden der Malerei und der Collage eröffnet sich in den aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskursen um die so genannten „Lost Places.“ Zu diesem etwas diffusen Oberbegriff werden konkrete geographische Orte gezählt, beispielsweise versunkene Dörfer und Gärten, verfallene Tempel und Kirchen, Bunkerlandschaften, Grenzgebiete (Niemandland), Ruinen- und Schlachtfelder, aufgegebene Städte wie Fukushima in Japan, Wüstungen, wie auch verschwundene Orte, die heute nur noch in der kollektiven Erinnerung präsent sind (z. B. die legendären Städte Atlantis oder Tschambala über dem Himalaya).

Bei der Geschichte der Christ-Erlöser-Kathedrale handelt es sich um einen zentralen Ort in Moskau, der mit Blick auf eine Auseinandersetzung mit den „Lost Places“ gleich-

falls mehrfach sich überlagernde historische Schichten freigibt, die zugleich in den verschiedenen Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts ganz unterschiedlichste Ebenen von Erinnerungskultur und Konstruktion nationaler Identität beinhalteten, – und neben vielen anderen Emotionen auch Stolz, Patriotismus, Verzweiflung, Sehnsucht, Mut und Tatkraft hervorriefen.

- 50 Jahre Monumental Baustelle zwischen 1832-1882
- Zentrale Kultstätte der orthodoxen Kirche neben dem Kreml/ Staatskirche
- Kirchenverfolgungen und Bildersturm zwischen 1919-1931
- Glockenverbot, verschwundene Klangbilder 1929
- Entkernter Bau und Sprengung, 1931
- Baugrube und Großbaustelle für den Palast der Sowjets, 1932-1957
- Ort diverser und immer wieder veränderter architektonischen Großphantasien und gesellschaftlicher Utopien
- Imaginäres Zentrum im Kreis der Moskauer

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Wolkenkratzer („Sieben Schwestern“)

- Schwimmbad von 1958 bis 1991 (Abriss)
- Erneute Großbaustelle und Rekonstruktion
- Seit 2000 Hauptkirche des russisch-orthodoxen Patriarchats

Literatur

Bonnett, Alastar (2014): Of the Map. London: Aurum Press.

Anregungen für kreative Kommentare

Materialien

Brief- und Paketumschläge, weißes Papier, schwarze und farbige Kartons, Tapetenreste, Packpapier, Buchseiten, bedruckte Oberflächen, Seiden- und Butterbrotbackpapier, Poster, Kartons...

Farben: Alle verfügbaren Farben wie Deckfarben mit Deckweiß, Ölkreiden, Filz- und Bunt-

stifte, Kulis, Bleistifte, etc., außerdem Scheren, Kleber, Kopien der Kathedrale und des Palastes der Sowjets, Stadtpläne.



Abb. 1-3: Kreative Kommentare.

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Weitere Kopiervorlagen für kreative Kommentare

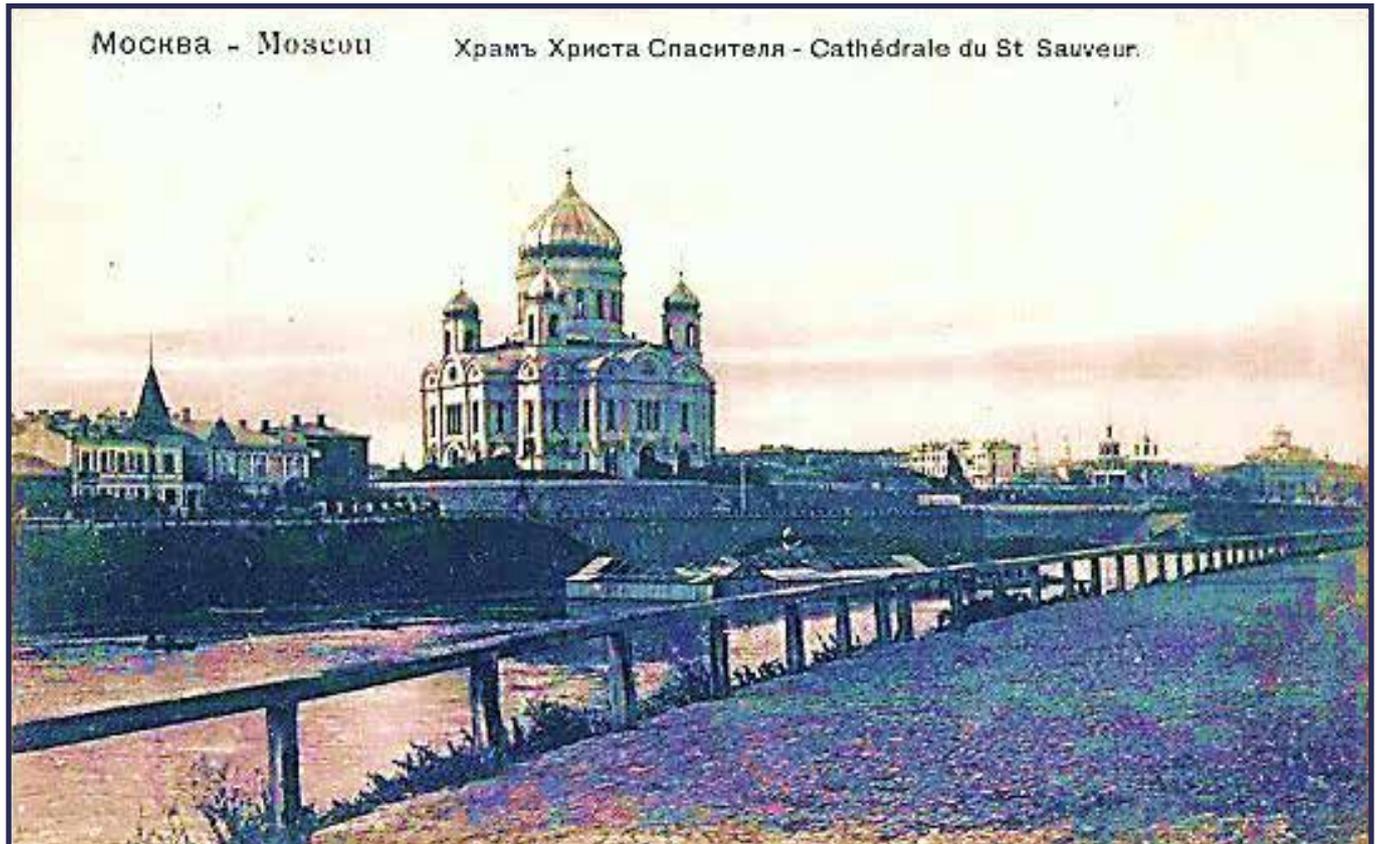


Abb. 4: Historische Postkarten: Ansichten der Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau, um 1900. Privatbesitz.

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Weitere Kopiervorlagen für kreative Kommentare



Abb. 5: Historische Postkarten: Ansichten der Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau, um 1900. Privatbesitz.

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Weitere Kopiervorlagen für kreative Kommentare

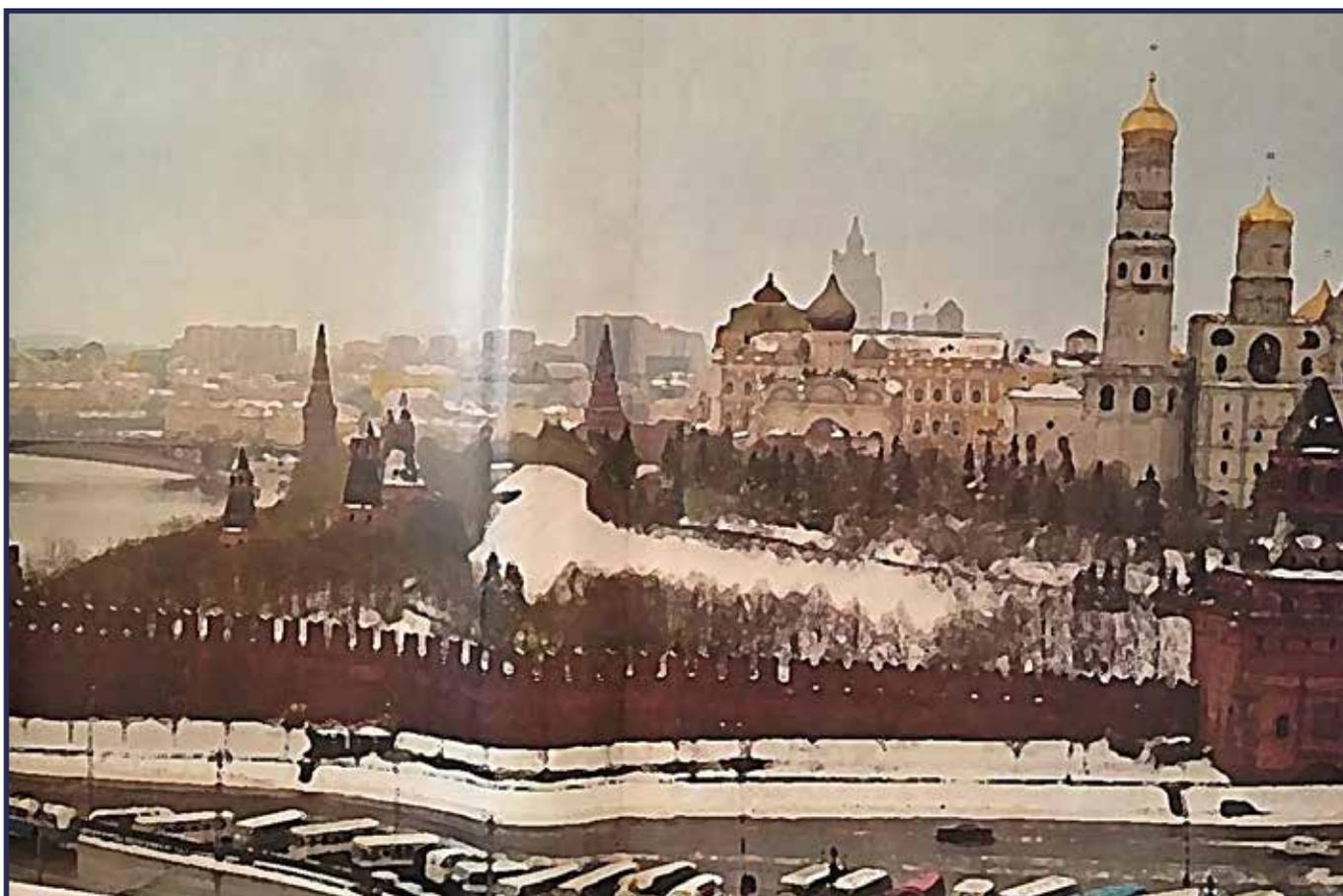


Abb. 6: Die Baulücke der Christ-Erlöser-Kathedrale befindet sich zwischen den zwei Kreml-Türmen, bearbeitetes Detail eines Panoramafotos.

Kreuzstich – ein ästhetischer Zugang zu alten russischen Handarbeitstechniken

Annette Wiegelmann-Bals



Abb. 1: Stickarbeit aus dem Kunstunterricht einer 8. Klasse. Foto: Annette Wiegelmann-Bals (2015)

Zusammenfassung

Der Kreuzstich bietet vielfältige Möglichkeiten, sich Russland über sein Kunst-Handwerk zu nähern. Er ist relativ leicht erlernbar und in vielen Größen auszuführen. Der hier dargestellte interdisziplinäre Zugang eröffnet nach einer kurzen Darstellung der Geschichte der russischen Stickerei nicht nur neue Perspektiven auf ein altes Kunst-Handwerk, sondern

auch auf Russlands historische Alltagsästhetik und Kulturgeschichte. Damit verbunden wachsen Anerkennung und Wertschätzung für die russischen Menschen, ihre Geschichte und ihre Kultur.

Geschichte der russischen Stickerei

Die russische Stickerei weist eine jahrhundertalte Geschichte auf (vgl. wordpress.com:

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

2015). Nach Stradal und Brommer lässt sich der Ursprung der Kunst des Stickens nicht eindeutig klären. Sie sprechen dem Stickten jedoch grundsätzlich dasselbe Alter wie dem Weben zu, welches schon aus der Urzeit der Menschheit bekannt ist (vgl. Stradal und Brommer 1990: 139).

Es existieren beispielsweise Kleidungsüberreste aus dem 9. und 10. Jahrhundert, die mit goldenen Fäden bestickt waren. In der Zeit vom 14. bis 17. Jahrhundert wurde die Kleidung der Zaren, Bojaren und der geistlichen Würdenträger mit Gold- und Silberfäden und Perlen verziert. Auch Hochzeitshandtücher, Festtagsgewänder aus feinem Leinen und Tücher wurden mit Stickereien aufgewertet. Insbesondere die Bojarenfrauen und die Nonnen beherrschten das Stickten. Im 18. Jahrhundert beginnen sich auch andere Bevölkerungsschichten für das Handwerk zu interessieren. Bauernmädchen verschönerten durch Stickereien Gebrauchsgegenstände wie Handtücher, Schürzen, Kleidung oder Tischdecken. In vielen russischen Museen wird zwischen bäuerlichen und städtischen Stickereien unterschieden. Die städtische unterlag dem Einfluss ausländischer Modeströmungen, während die bäuerliche Stickerei eng mit den Bräuchen und Ritualen der Bauernschaft verbunden war. In der russischen Stickerei kamen geometrischen Mustern sowie geometrischen Pflanzen- und Tierformen eine große Bedeu-

tung zu (vgl. wordpress.com: 2015).

„Jede Stickerei hatte ihre eigene Bedeutung. Die symbolträchtigen Stickereien schützten den Träger vor Unheil. Auf Handtüchern spiegelten sich die kosmologischen Vorstellungen der Menschen wider, vor allem Ansichten, die mit der Fruchtbarkeit sowie den Riten der Vorfahren verbunden waren.“ (wordpress.com: 2015).

Die ornamentalen Motive der Stickereien orientierten sich an der heimischen Flora und Fauna, die Schönheit der Natur sollte auf die Kleidung übertragen werden. Oftmals wurden Stoffe mit Pferden oder Vögeln bestickt. Zwei Kopf an Kopf stehende Vögel symbolisierten eine glückliche Ehe. Unter den Motiven nahm der Lebensbaum, oftmals als Frauenfigur stilisiert, einen bedeutenden Platz ein. Auch die Farbwahl hatte eine Bedeutung, am meisten wurde Rot und Weiß verwendet, aber auch Goldfäden und Schwarz wurden gewählt. Zu den traditionellen russischen Stickmustern gehören zum Beispiel das halbe Kreuz, der Plattstich und auch der Kreuzstich. Grundsätzlich wurden Sticktechniken, die mit der Stoffstruktur verbunden waren, und freie Techniken unterschieden.

Ein sehr altes, traditionelles Handwerk ist die Goldstickerei, mit Gold bestickte Dinge zogen als prächtiger, ausdrucksvoller Schmuck den

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Blick auf sich. Seit dem 13. Jahrhundert bis in die Gegenwart ist die Stadt Torzhok, 260 km nordwestlich von Moskau gelegen, das Goldstickereizentrum in Russland. Von dort wurde der Adel von Moskau und St. Petersburg beliefert. Zur Herstellung des Krönungsgewandes von Alexander II. beispielsweise wurden aus Torzhok 30 der besten Stickmeisterinnen an den Hof von St. Petersburg geschickt. Auch Admiräle und Generäle sowie hohe Beamte ließen sich ihre Gewänder und Paradeuniformen von den Meisterinnen in Torzhok verziern (vgl. wordpress.com: 2015).

Mustertücher

Zu den Gattungen der Stickkunst allgemein gehören auch die Mustertücher, die dem Erlernen von Sticktechniken oder Formen dienen. Durch ihren lehrhaften Charakter bedingt, weisen die Tücher meist Buchstaben oder Zahlenreihen auf. Dadurch war das Sticken auch dem Erlernen des Schreibens, Lesens und Rechnens dienlich (vgl. Grönwoldt 1993: 217).

Mustertücher sind „Zeugen einer ehemals reichen Volkskunst und geben in liebenswerter Weise Auskunft über ein bürgerliches Lebensgefühl vergangener Epochen“ (Leszner 1997: Einband).

Sticken in der aktuellen Gegenwartskultur

In der aktuellen Gegenwartskultur ist das Sti-

cken von verschiedenen Gruppen längst neu entdeckt worden:

„Handarbeit liegt im Trend. Eine Nischenaktivität ist sie schon länger nicht mehr. Überall wird nicht nur gestrickt und gestickt, sondern vor allem auch genäht und gebastelt. Es werden Muster designt und Stoffe damit bedruckt, es wird gewebt, gesteppt und gequiltet. Handarbeit ist ganz groß in Mode. Sie ist Teil einer großen Do-it-yourself-Bewegung, die in ihrer heutigen Form vor einem guten Jahrzehnt in den Vereinigten Staaten ihren Anfang nahm.“ (vgl. Frankfurter Allgemeine Zeitung: 2015).

Sticken als didaktische Vermittlungsstrategie

Sticken bietet als handwerkliche Tätigkeit mit textilem Material vielfältige Möglichkeiten, sich Russland anhand seiner Sticktraditionen zu nähern.

Eine mögliche Aufgabenstellung in diesem Zusammenhang lautet: „Fertigt eigene Stickarbeiten mit Pflanzen- und Tierformen an“. Dabei empfiehlt es sich, dass exemplarisch der Kreuzstich als grundlegende Technik erlernt wird, bevor mit der Umsetzung eines Motivs begonnen wird. Danach können auch andere Sticktechniken eingesetzt und frei entwickelt werden.

Insgesamt eignet sich der Kreuzstich in besonderer Weise als ästhetischer Zugang zu

II. Welt- und Kulturerbe in Russland



Oben: Abb. 2: Stickmotiv aus der heimischen Fauna, Stickarbeit 8. Klasse. Foto: Annette Wiegelmann-Bals (2015)

Unten: Abb. 3: Individuelle Motivzusammenstellung, Stickarbeit 8. Klasse. Foto: Annette Wiegelmann-Bals (2015)

alten russischen Handarbeitstechniken, da er relativ leicht erlernbar und in verschiedenen Größen auszuführen ist. Dieser interdisziplinäre Zugang eröffnet nicht nur neue Sichtweisen und Perspektiven auf ein altes Kunst-Handwerk, sondern auch auf Russlands historische Alltagsästhetik und Kulturgeschichte. Damit

verbunden wachsen neben Fähigkeiten, Fertigkeiten und individuellem Wissen Anerkennung und Wertschätzung für die russischen Menschen, ihre Geschichte und ihre Kultur.

Literatur

Grönwoldt, Ruth (1993): Stickereien von der Vorzeit bis zur Gegenwart. Aus dem Besitz des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart und der Schlösser Ludwigsburg. Solitude und Monrepos. München: Hirmer.

Leszner, Eva Maria (1997): Stickmustertücher. 3. Aufl. Rosenheim.

Marchais, Annie; Haury, Bernard (2006): Se souvenir de la Crèche. La Crèche: Geste.

Müller, Barbara; Müller, Julia (2005): Kreuzstich. Muster aus dem alten Russland. 2. Aufl. Rosenheim: Rosenheimer Verlagshaus.

Online verfügbar unter <https://moskultinfo.wordpress.com/2014/01/04/russische-sticke-rei> (Stand: 16.07.2015)

Stradal, Marianne; Brommer, Ulrike (1990): Mit Nadel und Faden. Kulturgeschichte der klassischen Handarbeiten. Freiburg: Herder.

Ströter-Bender, Jutta/Wiegelmann-Bals, Annette (2010): Dialogfelder einer interkulturellen Vermittlung von Welterbe, In: Ströter-Bender, Jutta (Hg.): World Heritage Education. Positionen zur Vermittlung des UNESCO-Welterbes. Marburg: Tectum-Verlag 2010. S. 47-57.

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Ströter-Bender, Jutta (2011): World Heritage Education. Positionen und Diskurse zur Vermittlung des UNESCO-Welterbes. Marburg: Tectum-Verlag.

Troll, Christa; Engelhardt, Michaela (2012): Textiles Gestalten in Bildern. Sticken; Materialien für Rechts- und Linkshänder; [Grundschule/Sekundarstufe I]. 1. Aufl. Donauwörth: Auer.

Internetquellen

Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH: Neuer Trend: Deutschland strickt wieder. Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH. Online verfügbar unter <http://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/menschen-wirtschaft/neuer-trend-deutschland-strickt-wieder-11941078.html> (Stand: 16.07.2015)

Abbildungen

Abb. 1: Stickarbeit aus dem Kunstunterricht einer 8. Klasse. Foto: Annette Wiegelmann-Bals (2015)

Abb. 2: Stickmotiv aus der heimischen Fauna, Stickarbeit 8. Klasse. Foto: Annette Wiegelmann-Bals (2015)

Abb. 3: Individuelle Motivzusammenstellung. Stickarbeit 8. Klasse. Foto: Annette Wiegelmann-Bals (2015)

Angaben zur Autorin

PD Dr. phil. Annette Wiegelmann-Bals (Privatdozentin an der Universität Paderborn (venia legendi: Kunstpädagogik) und Studienrätin am Gymnasium, Fächer Kunst und Pädagogik) ist Trägerin des bundesweiten Forschungspreises Kunstpädagogik 2009 und Mitglied im Arbeitskreises World Heritage Education (Forschungsschwerpunkte in der World Heritage Education: Mediation, Inklusion und das Weltdokumentenerbe).

Zur Geschichte der Matrjoschka-Puppen Sinnliches Lernen im Kunstunterricht

Eva Capell

Das Kopftuch in kräftigem Rot umschließt das blasse, rundliche Gesicht mit rosagefärbten Wangen, großen, dunklen Augen und einem roten Schmollmund. Das schwarze Haar, in der Mitte gescheitelt, ziert die Stirn wie ein kleiner Vorhang. Ihre Schürze ist über und über mit zahlreichen Blumen und Beeren unterschiedlichster Couleur bedruckt, den Bauch schmückt ein besonders auffälliges Exemplar. So steht sie da: Scheinbar unbeweglich, rundlich, stumm. Doch sie lächelt, sanft.

Ein leichtes Rütteln verrät sie. Sie ist nicht allein.

Den Kopf vorsichtig abgedreht, das Holz quietscht dabei ein wenig, kommt eine Miniatur ihrer selbst zum Vorschein; dann noch eine, und noch eine. Die Letzte so klein wie eine Erdnuss.

Faszination für Groß und Klein, ist die Matrjoschka (auch unter der Bezeichnung Babuschka bekannt) – das wohl beliebteste russische Souvenir.

Die bemalte Schachtelpuppe aus Holz ist entgegen vieler Erwartungen noch gar nicht allzu lange Teil der russischen Souvenirkultur. Die erste Matrjoschka wurde vermutlich Ende des 19. Jahrhunderts in Moskau produziert: Eine Bäuerin in traditionell russischer Tracht bestehend aus acht ineinander gestapelten Figuren, zu denen auch ein Junge zählte.

Ursprünglich galt die Matrjoschka als Kinderspielzeug, das vereinfacht die Vorstellung von Fruchtbarkeit, Mutterschaft und Familie darstellen sollte.

Nach der Weltausstellung in Paris im Jahr 1900, auf der die Matrjoschka erstmals vorgestellt wurde, gewann die russische Holzpuppe weltweit an Popularität. Die Produktion wurde von Moskau in die nahe gelegene Stadt Sergijew Possad verlegt, die Nachfrage war groß – und eine Erfolgsgeschichte nahm ihren Lauf (vgl. Russlandjournal).

II. Welt- und Kulturerbe in Russland



Abb. 1: Matrjoschka-Puppen. Privatsammlung. Foto: Jutta Ströter-Bender (2015)

Überrascht mag ein mancher über die Herkunft der Matrjoschka, der Repräsentantin der „Russenästhetik“ schlechthin, sein: Inspiration für die erste Matrjoschka war eine japanische Figur, bestehend aus sieben in-einander gestapelten Glücksgöttern; außer-

dem bemalte Eier, die es in den slawischen Ländern noch vor der Christianisierung gab und als Glücksbringer galten, die vor Unheil schützen sollten.

Ihren Namen verdankt die Puppe einem für die damalige Zeit äußerst beliebten Frauen-

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

namen: Matrjona, liebevoll auch Matrjoscha oder auch Matrjoschekka genannt. Die Etymologie führt uns außerdem in die lateinische Sprache zurück. Hinter ‚Matrjoschka‘ versteckt sich das lateinische Wort ‚mater‘ (Mutter), dessen Bedeutung die traditionelle Idee einer kinderreichen Frau, einer Matrjoschka, widerspiegelt.

Entwickelt wurde die Holzpuppe von dem Drechsler Wassilij Zwjozdotschkin und dem Maler Sergej Maljutin – man spricht von den zwei „Vätern“ der russischen Matrjoschka. Zwjozdotschkin soll von Mitgliedern des sogenannten Abramzewo-Kreises, benannt nach dem Wohnort des russischen Unternehmers und Mäzen Sawwa I. Mamomtow, beauftragt worden sein, ein Holzspielzeug im traditionell russischen Stil zu entwerfen. Zu diesem Kreis zählten bekannte Maler wie Ilja Repin, Wiktor Wasnetzow oder Wassilij Polenow, denen daran gelegen war, die russische Volkskunst wiederzubeleben (vgl. Russlandjournal).

Die meisten Matrjoschkas werden aus Linden- oder Birkenholz hergestellt; Material, das leicht zu verarbeiten ist. Die Herstellung gestaltet sich äußerst komplex. Zuerst wird die kleinste Figur der Matrjoschka gefertigt, dann folgen nach und nach die übrigen Figuren bis ein ganzer Satz entsteht. Jede Holzpuppe durchläuft 15 Arbeitsschritte. Bei einer traditi-

onellen Matrjoschka entspricht die Höhe der Figur ihrem zweifachen Durchmesser. Nach der Holzverarbeitung ist es die Aufgabe eines Malers, der Matrjoschka ein „Gesicht“ zu verleihen, die Figur mit floralen Ornamenten und kräftigen Farben zu schmücken (vgl. Blog à la Russe).



Abb. 2: Sargorskaya-Matrjoschka. Privatsammlung. Foto: Natalja Kunz (2015)

Ein Besuch auf einem Handwerkermarkt in Moskau lässt an der Popularität der russischen Holzpuppe keinen Zweifel. Unzählige Matrjoschkas reihen sich auf den Holzregalen der Marktständen dicht an dicht aneinander. Produziert werden diese Matrjoschkas längst nicht mehr alle in Moskau, sondern in den unterschiedlichen Regionen Russlands. Sie unterscheiden sich in Form, Farbe und Maltechnik. Die Puppen in den Regalen schwanken zwischen einfachen bäuerlichen Darstellungen und hoch künstlerischen Ausformulierungen. Man unterscheidet gemeinhin fünf Matrjoschka-Stile:

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Viele Matroschkas kommen aus der Stadt Sergijew Possad. Es sind Mütter und fleißige Arbeiterinnen mit kleinen Kindern, Haustieren und Alltagsgegenständen. Die Konturen des Gesichts, des Kopftuchs, der Bluse, des Sarafans (russische Hoftracht) und der Schürze werden mit schwarzer Farbe gezogen.

Matroschkas aus der Stadt Semjonow haben meist drei Hauptfarben: Rot, Gelb und Grün. Ihre Schürze ist mit Blumen geschmückt, das Kopftuch wird mit einer besonderen Tupftechnik koloriert.

Porchow-Madrianska-Matroschkas fallen durch ihre leuchtenden Farben besonders auf. Sie zeichnen sich durch eine schlankere, kegelähnliche Form und ein kokett bemaltes Gesicht mit großen Augen und langen Wimpern aus. Kopftuch und Schürze schmücken Blumen und Beeren.



Abb. 3: Polchovskaya-Matroschka. Privatsammlung. Foto: Natalja Kunz (2015)

Die Matroschka aus dem russischen Norden, auch Wetzka-Matroschka genannt, die im Matroschka-Museum in Moskau zu sehen ist, ist etwas ganz Besonderes. Sie ist in unterschiedlichen Blautönen koloriert und mit kunstvollen Applikationen aus Roggenstroh geschmückt.

Matroschkas aus der Stadt Twer hingegen zeigen Motive aus russischen Volksmärchen und kunstvolle Ornamente in Gold- und Silberfarben.

Heute existieren neben den klassischen Matroschkas auch noch weitere Modelle moderner russischer KünstlerInnen, die teilweise mehrere Gesichter tragen, sich aber ebenso gesichtslos wie ein Gemälde präsentieren (vgl. Russlandjournal).



Abb. 4: Mordowskaja-Matroschka, 1978. Privatsammlung. Foto: Natalja Kunz (2015)

Mag einer jeden Leserin und einem jeden Leser die Matroschka als in Massen produziertes Mitbringsel russischer Handwerkermärkte

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

im Gedächtnis bleiben, so soll an dieser Stelle eines festgehalten werden: Sie ist mehr als das. Die Geschichte der Matrjoschka – ihre „Geburt“, ihre „Väter“, ihre Popularität – macht sie zu einer wesentlichen Figur in der Konstruktion von nationaler Identität.

Lernen mit allen Sinnen – Ein ästhetischer Zugang zur Matrjoschka-Puppe

Was tun mit dem Wissen um die russische Matrjoschka? Wie lässt es sich erweitern, transferieren, erfahrbar machen?

Ihr vielfältiges Erscheinungsbild, die Geschichten, die sich um sie herum spinnen, sowie die kulturelle Bedeutung der Matrjoschka bieten ein breites Feld für didaktische Herangehensweisen.

Ihre auffällige, farbenfrohe Gestalt kann vor allem im Anfangsunterricht des Faches Kunst der Grundschule sowie in den Stufen 5 und 6 an weiterführenden Schulen für unterschiedliche ästhetische Zugänge genutzt werden. Das theoretische Grundgerüst, so wie es auch in diesem Artikel gegeben ist, wird dabei insbesondere mit Blick auf die unterschiedlichen Matrjoschka-Stile vorausgesetzt, um eine künstlerisch-experimentelle Auseinandersetzung mit der Thematik im Sinne eines progressiven Lernprozesses gewährleisten zu können.

Ein Beispiel für solch einen ästhetischen Zugang, einen, der die alltägliche Routine durchbricht und Bekanntes durch Verfremdung in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken versucht, kann das gemeinsame Backen und Gestalten von Matrjoschka-Puppen sein (vgl. <http://www.britte.de/rezepte/rezepte/matroschka-puppen>).

Die Unterrichtsidee folgt dem Gedanken an ein Lernen durch spielerische, emotional-ganzheitliche und körperlich-sinnliche Zugänge und Erfahrungen.

Insbesondere im Anfangsunterricht, in dem es gilt, das Interesse und die Neugier für das Fach zu wecken, bietet das ganzheitliche Lernen, das Lernen mit allen Sinnen, vielfältige Möglichkeiten, den Unterricht abwechslungsreich und nachhaltig zu gestalten und ein besonderes Maß an Kreativität und Gestaltungskraft freizusetzen. Es gilt, „Freude und Interesse an ästhetischen Ausdrucksformen zu wecken und zu fördern. Die Wahrnehmungsfähigkeit der Schülerinnen und Schüler und ihr Vorstellungsvermögen werden angeregt und entfaltet, neue und auch ungewöhnliche Arbeits-, Sicht- und Denkweisen werden eröffnet, Kreativität und Phantasie werden entwickelt“ (Kernlehrplan (NRW) für das Unterrichtsfach Kunst an Grundschulen).

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Beim gemeinsamen Backen, einer Tätigkeit, die das Wir-Gefühl, die Gruppe und den Gemeinschaftssinn stärkt, geht es im wahrsten Sinne des Wortes um das Be-greifen.

Der Geruch der Zutaten, ihr Vermengen, das Bestäuben der Arbeitsfläche mit Mehl, das Kneten des Teiges: eine sinnlichere Form des Lernens ist kaum möglich.

Gleichzeitig stellt das Backen für viele Kinder eine positive Beschäftigung dar, Erinnerungen an vorweihnachtliche Backnachmittage mit (Groß-)Eltern werden geweckt, die Vorfreude auf das fertige Produkt ist eng verknüpft mit dem „Sich-einbringen“, mit der eigenen, aktiven Teilnahme am Backvorgang.

Außerdem werden die Schülerinnen und Schüler für den Umgang mit Lebensmitteln sensibilisiert, lernen, Mengen richtig einzuschätzen, Lebensmittel behutsam zu gebrauchen und wertzuschätzen, Fähigkeiten also, die das alltägliche Leben fordert; ästhetische Prozesse werden angeregt, der Umgang mit Farben und Formen geschult, die Freude am Ausprobieren gestärkt. Ebenso wesentlich erscheint vor allem mit Blick auf die ersten beiden Klassenstufen die Schulung von Fein- und Grobmotorik (backen/kneten vs. kolorieren).

Die farbliche Gestaltung der Lebkuchen-Matrjoschkas soll so frei wie möglich erfolgen. Dennoch kann (und sollte) das zuvor erlangte Wissen über unterschiedliche Matrjosch-

ka-Stile (im besten Fall anhand vorhandener Puppen) als Repertoire für eigene Ideen genutzt werden oder als Hilfe dienen, wenn einige Schülerinnen und Schüler unsicher bei der Gestaltung ihrer Lebkuchen-Matrjoschkas sind.

Um eine möglichst vielfältige Farbgestaltung gewährleisten zu können und den Schülerinnen und Schülern die Möglichkeit zu geben, sich auszuprobieren, sollte dafür gesorgt werden, dass eine ausreichende Anzahl Farben vorhanden ist. Bei fünf (oder mehr) Lebkuchen-Puppen pro Kind können so ganz unterschiedliche, eigene Matrjoschka-Stile erprobt werden.

Bei höheren Klassenstufen (3.-6. Klasse) könnte man noch eine kleine Schreibübung an die Arbeitsphase hängen, in der die Schülerinnen und Schüler, in Anknüpfung an die Matrjoschka-Stile, die sie kennengelernt haben, ihren eigenen Matrjoschka-Stil benennen und in wenigen Sätzen erläutern (Farbigkeit, Motivmerkmale etc.). So erfährt die eigene künstlerische Arbeit eine besondere Wertschätzung, und es wird deutlich, dass trotz der Vorbilder, die die Kinder kennengelernt haben, ganz eigene Puppen entstanden sind.

Da Lebkuchen typischerweise in der Weihnachtszeit (Ausnahmen bestätigen die Regel) gebacken, verzehrt und gerne auch verschenkt wird, könnte es ebenso reizvoll sein

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

– nicht zuletzt als besondere Arbeitsmotivation – die Matroschkas als Geschenk zu Nikolaus oder in der Adventszeit zuzubereiten und entsprechend zu verpacken.

Den Lehrerinnen und Lehrern und ihren Schülerinnen und Schülern wünsche ich viel Spaß beim Ausprobieren.

Internetquellen

Blog à la Russe, <http://blog.a-la-russe.com/matroschka-die-geheimnisvolle-russische-puppe/> (Stand: 20.05.2015).

G+J Women New Media GmbH, <http://www.britte.de/rezepte/rezepte/matroschka-puppen> (Stand: 30.07.2015).

Qualitäts- und Unterstützungsagentur – Landesinstitut für Schule NRW, <http://www.schulentwicklung.nrw.de/lehrplaene/lehrplannavigator-grundschule/kunst/lehrplan-kunst/kernlehrplan-kunst.html> (Stand: 04.08.2015).

Website des Russlandjournals, <http://www.russlandjournal.de/russland/matroschka/> (Stand: 17.05.2015).

Angaben zur Autorin

Eva Capell studierte von 2008-2014 an der Universität Paderborn Kunst und Französisch für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen. Nach ihrem Studium entschied sie sich für eine Promotion im Fach Kunst und arbeitete von Oktober 2014 bis Oktober 2015 im Rahmen eines Stipendiums der Universität Paderborn als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Malerei und ihre Didaktik von Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender. In ihrer Dissertation widmet sich Eva Capell der Kinderzeichnungsforschung mit dem Schwerpunkt Mädchenzeichnung und digitale Medien.

E-Mail: eva.capell@gmx.de

Vier ausgewählte Museumskoffer zum UNESCO-Weltkulturerbe Russlands und Ost-Europas

Sabrina Zimmermann

Zusammenfassung

In der über 13-jährigen Geschichte des Museumskofferprojekts an der Universität Paderborn sind weit über 600 Museumskoffer von Kunststudierenden konzipiert worden. Im Folgenden sollen, im Rahmen des „Russland-Schwerpunkts“ dieser WHAE-Ausgabe, vier Museumskoffer inhaltlich sowie mit ihrer ästhetisch-didaktischen Vermittlungsstrategie vorgestellt werden: Zwei Koffer thematisieren das historische Zentrum von Sankt Petersburg, das seit 1990 zum UNESCO-Weltkulturerbe Russlands gehört. Um eine erweiterte Perspektive auf Osteuropa zu eröffnen, werden zudem ein Museumskoffer zur Ukraine (Höhlenkloster „Lávra Petschersk“ – UNESCO-Weltkulturerbe seit 1990) und zu Kasachstan („Manuskriptsammlung des Khoja Ahmed Yasawi“, die seit 2003 zum Bestand des UNESCO-Weltdokumentenerbes „Memory of the World“ zählt), dessen äußerster Teil (ca. 6%) noch zu Osteuropa gezählt wird, vorgestellt.

Abstract

In the over 13-year history of the “Museumskoffer-project” at the University of Paderborn more than 600 coffers have been conceived by art-students. In the following four museumcoffers will be introduced within the scope of the “Russia main focus” of this WHAE-magazine issue concerning the contents as well as their aesthetic-didactic mediation strategy: Two coffers address as central theme the historical centre of Saint Petersburg which belongs to the UNESCO-World-Heritage of Russia since 1990.

To open an enlarged perspective on East Europe, there will also be presented a museumcoffer about the Ukraine (Cave cloister “Lávra Petschersk” – UNESCO-World-Heritage since 1990) and about Kazakhstan (“Collection of the manuscripts of Khoja Ahmed Yasawi”, which is part of the UNESCO-Memory of the World since 2003), whose outermost area (approximately 6%) is still counted to Eastern Europe, are presented.

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Museumskoffer zum UNESCO-Weltkulturerbe „Historisches Zentrum Sankt Petersburg“ in Russland (www.unesco.org (1))

Die Museumskoffer von Oxana Deines und Helene Lemke behandeln das historische Zentrum von Sankt Petersburg, das seit 1990 aufgrund seines Status als „Meisterwerk menschlicher Schöpfungskraft [und] Zeugnis kulturellen Austauschs [...]“ (UNESCO 2010: 344) zum UNESCO-Weltkulturerbe Russlands gehört. Die Koffer sind im Jahr 2010 während des Seminars „UNESCO-Weltkulturerbe Zeche Zollverein in Essen: Museumskoffer für das Welterbe in Europa“ entstanden und anlässlich des Kulturhauptstadtjahres RUHR.2010 im Rahmen einer Gruppenausstellung vom 13. bis 25. Mai 2010 in der Zeche Zollverein präsentiert worden.

Obwohl sich beide Studentinnen mit der gleichen Welterbestätte befassen, werden unterschiedliche thematische Facetten beleuchtet. Während sich Oxana Deines der Geschichte der Zaren widmet, stellt Helene Lemke in ihrem Koffer unterschiedliche Feiertags- und Festtraditionen vor.

„Die Geschichte der Zaren“ – ein Museumskoffer von Oxana Deines



Abb. 1: Museumskoffer „Die Geschichte der Zaren“ von Oxana Deines – Museumskoffer zum UNESCO-Weltkulturerbe „Historisches Zentrum von St. Petersburg“.

Der Museumskoffer von Oxana Deines lädt zu einer Reise in das historische Zentrum von Sankt Petersburg ein. Im Mittelpunkt des Koffers stehen dabei die Zarendynastien, die von 1547 bis 1917 die Staatsoberhäupter Russlands hervorbrachten. Der Museumskoffer stellt die prachtvollen Bauwerke, wunderschönen Parkanlagen und den unübertroffenen Glanz der Schlösser rund um St. Petersburg vor, die während der Zarenherrschaft entstanden sind:

Sankt Petersburg ist das Resultat eines umfangreichen Bauprojekts, das im Jahr 1703 von Zar Peter dem Großen (1672-1725) veranlasst wurde. Nach den stadtplanerischen Entwürfen von Alexandre Leblonds, wurde

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

die ursprüngliche und wilde baltische Küstenlandschaft innerhalb von nur 20 Jahren in eine prachtvolle Großstadt umgestaltet. Bei diesem enormen Bauvorhaben konnte auf die Arbeitskraft von russischen Soldaten, schwedischen und türkischen Kriegsgefangenen sowie estnischer und finnischer Arbeiter zurückgegriffen werden. Unter Zarin Katharina der Großen (1729-1796) konkurrierten zahlreiche ausländische Architekten um die prachtvollsten Monumente. Auch im 19. Jahrhundert setzte sich die im 18. Jahrhundert begonnene „Baulust“ fort, sodass St. Petersburg heute in der Geschichte des Städtebaus ein außergewöhnliches Beispiel ist, bei dem ein weitreichender und umfassender Plan in vollem Umfang realisiert worden ist. Die Bauwerke der internationalen Architekten haben in der Folge die Monumentalbaukunst in Russland und Finnland im 18. und 19. Jahrhundert maßgeblich beeinflusst. Das architektonische Erbe Sankt Petersburgs setzt sich auch deshalb aus einer bunten Vielfalt der Baustile – von Barock bis Klassizismus – zusammen und vereint Paläste, Kirchen, Klöster, Kanäle und Brücken mit einer unverbauten weiten Landschaft, sodass das historische Zentrum von einer Aura von unvergänglicher Pracht umgeben ist (UNESCO 2010: 344).

Im Kunstunterricht könnten beispielsweise in diesem Kontext, mit Hilfe des Museumskof-

fers, eine Einführung in die Baustilkunde und ein internationaler Vergleich erfolgen.

Neben der Architektur stehen auch biografische Porträts der ZarInnen im alten Russland im Fokus der Betrachtung: in zeitgenössischen Fotografien und historischen Bildern sowie in mit Kaffee „gefälschten“ und gealterten Karten und Dokumenten ist das Leben der ZarInnen und der Zarenfamilien eingefangen. So wird den BetrachterInnen ein Einblick in die russische Vergangenheit eröffnet. Informationstexte fügen dabei die verschiedenen ästhetischen Zugänge in den geschichtlichen Kontext ein. Anhand der 300-jährigen Familiengeschichte der Romanows wird eine Zeit illustriert, in der sich Russland gegenüber Europa öffnete und zur Weltmacht aufstieg. Die Zarenfamilie Romanow lenkte während ihrer Herrschaft die politischen und wirtschaftlichen Geschicke Russlands. Der Museumskoffer präsentiert nicht nur das Glück, den Reichtum und die Blütezeit dieser Dynastie, sondern beleuchtet ebenfalls die Schattenseiten, die während ihrer Herrschaft existierten. Auch die furchtbaren Tragödien, die sich in der Familie ereigneten, sind ein Bestandteil des Museumskoffers – wie zum Beispiel die Ermordung der Zarenfamilie durch die Bolschewisten im Zuge der „Russischen Revolution“ im frühen 20. Jahrhundert. In diesem Kontext kann der

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Museumskoffer beispielsweise im Geschichtsunterricht genutzt werden, um sozial-politische Zusammenhänge der „Russischen Revolution“ transparent zu machen.

Ziel des Museumskoffers ist es, die architektonischen Besonderheiten von Sankt Petersburg, die unmittelbar mit der Geschichte der ZarInnen und der Geschichte Russlands zusammenhängen, in ihren verschiedenen Facetten fassbar und erfahrbar zu machen. Der Koffer kann dabei fächerübergreifend im Kunst-, Geschichts- und/oder Russischunterricht (als Sprachunterricht) eingesetzt werden.

„Feiertags- und Festtagstraditionen in Sankt Petersburg“ – ein Museumskoffer von Helene Lemke



Abb. 2: Museumskoffer „Feiertags- und Festtagstraditionen in Sankt Petersburg“ von Helene Lemke – Museumskoffer zum UNESCO-Welterbe „Historisches Zentrum von St. Petersburg“.

Die Stadt Sankt Petersburg ist mit ihren zahlreichen Museen, Kulturhäusern, Bibliotheken, Theatern und Konzerthäusern sowie den Architektur- und Kulturdenkmälern eine „kulturelle Perle Russlands“. Innerhalb dieses „architektonischen Kulturtopfes“ gibt es eine reiche Feiertags- und Festtagstradition mit Festen, die fest in Sankt Petersburg verankert sind. Der Museumskoffer widmet sich drei ausgewählten Festtagen, die charakteristisch für Sankt Petersburg sind oder (inter-)national – jedoch ganz anders als in Westeuropa – gefeiert werden. Im Koffer befinden sich drei „Festtagsboxen“, in denen „Die Weißen Nächte“ (21. Juni bis 3. Juli), „Der Tag Sankt Petersburgs“ (27. Mai) und der „Welt-Frauentag“ (8. März) vorgestellt werden.

In jeder „Festtagsbox“ finden sich verschiedene Utensilien, die im Zusammenhang mit dem jeweiligen Fest stehen. Neben Fotografien, Plakaten und Grußkarten finden sich auch Übersichten über die speziellen Abläufe der Feste. Zudem bieten die „Festtagsboxen“ auch die gesammelten Fakten und geschichtlichen Hintergründe der verschiedenen Feste. Etwas Besonderes sind auch die verschiedenen Rezepte, die es den KofferbenutzerInnen ermöglichen könnte traditionelle russische Gerichte nach zu kochen.

Im Folgenden sollen die traditionellen „Weißen Nächte“ in Sankt Petersburg vorgestellt

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

werden. Von Ende Mai bis Anfang Juli sind die Nächte in Sankt Petersburg aufgrund der geografischen Lage der Stadt bei 59 Grad 57 ‚Nord und 30 Grad 19‘ Ost (in etwa auf dem gleichen Breitengrad wie die Hauptstadt von Norwegen – Oslo, die Südspitze von Grönland und die Stadt Seward im U.S. Bundesstaat Alaska) sehr hell. Sankt Petersburg liegt auf einem so hohen Breitengrad, dass die Sonne im Sommer nicht gänzlich untergeht, sondern am Horizont entlang wandert und so die Nacht zum Tag macht, wobei die hellsten Nächte die „Beliye Nochi“ (Die Weißen Nächte) sind.

Während der Weißen Nächte spielt sich das Leben in Sankt Petersburg am Tag wie in der Nacht auf den Straßen und Plätzen, an den Ufern der Flüsse und Kanäle der Stadt ab. Dabei feiern die Menschen verschiedene Festlichkeiten – darunter auch mannigfache Kunst- und Musikfestivals oder die „Scarlet Sails“ mit spektakulären Wassershows und Feuerwerken als Höhepunkt der Weißen Nächte. Zwar ist das Phänomen der „Weißen Nächte“ nicht nur in Sankt Petersburg bekannt, jedoch haben sie in keiner anderen Stadt im Norden eine solche poetische und literarische Anerkennung erhalten. Zum Beispiel spielt die Novelle „Beliye Nochi“ (1948) des russischen Autors Dostojewski während der Weißen Nächte in Sankt Petersburg. Die Novelle ist später zu-

dem in zahlreichen Film-Versionen adaptiert worden (ZAO „SAINT-PETERSBURG.COM“).

Ziel des Museumskoffers ist es, die russische „Feiertags- und Festtagstradition“ zu vermitteln und einen Vergleich mit den eigenen Feiertraditionen der SchülerInnen anzuregen. Im Koffer werden Fragen, wie „Warum wird überhaupt etwas gefeiert?“, „Welche Feste feiern wir eigentlich?“, „Wie feiern wir unsere bestimmten Feste?“, „Gibt es bestimmte Traditionen?“ und „Wie unterscheidet sich unsere Feiertags- und Festtagstradition von der russischen?“, „Gibt es auch Gemeinsamkeiten?“ gestellt und thematisiert. Dabei liegt der Fokus nicht nur auf dem Vergleich mit der Festtags- und Feiertagstradition in Deutschland. Vielmehr können und sollen auch SchülerInnen mit familiären Wurzeln in anderen Ländern, im Sinne der Wertschätzung der kulturellen Vielfalt, einen Beitrag zum Dialog leisten.

So könnten beispielsweise im Rahmen eines Schulprojektes oder einer Themen- oder Projektwoche zunächst in der eigenen Klasse „Festtagsboxen“ zu verschiedenen Festtraditionen aus den verschiedenen Herkunftsländern der SchülerInnen entstehen. Zum Abschluss eines solchen Schulprojekts könnte ein internationales Schulfest zur Vorstellung der verschiedenen Feste stattfinden, bei dem auch die Familien der SchülerInnen mit ein-

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

gebunden werden könnten. Die Schulgemeinschaft könnte beispielsweise zusammen an „Länderständen“ verschiedene Feste mitsamt charakteristischer Dekorationen, Speisen, Musik etc. präsentieren.

Der Museumskoffer evoziert mit seiner Konzeption eine interkulturelle Verständigung und kann mittels der Thematisierung der kulturellen Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede bezüglich der Festtags- und Feiertagstradition zu einer gegenseitigen Wertschätzung anderer Kulturen führen. Er leistet damit einen wesentlichen Beitrag zur interkulturellen Bildung.

Das Höhlenkloster „Lávra Petschersk“ – Ein Museumskoffer von Galina Brost zum UNESCO-Weltkulturerbe in der Ukraine

(www.unesco.org (2))

Der Museumskoffer von Galina Brost behandelt das Höhlenkloster „Lávra Petschersk“ in Kiew, das seit 1990 aufgrund seines Status als „Meisterwerk menschlicher Schöpfungskraft, Zeugnis kulturellen Austauschs, Erbe von besonderer menschheitsgeschichtlicher Bedeutung [und] Zeugnis einer Kultur“ (UNESCO 2010: 347) zum UNESCO-Weltkulturerbe der Ukraine gehört. Der Koffer ist ebenfalls im



Abb. 3: Museumskoffer zum UNESCO-Weltkulturerbe Höhlenkloster von „Lávra Petschersk“ von Galina Brost.

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Jahr 2010 im Rahmen des Seminars „UNESCO-Weltkulturerbe Zeche Zollverein in Essen: Museumskoffer für das Welterbe in Europa“ entstanden und bereicherte die Gruppenausstellung der Museumskoffer in der Zeche Zollverein anlässlich des Kulturhauptstadtjahres RUHR 2010.

Zu den wichtigsten Bauwerken in Kiew gehört die Sophienkathedrale, deren Bau Anfang des 11. Jahrhunderts begonnen hat und die im Laufe der Jahrhunderte mehrfach zerstört, umgebaut und erweitert worden ist. Sie sollte als kirchliches Bauwerk der „Hagia Sophia“ im byzantinischen Konstantinopel (heute Istanbul, Türkei) Konkurrenz machen. Im 11. Jahrhundert war Kiew das „neue Konstantinopel“ sowie die Hauptstadt der russischen Kirche. Das Höhlenkloster hat eine jahrhundertelange Geschichte: Lávra Petschersk, das mehrfach von den Mongolen und Tartaren zerstört worden ist, wurde seit dem 17. Jahrhundert gänzlich umgebaut, wobei auf dem Klostergelände prachtvolle barocke Bauwerke entstanden sind, wie beispielsweise der Glockenturm oder das Refektorium sowie die Dreifaltigkeitskirche, deren architektonische Elemente aus dem 12. Jahrhundert unter dem üppigen und reichen barocken Dekor verschwinden. Die Architektur bildet in Lávra Petschersk eine Klosterlandschaft mit zahlreichen „neuen“ und rekonstruierten Kirchenbauten (UNESCO 2010: 347).

Unter den prächtigen Kathedralen mit Goldkuppeln befinden sich die unterirdischen Höhlen, die ab 1051 n. Chr. allmählich von Mönchen künstlich angelegt wurden. Laut Legende gehört der Mönch „Antonius“ zu den wichtigsten Gründern des Höhlenklosters. Der Überlieferung nach kehrte er aus Griechenland in seine Heimat zurück. Danach zog er sich in eine Höhle am Fluss „Dnjepr“ zurück, um dort zu beten und Gott nahe zu sein. Immer mehr Menschen folgten seinem Beispiel. Darunter auch der junge „Theodosius“, der als Begründer des gemeinschaftlichen Mönchtums in Russland gilt.

Die Höhlen des Klosters sind heute zu großen Teilen begehbar und für die Besichtigung freigegeben. Sie dienten zuerst als Zellen für die Mönche und wurden später Bestattungsorte für die geistliche Elite. Noch heute befinden sich dort in Särgen die mumifizierten Leichname von Heiligen. In den tieferen Höhlen werden die bedeutenden Glasgefäße mit den Köpfen von unbekanntem Heiligen aufbewahrt. Es heißt, dass aus den Schädeln heiliges Öl austritt, welches eine heilende Wirkung hat. Der Museumskoffer veranschaulicht diese besondere Art der Heiligenverehrung durch ein Modell eines Heiligenschädels in einem Glasgefäß und ermöglicht so eine ästhetische Annäherung.

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

Der spirituelle und intellektuelle Einfluss von Lávra Petschersk war für die Verbreitung des orthodoxen Glaubens im Russischen Reich zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert maßgeblich (UNESCO 2010: 347). Zu den wichtigsten sakralen Gegenständen der orthodoxen Kirche gehören die Ikonen [von griechisch: „eikón“ – Bild, Abbild]. Diese auf Holz gemalten und kirchlich geweihten Kult- und Heiligenbilder haben in den Ostkirchen für die Theologie, die Liturgie und Spiritualität große Bedeutung. Die Ikonen gelten durch die dargestellten Personen als anbetungswürdig oder sogar als wundertätig (Riese 2009: 142f.). Sie sollen nicht nur Ehrfurcht bei den BetrachterInnen erwecken, sondern sie sollen eine existenzielle Verbindung zwischen BetrachterIn und dem Dargestellten sein – indirekt also auch zwischen BetrachterIn und Gott. Der Museumskoffer enthält eine Sammlung von Kopien wertvoller Ikonen, die aus verschiedenen Regionen der Ukraine stammen. Die ursprünglichen Ikonen sind zwischen dem 15. und 19. Jahrhundert entstanden und nicht mehr als Originale in den Kirchen vorhanden – jedoch können sie in verschiedenen Museen besichtigt werden. Im Kunstunterricht bieten sich die reich ausgestatteten und ausgestalteten Ikonen mit ihrer Symbolhaftigkeit nicht nur für Bildanalysen an. Mittels der historischen Malereitechnik der Temperamalerei können auch eigene Ikonen hergestellt werden. Da-

rüber hinaus lassen sich anhand der Ikonen und anderer liturgischer Gegenstände – wie zum Beispiel Kreuz, Weihrauch, Kerzen und einer „Popenmütze“ – die der Museumskoffer bietet, auch fächerübergreifend religiöse Aspekte der orthodoxen Kirche erarbeiten. In diesem Kontext leistet der Museumskoffer einen Beitrag zur interkulturellen und interreligiösen Verständigung.

Die „Manuskriptsammlung des Khoja Ahmed Yasawi“ – Ein Museumskoffer von Yulia Reshetnikova zum Weltdokumentenerbe aus Kasachstan (www.unesco.org/webworld/mow)

In ihrem Museumskoffer beschäftigt sich Yulia Reshetnikova mit dem zentralasiatischen Philosophen und der religiösen Persönlichkeit Ahmed Khodja Yasawi, dessen mittelalterliche Manuskriptsammlung seit 2003 ein Beitrag Kasachstans zum UNESCO-Weltdokumentenerbe „Memory of the World“ ist. Der Koffer ist 2014 im Rahmen des Seminars „Memory of the World – ein Museumskofferprojekt zum Weltdokumentenerbe“ unter der Leitung von Dr. Nina Hinrichs entstanden. Das UNESCO-Programm „Memory of the World“ ist ein Arbeitsprogramm verschiedener UNESCO-Mitgliedsstaaten, das sich mit dem vielfältigen Dokumentenerbe der Menschheit befasst. Ziel des Programms ist es, ein weltumspannendes Netz aus ausge-

II. Welt- und Kulturerbe in Russland



Abb. 4: Museumskoffer zum UNESCO-Weltdokumentenerbe „Manuskriptsammlung des Khoja Ahmed Yasawi“ von Yulia Reshetnikova.

wählten herausragenden Dokumenten als „gemeinsames Gedächtnis“ (Deutsche UNESCO-Kommission e.V. 2010: 4) der Menschheit entstehen zu lassen. Darunter finden sich wertvolle Buchbestände, Handschriften, Partituren, Unikate, Bild-, Ton- und Filmdokumente sowie Zeugnisse kultureller, politischer und technischer Weichenstellungen. Diese dokumentarischen Zeugnisse von außergewöhnlichem Wert sollen in Archiven, Bibliotheken und Museen gesichert werden und auf neuen informationstechnischen Wegen bekannt und zugänglich gemacht werden (Deutsche UN-

ESCO-Kommission e.V. 2010: 4).

Im 12. Jahrhundert war Khodja Ahmed Yasawi ein bedeutender Vertreter des Sufismus, einer mystisch-asketischen Strömung im Islam im türkischsprachigen Raum, ein Poet, Philosoph und Prediger. Yasawi widmete sein gesamtes Leben sowie seine spirituelle Kraft der Vereinigung von verwandten Völkern und der Bildung der geistigen Einheit verschiedener religiöser Strömungen. Der Legende nach verließ Yasawi im Alter von 63 Jahren „die Hektik des Alltags“, um allein Gott zu dienen. Er ließ sich in der Nähe einer Moschee in der Stadt „Iasi“

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

in einer unterirdischen Zelle nieder, in der er den Rest seines Lebens verbrachte. Die bekannteste Schrift von Khodja Ahmed Yasawi ist sein Weisheitsbuch „Diواني Hikmet“. Ende des 14. Jahrhunderts wurde unter der Anweisung des Mongolen-Herrschers „Timur“, der ein großer Verehrer Yasawis gewesen ist, ein immenses Mausoleum über der Gruft des Philosophen errichtet, um die Erinnerung an seinen spirituellen Führer zu bewahren.

Die Sammlung der Handschriften des Khoja Ahmed Yasawi und seinen Anhängern ist in der mittelalterlichen Turksprache „Chagatai“ geschrieben. Die Handschriften hatten einen großen Einfluss auf die Entwicklung der geistigen Kultur der frühen Türken und förderten die Entwicklung der türkischen Sprache und Literatur. Die etwa 1400 Seiten der Sammlung werden in der Nationalbibliothek der Republik Kasachstan aufbewahrt (www.unesco.org/webworld/mow).

Mit dem Koffer soll zunächst ein Einblick in das Leben von Ahmed Khodja Yasawi gegeben werden. Hierbei kommt Yasawi in Form einer Handpuppe selbst zu Wort und kann aus seinem Leben und seiner Zeit erzählen.

Danach sollen die BenutzerInnen mit Hilfe verschiedener Materialien auf einer weiterführenden Ebene zu einer Auseinandersetzung mit der zentralasiatischen Kultur und Religion aufgefordert werden. Mit verschiedenen künstlerischen Techniken, wie zum Beispiel mittels

des Scherenschnitts oder des Mosaiklegens, können die Ornamente und Gestaltungstypen des Orients kunstpraktisch erforscht werden. Zudem kann in Auszügen das lyrische Werk Yasawis kennen gelernt werden, was zu eigenen literarischen Texten inspiriert oder zu künstlerischen Transformationen des Textes anregt. So können – beispielsweise in Projektwochen – u.a. Malereien, Fotografien, Zeichnungen oder auch plastische Arbeiten zu den Gedichten Yasawis entstehen.

Der Museumskoffer ist für die Anwendung in museumspädagogischen Kontexten für MuseumsbesucherInnen unterschiedlicher Altersstufen konzipiert. Er bietet Anbindungen an Themen wie interkulturelle Bildung, Religion, Ethik und orientalische Kunst. Ziel des Museumskoffers ist es, Verschiedenheit von, aber auch Gemeinsamkeiten zwischen Kulturen und Religionen zu erforschen und zum Dialog anzuregen. Somit leistet er einen Beitrag zur Völkerverständigung über geografische, kulturelle und religiöse Grenzen hinweg.

Literatur

Riese, Brigitte (2009): Seemanns Lexikon der Kunst. Leipzig: E.A.Seemann.

Deutsche UNESCO-Kommission e.V. (Hrsg.) (2010): Gedächtnis der Zukunft. Das UNESCO-Programm „Memory of the World“ zum Weltdokumentenerbe. Bonn.

II. Welt- und Kulturerbe in Russland

UNESCO (Hrsg.) (2010): Das Welterbe. Die vollständige, von der UNESCO autorisierte Darstellung der außergewöhnlichsten Stätten unserer Erde. München: Frederik & Thaler Verlag.

Internetquellen

(1) URL: <http://whc.unesco.org/en/list/527/> (Stand: 06.07.2015)

(2) URL: <http://whc.unesco.org/en/list/540> (Stand: 06.07.2015)

Homepage des Museumskofferarchivs an der Universität Paderborn:

URL: <http://www.uni-paderborn.de/museumskoffer> (Stand: 06.07.2015)

ZAO „SAINT-PETERSBURG.COM“. Legal Department, 154 Engelsa Prospekt, Suite 226, St. Petersburg 194358, Russia

URL: <http://www.saint-petersburg.com> (Stand: 06.07.2015)

URL: www.unesco.org (Stand: 06.07.2015)

Kiev: Saint-Sophia Cathedral and Related Monastic Buildings, Kiev-Pechersk Lavra

Historic Centre of Saint Petersburg and Related Groups of Monuments

UNESCO-Programm Memory of the World (Weltdokumentenerbe): URL: www.unesco.org/webworld/mow (Stand: 06.7.2015)

Collection of the manuscripts of Khoja Ahmed Yasawi: URL: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flags->

[hip-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-2/collection-of-the-manuscripts-of-khoja-ahmed-yasawi/](http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flags-hip-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-2/collection-of-the-manuscripts-of-khoja-ahmed-yasawi/) (Stand: 06.07.2015)

Abbildungen

Abb. 1: Foto: Oxana Deines (2010)

Abb. 2: Foto: Helene Lemke (2010)

Abb. 3: Foto: Galina Brost (2010)

Abb. 4: Foto: Yulia Reshetnikova (2014)

Statement

Die Beschreibungen der einzelnen Museumskoffer sind auf der Grundlage der Koffer-Kurzkonzepte der Studierenden entstanden.

Angaben zur Autorin

Sabrina Zimmermann ist Künstlerin und Lehramtsstudentin für die Schulformen Gymnasium und Gesamtschule (Kunst und Deutsch). Als studentische Mitarbeiterin bei Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender am Institut für Kunst an der Universität Paderborn ist sie seit 2010 mit der tutoriellen Seminar- und Projektbetreuung für Malerei und die „Museumskoffer für das UNESCO-Welterbe“ im Rahmen der „World Heritage Education“ sowie mit der Ausstellungsorganisation betraut.

E-Mail: SZimmermann6@gmx.de

III. Transfers und Dialoge

Ilja Repin

Jutta Ströter-Bender



Abb. 1: Ilja Jefimowitsch Repin: Unerwartete Heimkehr, 1884/88. Format: 161 cm x 168 cm. Technik: Öl auf Leinwand. Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau. Gemeinfrei. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ilya_Repin_Unexpected_visitors.jpg#/media/File:Ilya_Repin_Unexpected_visitors.jpg

III. Transfers und Dialoge

Zusammenfassung

Ilja Jefimowitsch Repin (1844-1930) gilt als einer der großen Meister der russischen Malerei. Viele seiner Werke, die bekannte Themen zur Geschichte Russlands, die realistische Darstellung sozialer Missstände und Portraits bedeutender Zeitgenossen zum Gegenstand haben, gehören zum kollektiven Bildgedächtnis Russlands, zu seinem kulturellen Erbe und sind bis in die Gegenwart hinein wichtiges Bildungsgut. Auch wenn in Deutschland immer wieder Ausstellungen mit seinen Werken stattfanden, so in der Alten Nationalgalerie Berlin im Jahre 2003, gelangte die Kenntnis seiner Werke nicht in den Bildungskanon deutscher Lehrpläne hinein, wohl auch, weil Repin als Verläufer der Malerei des sozialistischen Realismus in der kommunistischen Ära Russlands gilt und hier Vorbehalte bestehen.

Abstract

Ilya Repin (1844-1930) is considered one of the great masters of Russian painting. Many of his works belong to the collective visual memory of Russia, to its cultural heritage and are up to the present day an important educational asset. His paintings feature the history of Russia, the realistic representation of social injustices and portraits of famous contemporaries. Even though repeatedly exhibitions of

his works were held in Germany, as in the Alte Nationalgalerie, Berlin in 2003, the knowledge of his important works did not arrive in the educational canon of German curricula, probably because Repin was a predecessor of Socialist Realism in communist Russia.

„Es ist etwa fünf Jahre her, da verschlug es mich für kurze Zeit als Gastdozent für BWL nach Moskau. Zum kulturellen Rahmenprogramm, das meine Gastgeber für mich organisierten, zählte neben dem obligatorischen Puschkin-Museum mit seinen Kunstwerken aus der westlichen Welt auch ein Besuch in der Tretjakow-Galerie, dem staatlichen Museum, das die Gemälde und Ikonen der Maler aus Russland beherbergt. Voll Stolz wiesen meine studentischen Begleiter schon während der Metrofahrt auf die großen Namen hin, die dort auf uns warten würden, auf Makowski, auf Surikow und natürlich auch auf Ilja Repin, den wunderbaren Meister. Wie bestürzt, wie peinlich der Moment, als ich gestehen musste, dass all diese Namen mir einfach gar nichts sagten. Berührtes Schweigen, ich konnte spüren, dass meine russischen Studenten in mir jetzt einen völlig kulturlosen Trottel sahen. Sie wollten es nicht glauben: Surikow! und vor allem: Repin! Die kannte ich nicht?! Ich erntete Blicke, als würde hierzulande grad ein durchschnittlicher Bildungsbürger

III. Transfers und Dialoge

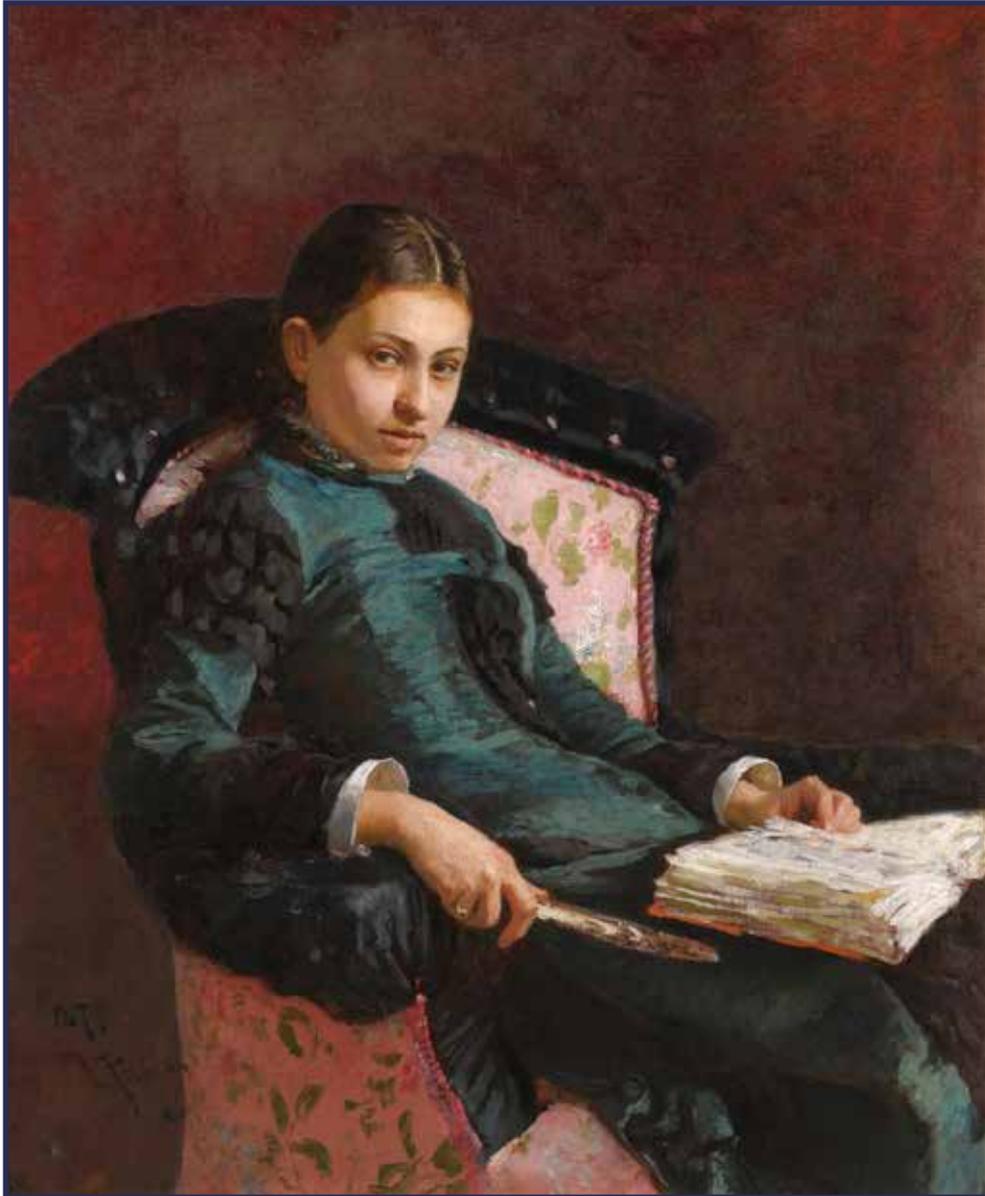


Abb. 2: Ilja Repin: Vera Repina, 1878. Gemeinfrei. <https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Botaurus>

verkünden, er habe von einem Renoir noch nie was gehört und von diesem - wie heißt der? Liebermensch? Eilig versuchte ich, den Studenten zu vermitteln, dass ich mit dieser Ignoranz nicht alleine dastünde, dass so gut

wie keiner meiner (west-)deutschen Landsleute jemals ... Nein, sie verstanden es nicht, sie glaubten mir nicht, und ich schämte mich sehr." (Jörg Digmayer 2003: http://www.satt.org/kunst/03_09_repin.html).

III. Transfers und Dialoge

Ilja Repins Gemälde „Unerwartete Heimkehr“ entstanden in den Jahren 1884-1888, hängt bis heute in zahlreichen Schulen und Bildungsinstitutionen und ist Bestandteil der ästhetischen Sozialisation. Es stellt den Moment der Rückkehr eines nach Sibirien verbannten jungen Mannes, noch ganz von den Erlebnissen gezeichnet, in die familiäre Idylle eines Landhauses dar. Repin verlieh mit diesem sozialkritischen Werk den Emotionen einer ganzen Generationen von Verbannten der zaristischen Unterdrückung und ihrer betroffenen Familien einen Ausdruck und würdigte das Engagement der Verfolgten für eine gerechtere Gesellschaft.

Literatur

Sternin, Grigori, Kirillina, Jelena (2011): Ilja Repin. Parkstone International.

Internetquellen

<http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2006/9/11079593769475632711/Rueckkehr-aus-dem-Totenhaus>

http://www.satt.org/kunst/03_09_repin.html

Angaben zur Autorin

Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender; Hochschullehrerin im Fach Kunst an der Universität Paderborn mit den Schwerpunkten Malerei und Kunstdidaktik; Forschungsschwerpunkte: Kunstpädagogik, World Heritage Education, Philosophie und Konzepte der Malerei; 2008: Aufbau des digitalen Museumskofferarchivs an der Universität Paderborn; seit 2009: Herausgeberin der Internet-Zeitschrift „World Heritage and Art Education“; Herausgeberin der Buchreihe „KONTEXT: Kunst – Vermittlung – Kulturelle Bildung“ im Tectum Verlag; Mitbegründerin der Forschungsgruppe „World Heritage Education“; zahlreiche Veröffentlichungen zur Vermittlung des kulturellen Erbes. Aktueller Forschungsschwerpunkt: Künstlerische Forschungen zum Thema „Frieden“.

III. Transfers und Dialoge

Die Verehrung des Hl . Kyrill in St. Clemente, Rom

Andrea Hindrichs



Titelbild: St. Clemente, Rom. Foto: Jutta Ströter-Bender (2013)

III. Transfers und Dialoge

Der Heilige Kyrill und Rom

Nähert man sich San Clemente – einer der circa tausend Kirchen in der ewigen Stadt – ist man geneigt, sie ob ihres unscheinbaren Äußeren links liegen zu lassen. Ein kapitaler Fehler, birgt sie doch in ihrem Innern mehr als



Abb. 1: St. Clemente, Rom. Mosaiktafel am Altar des Hl. Kyrills in der Unterkirche. 1929. Foto: Jutta Ströter-Bender (2013)

eine Überraschung. Da wäre zum Beispiel das erste Fresko mit Zentralperspektive in Rom aus dem Jahr 1428 von Masolino da Panicale und seinem Schüler und Freund Masaccio, oder auch der Höhepunkt der Mosaikkunst in Rom mit einem goldenen Apsismosaik aus dem 12. Jahrhundert, oder eben: das Grab des Heiligen Kyrill. Hier, ganz in der Nähe von dem „Haupt und der Mutter aller Kirchen“, der ersten staatlich genehmigten Kirche des Christentums (heutiger Name: San Giovanni in Laterano), vereinigen sich die West- und die Ostkirche auf das Schönste.

Doch wie kam der weitgereiste und bedeutende Apostel der Slawen hierher?

Im 9. Jahrhundert konkurrierten die Missionare aus Rom und Byzanz um die Ausweitung ihres Einflusses. Kaiser Michael III. entsandte die aus Thessaloniki im damaligen oströmischen Reich stammenden Priester-Brüder Konstantin und Michael im Jahr 861 von Konstantinopel aus auf die Krim. Auch die Bulgaren sollten von den Missionaren im Zuge ihrer Reise bekehrt werden. Die Aufgabe, die Heiden zu christianisieren, ging weit über innerkirchliche Vorgänge hinaus – bestand doch in der frühmittelalterlichen Gesellschaft ein enger kausaler Zusammenhang zwischen der christlichen Missionsarbeit und der politischen.

III. Transfers und Dialoge

Herrschaftsbildung

Während ihres Aufenthaltes auf der Halbinsel Krim fanden die Brüder, so will es die Legende, die Reliquien des Heiligen Clemens I., bargen sie und überführten sie nach Rom.¹ Dorthin mussten sie auch, weil sie Papst Nikolaus I. Rechenschaft ablegen sollten über ihre Methode: unterrichteten sie doch statt in lateinischer in slawischer Sprache. So erreichten die Brüder 867 Rom. Hier konnten sie dann den Nachfolger, Papst Hadrian II., überzeugen, dass ihre Methode fruchtbar war und sie erhielten die Anerkennung des Slawischen als liturgische Sprache. Der Pontifex Hadrian II. weihte die übersetzten heiligen Bücher in der Kirche Santa Maria Maggiore und feierte des Öfteren mit den Brüdern, die er zuvor feierlich zu Bischöfen geweiht hatte, die Messe in Rom.²

868 wurde Konstantin schwer krank und trat in ein Kloster in Rom ein. Dort nahm er den Ordensnamen Kyrill an, unter dem er am 14. Februar 869 starb. Seine sterblichen Überreste wurden in San Clemente beigesetzt. Bei den Ausgrabungen der Unterkirche wurde dann sein Grab im späten 19. Jahrhundert wieder gefunden. Wer es besuchen möchte, muss sich unter die Erde begeben – in der zweiten von insgesamt vier Bauschichten findet sich sein Grab im linken Seitenschiff der Basilika aus dem 4. Jahrhundert. Da Kyrill unter an-

derem der Nationalheilige von Bulgarien ist, wurde diese Stelle seit 1929 von der Bulgarisch-Orthodoxen Kirche zu einem Pilgerziel ausgebaut. Zuletzt hat der bulgarische Patriarch die Grabstätte 2003 besucht. Gesichert ist die genaue Lage der Grabstätte jedoch bis heute nicht – zu unklar ist die Überlieferung, zu widersprüchlich die Grab-Identifikationen.³ Die exakte ursprüngliche Lage wird wohl für immer ungeklärt bleiben.

Kyrill wird nicht nur als Slawenapostel, sondern auch als Erfinder des kyrillischen Alphabets verehrt, das nach ihm benannt ist. Laut Überlieferung hat der umfassend gebildete Missionar und Sprachwissenschaftler diese vereinfachte Schriftsprache erdacht. Heutige Forscher jedoch sehen das differenzierter: ihrer Auffassung nach schufen Kyrill und Method die slawische Bibelübersetzung – vermutlich vor allem die vier Evangelien und das Buch der Psalmen – sowie die Übersetzung liturgischer Texte vom Griechischen ins Slawische. Hierbei war Konstantin wohl federführend, er war es, der eine Schrift ausarbeitete, die Glagoliza, um die Übersetzungen aufzuzeichnen.

Nach dem Tod des Bruders trieb Michael, nun Bischof von Sirmium, Pannonien (heutiges Serbien) und päpstlicher Legat für die Slawen, die Missionierung in Osteuropa voran, wobei er in Bulgarien am erfolgreichsten war. Der

III. Transfers und Dialoge

größte Erfolg der gesamten Mission bestand darin, dass das byzantinische Christentum in den russischen Raum ausstrahlte. Schon früh hatte sich ein konfessionelles Auseinanderstreben zwischen Rom und Konstantinopel im slawischen Raum herauskristallisiert. Mit dem 8. ökumenischen Konzil 867 in Konstantinopel wurde dieses an zweiter Stelle nach Rom Patriachat. Die Beziehungen blieben jedoch gespannt. So machte sich der Wettstreit zwischen einem Christentum abendländisch-lateinischer und griechisch-orthodoxer Prägung immer deutlicher bemerkbar, doch im Vordergrund standen im 9. Jahrhundert nach wie vor politische und materielle Interessen der Herrschenden. Die Theologie diente vor allem als Vehikel zur Durchsetzung des eigenen Machtanspruchs. Und führte dann – mit dem Großen oder Morgenländischen Schisma 1054 – zur Trennung von Ost- und Westkirche.⁴

Konstantin und Michael erhielten erst 1566 die Rangerhöhung als Apostel⁵, obwohl sie schon seit dem Mittelalter als Heilige und Slawenapostel in den orthodoxen Kirchen verehrt wurden. Und erst seit dem 19. Jahrhundert gingen sie – aus dem zeittypischen nationalen Denken heraus – als Slawenapostel auch in die Geschichte der christlichen Kirchen ein.⁶

Heute gehören die Brüder als Kyrill und Method(ius) zum festen Kanon der christlichen Heiligen. Ihr römisch-katholischer Gedenktag wurde 1880 von Papst Leo XIII. auf den 14. Februar im römischen Generalkalender festgelegt. Ihre orthodoxen Gedenktage sind der 11. Mai und der 17. Juli für beide Heilige, der 14. Februar für Kyrill und der 6. April für Method. Seit Einführung des evangelischen Namenkalenders im Jahre 1969 erinnert auch die Evangelische Kirche in Deutschland am 14. Februar an die beiden gelehrten Brüder.

Im Jahr 1980 erhob Johannes Paul II. – der erste slawische Papst – Kyrill und Method zusammen mit Benedikt von Nursia zu Patronen Europas.

Quellen

- 1) Im Narthex der antiken Basilika wurde ein Fresko aus dem 11. Jahrhundert mit einer Translation entdeckt, die man sofort in Zusammenhang mit den Gebeinen des Hl. Clemens brachte.
- 2) Krüger, Jürgen (1991): Grab und Verehrung Kyrills in S. Clemente in Rom. S. 105.
- 3) Ebd., Aufsatz von Krüger, Jürgen, a.a.O.
- 4) Es dauerte mehr als 500 Jahre, bis es zu einer neuen Verständigung zwischen der römisch-katholischen und den östlichen Kirchen kam. Am 7. Dezember 1965, am Ende des

III. Transfers und Dialoge

Zweiten Vatikanischen Konzils, hoben Papst Paul VI. und Patriarch Athinagoras die gegenseitige Exkommunikation auf.

5) Krüger, Jürgen, a.a.O. S. 119.

6) Leppin, Volker (2010): Geschichte der christlichen Kirchen. München. S. 54.

Literatur

Karajannopoulos, Johannes (1991): Der historische Rahmen der Slawenmission Methodius' und Kyrillos'. In: Konstantinou, Evangelos (Hg.): Leben und Werk der byzantinischen Slavenapostel Methodius und Kyrillos. Münsterschwarzach. S. 13-20.

Krüger, Jürgen (1991): Grab und Verehrung Kyrills in S. Clemente in Rom. In: Konstantinou, Evangelos (Hg.): Leben und Werk der byzantinischen Slavenapostel Methodius und Kyrillos. Münsterschwarzach. S. 105-126.

Leppin, Volker (2010): Geschichte der christlichen Kirchen. Von dne Aposteln bis heute. München.

Schütz, Joseph (1985): Die Lehrer der Slawen Kyrill und Method. St. Ottilien.

Angaben zur Autorin

Dr. Andrea Hindrichs ist promovierte Historikerin und lebt seit einigen Jahren größtenteils in Rom. Sie forscht zu den deutsch-italienischen Beziehungen besonders im 20. Jahrhundert und ist eine bekannte Reiseführerin. Seit 2009 verbindet sie eine wissenschaftliche Kooperation mit dem Fach Kunst der Universität Paderborn.

Homepage: http://www.rom-entdecken.com/home_de.htm

III. Transfers und Dialoge

Die Russische Kapelle auf dem Neroberg, Wiesbaden (UNESCO Tentativ-Liste: Great Spas of Europe)

Jutta Ströter-Bender

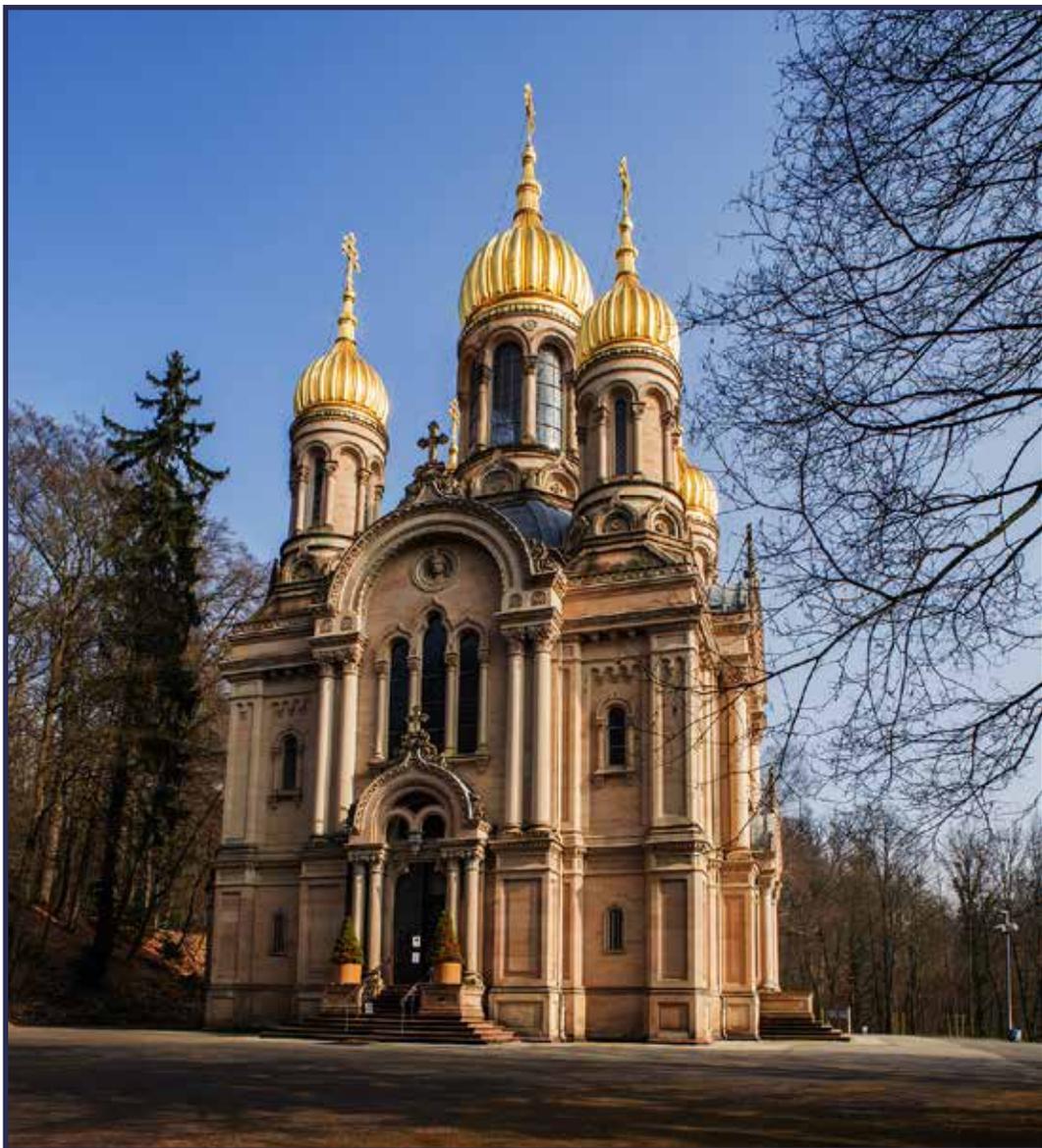


Abb. 1: Die russisch-orthodoxe Kirche auf dem Neroberg in Wiesbaden. Foto: Patrick Bäuml, Coyright (2015)

III. Transfers und Dialoge

Zusammenfassung

Es sind die russisch-orthodoxen Kapellen des 19. Jahrhunderts, die in verschiedenen traditionellen Kurorten bis heute als Botschaftermedien russischer Kultur, Traditionen und Religion dienen. Auf der im Jahre 2014 verabschiedeten Tentativ-Liste der UNESCO (Kultur- und Naturerbestätten auf dem Weg zur Anerkennung als Welterbe) steht als internationales europäisches Verbundprojekt eine repräsentative Auswahl bedeutender und architektonisch einzigartiger Bäderstädten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Europa. Diese spiegeln bis heute das in die Kunstgeschichte, Literatur, Musik, Baukultur und Landschaftsgestaltung eingegangene Phänomen der Kurgesellschaft wider. In dem transnationalen, seriellen Antrag „Great Spas of Europe“ sind die eleganten Mode- und Heilbäder einer ganzen Epoche zusammengefasst: so Bath, (England), Vichy (Frankreich), die Montecatini Terme (Italien) Bad Ischl und Baden (Österreich) Spa (Belgien), Franzensbad, Karlsbad, Luhacovice, Marienbad (Tschechien) und für Deutschland die Weltkurstädte Baden-Baden, Bad Ems, Bad Homburg, Bad Kissingen, Bad Pyrmont und Wiesbaden.

Abstract

The Russian Orthodox Church in Wiesbaden (consecrated 1855) is a visible place of cultu-

ral ties between Germany and Russia. Due to its important role as a national monument, heads of state, as President Putin of Russia in 2007 and important official guests of the Land Hessen were received in this church. This church opens spaces for interreligious dialogue and learning about the discourses of arts, culture and religion in a German city.

In the 2014 Tentative List of UNESCO (cultural and natural heritage sites on the way to recognition as a World Heritage) the church was adopted as part of an international European collaborative project, containing a representative selection of important and architecturally unique spas in the 19th and early 20th century in Europe. This reflects today the phenomenon of the the “ Kurgesellschaft” that became part of the history of art, literature, music, architecture, and landscaping. In the transnational serial application „Great Spas of Europe „,“the elegant spas of an entire epoch are summarized: Bath, (England), Vichy (France), the Montecatini Terme (Italy) Bad Ischl and Baden (Austria) Spa (Belgium), Franzensbad, Carlsbad, Luhacovice, Marianske Lazne (Czech Republic) and for Germany the Weltkurstädte Baden-Baden, Bad Ems, Bad Homburg, Bad Kissingen, Bad Pyrmont and Wiesbaden.

III. Transfers und Dialoge

Der Ausbau des europäischen Eisenbahnnetzes ermöglichte seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auch Adeligen und wohlhabenden Familien aus Russland ein komfortables Reisen in die Städte der europäischen Bäderkultur und ihren zahlreichen Angeboten. In den Bäderorten bildeten sich russische Kolonien, so auch in Baden-Baden, Bad Homburg und Wiesbaden. Aber der Dialog mit Russland war dabei von Deutschland aus nicht einseitig. Im 19. Jahrhundert reisten auch zahlreiche deutsche Geschäftsleute, Wissenschaftler und Diplomaten nach Russland und trugen zu einem regen kulturellen und wirtschaftlichen Austausch zwischen den Ländern bei.

In den deutschen Bäderstädten entstand bei vielen Angehörigen der russischen Gemeinschaft der Wunsch, die orthodoxen Gottesdienste nicht mehr in Privaträumen, sondern würdig in eigenen Kirchenräumen zu feiern. In Baden-Baden ermöglichten Spenden von russischen Adeligen den Bau einer prachtvollen Kapelle im byzantinischen Stil, die am 28. Oktober 1882 eingeweiht wurde. In Bad Homburg von der Höhe entstand auf dem Gelände des Kurparks als Backsteinbau eine russische Kapelle im Stil des 16. Jahrhunderts mit vergoldeten Kuppeln. Ihre Grundsteinlegung fand im Jahr 1892 in Anwesenheit des letzten russischen Kaiserpaars Nikolaus II.

und Alexandra Fjodorowna (geborene Alix von Hessen-Darmstadt) statt. Diese Kapellen wurden bis heute prägende Elemente im Bereich der Stadtlandschaften. Die älteste dieser russischen Kapellen und Kirchen an deutschen Bäderorten befindet sich jedoch in Wiesbaden, das seit 1852 als Weltkurstadt bezeichnet wurde (Kiesow 2005: 25). In dem zunehmend mondänen Kurort mit berühmten BesucherInnen fanden sich bereits seit 1800 vermehrt russische Kurgäste und Diplomaten ein. Die Entstehungsgeschichte dieses Kirchenbaus verweist jedoch vor allem auf die engen Verflechtungen der deutschen und russischen Adelsfamilien durch Heiraten, welche zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts in besonderer Weise beitrugen, und die Wiesbadener Kirche – bis heute – zu einem Monument deutsch-russischer Beziehungen werden ließ.

Denkmal von nationalem Rang

Die Russisch-orthodoxe Kirche auf dem Neroberg

Gottfried Kiesow (1931-2011), der Gründer der Deutschen Stiftung Denkmalschutz, bezeichnete die Wiesbadener Kirche als ein Meisterwerk des „romantischen Historismus“ (vgl. Kiesow 2005: 133ff.). Dieser Architektur-Stil begann in den Jahren 1835-1866, ausgehend

III. Transfers und Dialoge

von den Zentren Wien, München und Berlin, auch das Stadtbild von Wiesbaden zu prägen. Die Formensprache des Klassizismus mit seiner Orientierung an den Bauwerken der Antike wurde abgelöst von einer Hinwendung zu Vorbildern aus der Gotik und der italienischen Renaissance. Wiesbaden entwickelte sich in seiner Einwohnerzahl von 14.000 im Jahre 1848 (damalige Anzahl der Kurgäste 35.000) zu einer Großstadt mit mehr als 100.000 Einwohnern im Jahre 1910 (Anzahl der Kurgäste 200.000) (vgl. Kiesow 2005: 25). Bis heute weist das zentrale Stadtbild von Wiesbaden eine Fülle unterschiedlicher Bauten im Stil des Historismus auf, die wegen nur geringer Verluste im 2. Weltkrieg erhalten geblieben sind.

Aus der Ferne wird das Stadtbild von den weit leuchtenden vergoldeten Kuppeln der russisch-orthodoxen Kirche „Zur Hl. Elisabeth“ geprägt (im Volksmund auch griechische oder russische Kapelle genannt), die über der in einer Kessellage am Rande des Taunus liegende Bäderstadt auf dem so genannten Neroberg zu schweben scheint. Dieser Bau wurde in der Mitte des 19. Jahrhunderts als das sichtbare Zeichen des Gedenkens und der Erinnerung an eine jung verstorbene Fürstin, als Zeichen einer hingebungsvollen Liebe errichtet.

Der in Wiesbaden residierende Herzog Adolph von Nassau (1817-1905) hatte am 31. Januar 1844 in Sankt Petersburg eine Nichte des russischen Zaren, Großfürstin Elisabeth Michailowna Romanowa (1826-1845) geheiratet. Es handelte sich um eine in der damaligen Zeit eher ungewöhnliche Liebesheirat. Die siebzehnjährige Braut zog nach der Eheschließung nach Wiesbaden, wo das Paar im Biebricher Schloss residierte. Bereits am 28. Januar 1845 verstarb die junge Großfürstin bei der Geburt einer Tochter, die gleichfalls nicht überlebte. Der trauernde Herzog nutzte die reiche Mitgift seiner Frau, um ihr eine Grabkapelle auf dem Neroberg zu errichten, in Sichtachse zum Schloss und auch aus den religiösen Vorgaben der russisch-orthodoxen Kirche heraus, nach dem Verstorbenen nur an einer im orthodoxen Ritus geweihten Stätte zur letzten Ruhe gebettet werden sollen. Der Architekt Philipp Hoffmann verband nach intensivem Studium die Bauformen orthodoxer Sakralkunst, - er orientierte sich an den Plänen zur Moskauer Erlöserkirche (vgl. Artikel zur Christ-Erlöser-Kathedrale in dieser Ausgabe) mit Elementen der italienischen Renaissance, - ganz im modischen Stil des romantischen Historismus. Der Grundriss entspricht einem Kreuz mit abgerundeten Ecken. Die fünf goldenen Kuppeln auf den hohen Türmen sind mit orthodoxen Kreuzen geschmückt.

III. Transfers und Dialoge

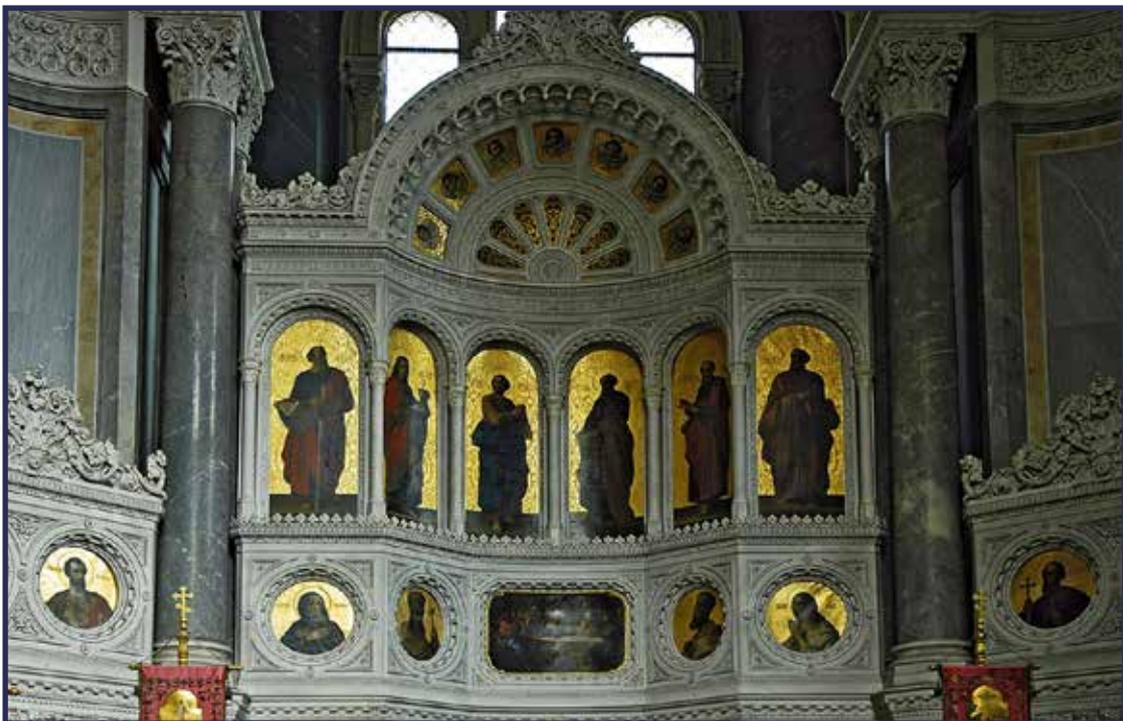


Abb. 2 und 3: Die russisch-orthodoxe Kirche auf dem Neroberg in Wiesbaden, Innenansichten.
Fotos: Patrick Bäuml, Coyright (2015)

III. Transfers und Dialoge

Die Kirche wurde im Jahre 1855 der Namenspatronin der Verstorbenen, der Hl. Elisabeth, Mutter von Johannes dem Täufer, geweiht. Der gesamte Kirchenraum mit seinen kostbar vergoldeten Fresken, Kuppeln und seiner Ikonostase entspricht den traditionel-

len Kirchengestaltungen der Orthodoxie mit so genannter Königspforte zum Altarinnenraum und einem festen Ikonenprogramm. Der Sarkophag, geschmückt mit einem Halbreliief mit den zwölf Aposteln, in einer Seitenkapelle der Kirche aufgestellt, wurde von dem Ber-



Abb. 4: Die russische Friedhof auf dem Neroberg in Wiesbaden. Foto: Patrick Bäuml, Copyright (2015)

III. Transfers und Dialoge

liner Bildhauer Emil Hopfgarten aus Marmor geschaffen. Auf ihm ruht in subtiler Pose die Großfürstin im ewigen Schlaf. Die eigentliche Grabstätte befindet sich jedoch in der Krypta, die heute als Raum für Gottesdienste genutzt wird. Ein ständiger Gemeindeort wurde die Kirche jedoch erst nach der russischen Revolution (1917), als viele Adelige, Militärs und Diplomaten nach Wiesbaden ins Exil gingen.

Der russische Friedhof

Neben der Kirche wurde auf Anregung der Mutter der verstorbenen Baut, der Großfürstin Jelena nach den Planungen des Architekten Hofmann 1856 ein russisch-orthodoxer Friedhof eröffnet, – heute einer der ältesten seiner Art in Westeuropa. Eine blaue Kuppel zierte die kleine Friedhofskapelle, mit goldenen Sternen übersät. Er ist berühmt für seine reiche Ausstattung, prachtvolle Denkmäler im Stil des 19. Jahrhunderts mit Mosaiken und Skulpturen.

Auf dem Friedhof ruhen die Gebeine von mehr als 800 Angehörigen der russisch-orthodoxen Kirche, Mitglieder der russischen Kolonie in Wiesbaden, reiche Kurgäste, aber auch Wissenschaftler und Künstler, so auch der in Wiesbaden 1937 in der Emigration verstorbene Maler Alexej von Jawlensky (1865-1937) und seine Frau Helene Jawlensky. Der

Künstler war Mitglied der expressionistischen Künstlervereinigung „Der blaue Reiter“. Das Museum Wiesbaden besitzt eine bedeutende Sammlung seiner Werke.

Themen für die Kulturvermittlung



Abb. 5: Alexej von Jawlensky: Hélène, 1911. Öl auf Karton. 71,5 × 50 cm. Gemeinfrei. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexej_von_Jawlensky_-_H%C3%A9l%C3%A8ne.jpg?uselang=de

Die russische Kirche in Wiesbaden eröffnet eine Fülle von Anregungen und Perspektiven

III. Transfers und Dialoge

in der Kulturvermittlung, ausgehend von folgenden Themen:

- Kontext Tentativliste „Great Spas of Europe“
- Russische Kapellen, Kolonien und Lebenskulturen an den Bäderorten
- die tragische Liebesgeschichte zwischen Herzog Adolph von Nassau und Großfürstin Elisabeth Michailowna Romanowa unter den Aspekten: „Bauwerke zum Gedenken und Erinnern“ oder „Bauwerke aus Liebe“
- Baukultur und die Besonderheiten des Historismus
- die Innenraumwirkung russischer Kirchen und die Bedeutung der Ikonen
- die goldenen Kuppeln der Kirche
- Friedhofskultur in Russland
- das Leben in der Emigration am Beispiel des Malers Alexej von Jawlensky und seinen Werken.

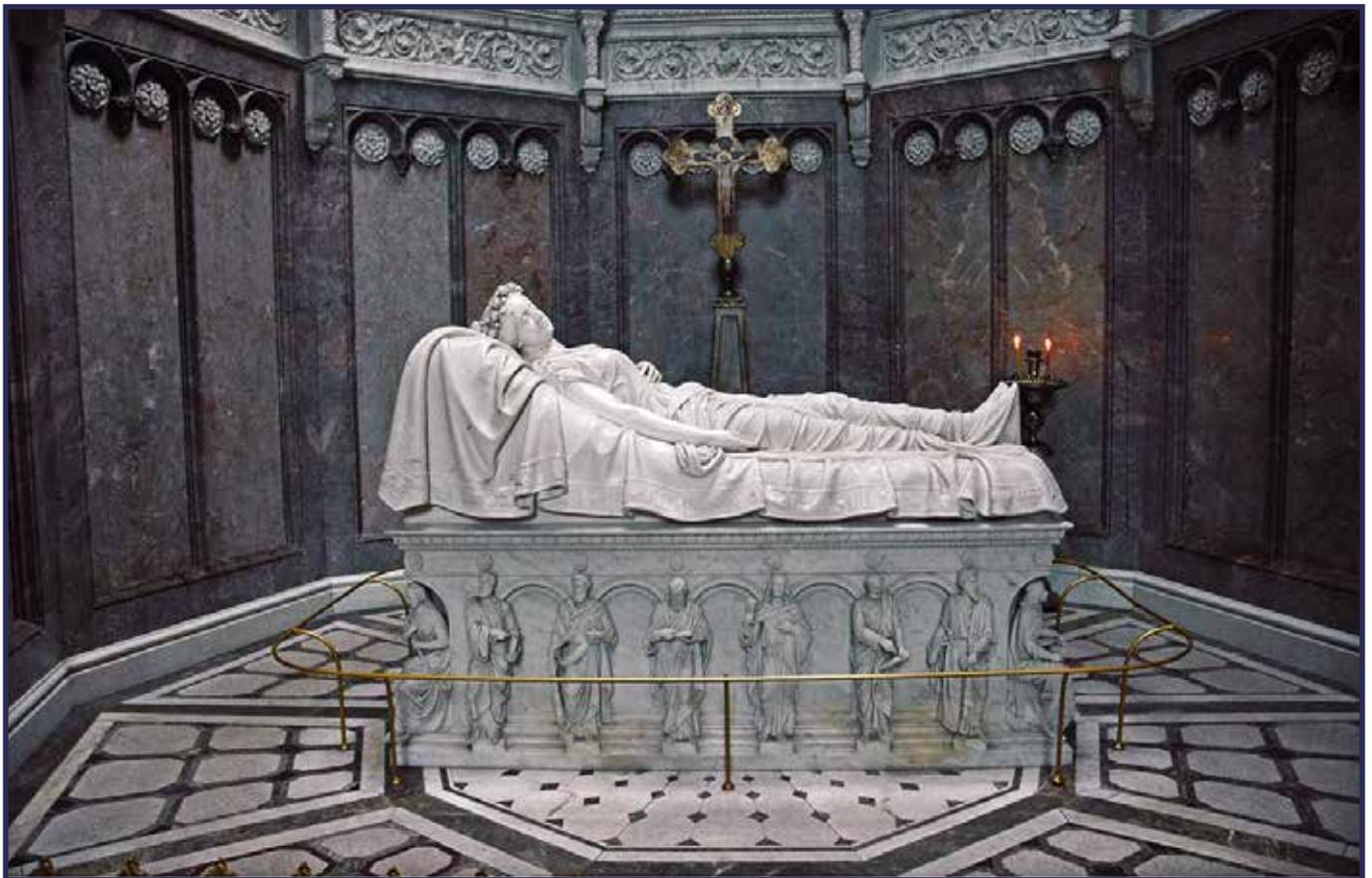


Abb. 6: Das Grabmal der russischen Großfürstin Elisabeth Michailowna Romanowa (1826-1845), 1855. Bildhauer: Emil Hopfgarten. Copyright: Brigitte Streich. Stadtarchiv Wiesbaden.

III. Transfers und Dialoge

Fazit

Die russische Kirche in Wiesbaden ist ein sichtbarer Ort der kulturellen Verbundenheit zwischen Deutschland und Russland. Durch seinen hohen Stellenwert als nationales Denkmal werden dort Staatsoberhäupter, so der russische Präsident Putin im Jahre 2007, und wichtige Gäste des Landes Hessen empfangen. Diese Kirche ist eine Stätte der Begegnung, die Raum öffnet für interreligiöse Dialoge und das Kennenlernen einer bisher für viele Heranwachsende weniger bekannten Kunst, Kultur und Religion.

Literatur

Kiesow, Gottfried (2005): Das verkannte Jahrhundert. Der Historismus am Beispiel Wiesbaden. Bonn: Deutsche Stiftung Denkmalschutz.
Wauer, Cristian (2012): Der Neroberg: Durchs Nerotal noch oben. Hochheim am Main: WIFO DIGITAL.
Koszinowski, Ingrid (1997): Alexej von Jawlensky, Gemälde und graphische Arbeiten aus der Sammlung des Museums Wiesbaden. Wiesbaden.

Internetquellen

<http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/russische-kirche-in-wiesbaden-goldene-strahlen-vom-neroberg-12131804.html> (Stand: 07.08.2015).

Angaben zur Autorin

Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender; Hochschullehrerin im Fach Kunst an der Universität Paderborn mit den Schwerpunkten Malerei und Kunstdidaktik; Forschungsschwerpunkte: Kunstpädagogik, World Heritage Education, Philosophie und Konzepte der Malerei; 2008: Aufbau des digitalen Museumskofferarchivs an der Universität Paderborn; seit 2009: Herausgeberin der Internet-Zeitschrift „World Heritage and Art Education“; Herausgeberin der Buchreihe „KONTEXT: Kunst – Vermittlung – Kulturelle Bildung“ im Tectum Verlag; Mitbegründerin der Forschungsgruppe „World Heritage Education“; zahlreiche Veröffentlichungen zur Vermittlung des kulturellen Erbes. Aktueller Forschungsschwerpunkt: Künstlerische Forschungen zum Thema „Frieden“.

Friedensreich Hundertwasser und die Goldenen Kuppeln

Annette Wiegelmann-Bals

Zusammenfassung

Friedensreich Hundertwasser hat sich in seinen Werken von Kuppelformen inspirieren lassen. Diese Erkenntnis wird in diesem Artikel zum Ausgangspunkt für ein Vermittlungskonzept im Kontext von Russland, seinem kulturellem Erbe, Friedensreich Hundertwasser und seinem künstlerischen Werk. Vor dem Hintergrund der aktuellen politischen und gesellschaftlichen Situation wird durch die Umsetzung dieses Konzepts dem Anspruch der Anerkennung und Wertschätzung der kulturellen Vielfalt, der Friedens- und Werteerziehung und der Genese eines globalen und vernetzten Weltwissens Rechnung getragen.

Moskau und seine Kuppeln

Im kollektiven Gedächtnis vieler Europäer existiert Moskau als eine Stadt, in welcher goldglänzende und farbige Kuppeln die Türme vieler Kirchen schmücken.

Beispielhaft kann die weltberühmte Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kathedrale am Graben, besser bekannt als Basilius-Kathedrale, genannt werden, die sich am südlichen Rand

des Roten Platzes vor den Mauern des Kremls in Moskau befindet.

Grundlegende Definitionen

Kuppeln werden definiert als flach-, halb- oder spitzkugelige Überwölbungen eines Raumes auf kreisrunder Basis (Baumgart 1978: S. 108). Oder sie werden beschrieben als einfache sphärische Gewölbe aus Werk- oder Backstein, Beton oder Stahlbeton, Holz oder Stahl zur Überspannung eines kreisförmigen, quadratischen oder polygonalen Raumes (GEO-Themenlexikon 2008: S. 683-686).

Friedensreich Hundertwasser

Friedensreich Hundertwasser hat sich in seinen Werken von Kuppeln inspirieren lassen. Viele seiner Gebäude bzw. Bilder weisen Kuppeln auf, hier seien einige genannt:

- St. Barbara Kirche in Bärnbach, Oesterreich, Weihung 1988
- Zwiebelturmsuppe (Mischtechnik, 44x63 cm, von 1971
- Kindertagesstätte Heddenheim, Frankfurt in

III. Transfers und Dialoge

Deutschland, Eröffnung 1995

- Waldspirale von Darmstadt, Übergabe 2000
- Martin-Luther-Gymnasium Wittenberg, Einweihung 1999
- Maishima Müllverbrennungsanlage, Osaka, Japan, Eröffnung 2001

Künstlerische Vermittlung

Diese Beobachtung bietet vielfältige didaktische Anknüpfungsmöglichkeiten, um das Thema Russland und seine Kuppeln im Kontext des Künstlers Friedensreich Hundertwasser einer breiten und heterogenen Bevölkerung zu vermitteln.

In diesem Artikel wird eine Möglichkeit vorgestellt.

Zielgruppe und Aufgabenstellung

Die Zielgruppe (hier 10-12-jährige SchülerInnen) bekommt die Aufgabe, eine Hundertwasserstadt zu bauen, in welcher sich Gebäude mit Kuppeln befinden.

Materialien

Als Material bietet sich an:

- Pappmaschee
- Maschendraht
- Alufolie
- Diverse Verpackungen (Schuhkartons usw.)
- Papprollen
- Diverse Farben (Acrylfarben oder Wasserfarbe)

- Naturmaterialien (Steine, Blätter, Äste, usw.)
- Figuren oder Gegenstände aus Kunststoff, u.v.m.



Abb. 1 und 2: Einblicke in den Entstehungsprozess von Kuppeln. Foto: Annette Wiegelmann-Bals (2015)

III. Transfers und Dialoge



Abb. 3-5: Farbenkräftige Gebäude mit z.T. goldenen Kuppeln im Hundertwasserstil. Foto: Annette Wiegelmann-Bals (2015)

Resümee

Das hier dargestellte Konzept entspricht in hervorragender Weise dem Anspruch eines fächerübergreifenden und interdisziplinären Zugangs zum Erbe der Menschheit. Neben den künstlerisch-ästhetischen Zielen der Schulung und Erweiterung der Kreativität, der Fein- und Grobmotorik, der ästhetischen Ausdrucksfähigkeit sowie der kunsthistorischen Erkenntnisse, um nur einige zu nennen, wird durch das hier dargestellte Konzept insbesondere in inklusiven Zielgruppen der Anerkennung und Wertschätzung der kulturellen Vielfalt und der Genese eines globalen und vernetzten Weltwissens Rechnung getragen.

Literatur

Baumgart, Fritz (1978): DuMont's kleines Sachlexikon der Architektur. 2. Aufl. Köln: DuMont



III. Transfers und Dialoge

(DuMont-Kunst-Taschenbücher, 44, S. 108).

GEO-Themenlexikon (2008). Hamburg: GEO
Gruner + Jahr (24).

Restany, Pierre; Hundertwasser, Friedensreich
(2008): Hundertwasser. New York NY: Parkstone
Press Internat.

Internetquellen

Baustart für Magdeburger Hundertwasser-
haus. Online verfügbar unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/architektur-baustart-fuer-magdeburger-hundertwasserhaus-1278992.html> (Stand: 15.07.2015)

Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH: Ar-
chitektur: Baustart für Magdeburger Hundert-
wasserhaus. Frankfurter Allgemeine Zeitung
GmbH. Online verfügbar unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/architektur-baustart-fuer-magdeburger-hundertwasserhaus-1278992.html> (Stand: 10.07.2015)

Hintergrund: Die Geschichte der Basilius-Ka-
thedrale: Wissenschaftlich-Theologisches
Portal Bogoslov.Ru. Online verfügbar un-
ter <http://de.bogoslov.ru/text/1851975.html>
(Stand: 13.07.2015)

Abbildungen

Abb. 1 und 2: Einblicke in den Entstehungs-
prozess von Kuppeln. Fotos: Annette Wiegel-
mann-Bals (2015)

Abb. 3-5: Farbenkräftige Gebäude mit z.T.
goldenen Kuppeln im Hundertwasserstil. Fo-
tos: Annette Wiegelmann-Bals (2015)

Angaben zur Autorin

PD Dr. phil. Annette Wiegelmann-Bals (Pri-
vatdozentin an der Universität Paderborn
(venia legendi: Kunstpädagogik) und Studi-
enrätin am Gymnasium, Fächer Kunst und
Pädagogik) ist Trägerin des bundesweiten
Forschungspreises Kunstpädagogik 2009 und
Mitglied im Arbeitskreises World Heritage
Education (Forschungsschwerpunkte in der
World Heritage Education: Mediation, Inklus-
sion und das Weltdokumentenerbe).

III. Transfers und Dialoge

Das Ikonen-Museum in Frankfurt am Main

Jutta Ströter-Bender



Abb. 1: Ikonenmuseum Frankfurt: „Ausstellung“ Winterheilige 26.11.2013 bis 02.03.2014

III. Transfers und Dialoge

In Kooperation mit dem Ikonenmuseum Kampen richtete das Frankfurter Museum den Blick zu den Heiligen der christlichen Ostkirche und deren Festtage von Oktober bis Februar. Dazu gehören bekannte Heilige wie der Heilige Nikolaus mit seinem Festtag am 6. Dezember oder die Geburt Christi, eines der Hochfeste in der Ostkirche. Jeder kanonisierte Heilige hat einen Festtag. Jahres-, Monats- und Ikonen mit Einzeldarstellungen zeigen diese ostkirchlichen Heiligen und Feste.

Abbildung des Plakatmotivs (Abb. 1) mit freundlicher Genehmigung des Museums:

Ikonenmuseum Frankfurt Stiftung
Dr. Schmidt-Voigt Brückenstraße 3

Abstract

A visit of the Icon Museum, Frankfurt opens a path into the rich world of Christian Orthodox faith and the complex art and cultural practices of icon painting from Russia, Greece, Crete and Ethiopia. It is a treasure of cultural knowledge and gives introduction into an important genre of painting, its traditional artistic practices and material dimension.

Das Ikonenmuseum am Deutschherren Ufer in Frankfurt am Main (am sogenannten Museumsufer der Stadt) gilt international seit 25 Jahren als eine bedeutende Stätte des interreligiösen Dialogs, als Ort für Forschungen und der Begegnung mit den historischen Kultbildern der christlichen Orthodoxie, schwerpunktmäßig mit Sammlungsbeständen aus Russland. Im Jahre 1990 eröffnet, befindet sich das Museum thematisch passend im ehemaligen Refektorium des Deutschen Ordens, umgestaltet durch den Architekten Oswald Matthias Ungers. Die Grundlage für das Museum wurde maßgeblich durch einen Stifter, den Herzspezialisten Dr. Jörgen Schmidt-Voigt, gelegt, der im Laufe seiner Tätigkeit in Russland über 800 historische Ikonen zusammentrug und stiftete. Einen Schwerpunkt der Sammlung bilden dabei auch Ikonen mit einem medizinischen Aspekt, damit sind Motive gemeint, die in ihrer Ausstrahlung bei den Gläubigen als besonders heilend galten. In den folgenden Jahren erfolgte eine ständige Erweiterung der Sammlung durch weitere Stiftungen, Ankäufe und Leihgaben, so u. a. bulgarische, griechische und äthiopische Ikonen, liturgische Bücher und Kreuze. Im Jahre 1999 wurden aus der postbyzantinischen Ikonensammlung der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz zu Berlin weitere wertvolle 82 Exponate als Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt.

III. Transfers und Dialoge

Eine intensive Zusammenarbeit mit Moskauer Museen ist auch ein Resultat des Kulturabkommens zwischen Frankfurt und Moskau, das 1991 von den damaligen Kulturdezernenten der beiden Städte unterschrieben wurde. Es ist vor allem der Verdienst des langjährigen Direktors und Kurators des Museums, Dr. Richard Zacharuk, dass dieses Abkommen mit Leben erfüllt wurde:

„Diese Kooperation und Zusammenarbeit ging natürlich auch über die Grenzen hinaus. Zu den (sozusagen) natürlichen Partnern gehören in erster Linie Museen Russlands. Eine besonders intensive Beziehung besteht zum Staatlichen Historischen Museum direkt am Roten Platz und dem Andrej-Rubljov-Museum im Andronikovkloster auch in Moskau, in dem der berühmteste russische Ikonenmaler lebte und wirkte. Hier sei die Ausstellung: „Farben der Heiligkeit“ erwähnt, die 2013 nicht nur bei uns, sondern auch als innenstädtische Kooperation im Frankfurter Dommuseum gezeigt wurde. Verglichen mit unserem Ikonen-Museum sind die russischen Museen echte Giganten – das Historische Museum in Moskau verfügt über ca. 500 Mitarbeiter.“ (Dr. Richard Zacharuk im Gespräch mit der Autorin: 18.08.2015).

Von einer heute inzwischen besonderen historischen Bedeutung mit Blick auf die Zerstörung und Verfolgung des christlichen Erbes und seiner Kultur waren zwei weitere Ausstellungsprojekte mit Ikonen aus arabischen Ländern: Syrien, Libanon und Ägypten.

Zum Ikonen-Museum gehört ein Förderverein mit über 100 Mitgliedern, der sich „Freunde und Förderer des Ikonen-Museums“ nennt.

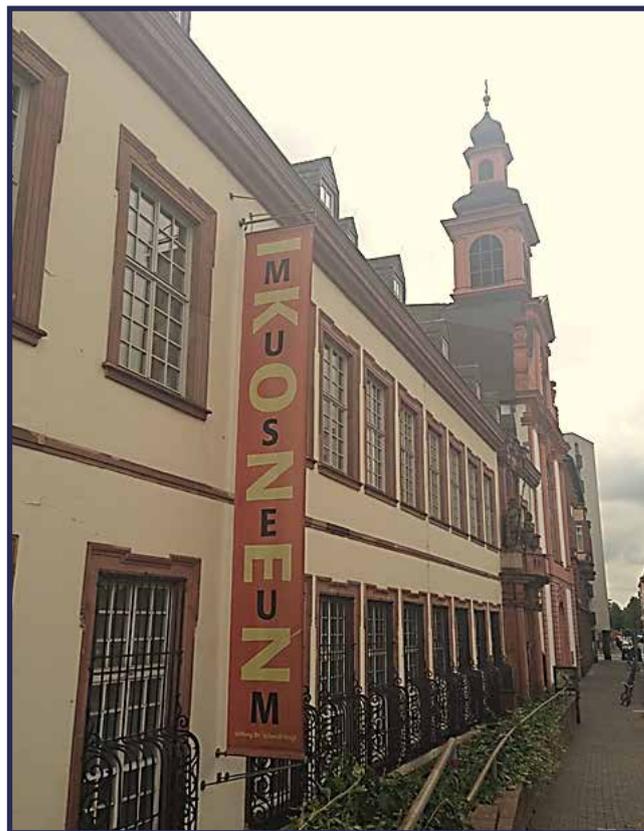


Abb. 2: Das Ikonenmuseum Frankfurt: Ansicht von der Brückenstrasse. Foto: Jutta Ströter-Bender (2015)

III. Transfers und Dialoge



Oben: Abb. 3: Das Ikonenmuseum Frankfurt: Tryptichon, äthiopische Ikone, Gottesmutter mit Engeln und Heiligen, 17. Jhd., Gondär-Stil. Leihgabe aus einer Privatsammlung. Foto: Jutta Ströter-Bender (2015)

Unten: Abb. 4: Das Ikonenmuseum Frankfurt: Blick auf die Ausstellungsebene der Empore. Foto: Jutta Ströter-Bender (2015)



Verdichtungen materieller und immaterieller Ebenen

Der Gang durch die Abteilungen des Frankfurter Ikonenmuseums öffnet nicht nur die reiche Welt des orthodoxen Glaubens, sondern er verdeutlicht in verdichteter Weise auch die komplexe Kunst und Kultur der Praxis der Ikonenmalerei, wie sie seit Jahrhunderten in den

III. Transfers und Dialoge

verschiedenen Werkstätten Russlands, Griechenlands und auf Kreta gepflegt und weitergegeben wurde. Das Ikonenmuseum ist somit eine Schatztruhe von kulturellem Wissen. Es ermöglicht zugleich auch Einsichten in eine bedeutende Gattung der Malerei, ihrer künstlerischen Praxis und ihrer materiellen Dimension, die zusätzliche Vermittlungsebenen aufweisen.

In der Ausgabe *World Heritage and Arts Education* No. 4 (Mai 2011) hat Simone Kisker grundlegende Aspekte zu der Geschichte und der Bedeutung der russischen Ikone, auch im Kontext des russischen Welterbes, vorgestellt. Im Folgenden soll daher ergänzend auf die Aspekte der Materialität und die traditionellen Herstellungsweisen der Ikonenkunst hingewiesen werden. Dabei ist grundlegend zu berücksichtigen, dass in den Konzepten der Ikonenkunst jede Ikone als das getreue Abbild eines Vorbildes, eines spirituellen Urbildes, wiedergegeben werden muss, und es sich damit um eine äußerst beständige, Generationen übergreifende und umschließende Ikonographie handelt, verbunden mit der strengen Pflicht zum Kopieren und der Berücksichtigung der damit seit Jahrhunderten verbundenen Regeln und Produktionsweisen. Eigenständige Abwandlungen eines Motivs dürfen im Sinne der orthodoxen Bilderlehre

nicht vorgenommen werden, anders als in der religiösen Kunst des christlichen Abendlandes, wo seit den Beschlüssen der Frankfurter Synode im Jahre 794 individuelle künstlerische Gestaltungsräume in der Kunst des sakralen Andachtsbildes gelten. Dennoch hat sich, trotz der festen Rahmenbedingungen der orthodoxen Bilderlehre, im Laufe der Jahrhunderte eine Fülle und kulturelle wie regionale Vielfalt von differenzierten Abwandlungen und Nuancierungen in der Ikonenmalerei entwickelt, die sich durch verschiedene Schulen und Interpretationen ergeben hat. Neue Motive, beispielsweise durch Heiligsprechungen und Marienerscheinungen, kamen zum Bildkanon hinzu.

In der religiösen Praxis der Orthodoxie gilt die Ikonenmalerei als eine Gebetsform. Sie ist daher nicht mit einem beliebigen Berufsfeld vergleichbar, sondern es bedarf dazu einer besonderen kirchlichen Weihe und Ausbildung. Bis in die Gegenwart wird diese Praxis überwiegend von Priestern, Mönchen und Nonnen ausgeübt, denn es wird in religiöser Perspektive davon ausgegangen, dass während des Prozesses dieser meditativen Malerei die geistigen Mächte und Heilige, die dargestellt werden, auch dabei unsichtbar präsent sind. Aus diesem Grund müssen der Maler oder die Malerin hinter ihrem Werk zurücktreten, ihre

III. Transfers und Dialoge

Arbeit gilt als ein Dienst an Gott und als ein Beitrag zur Verkündigung des Evangeliums und der Glaubenswahrheiten. Im frühen 16. Jahrhundert hat sich die Bestimmung durchgesetzt, dass Ikonen nicht gegen Bezahlung gemalt werden durften.

Unter diesen Rahmenbedingungen entstanden ebenso klar umrissene Regeln für die Herstellung. Bevorzugt werden bis heute Ikonen auf Holz gemalt, wobei die verwendeten Materialien die verschiedenen Ebenen der materiellen Schöpfung und der mit ihr verbundenen Elemente repräsentieren. Somit wurde das heilige Bildmotiv auf den „Früchten der Schöpfung“ aufgetragen, dafür aber wurden die Materialien vorher mit Weihwasser gesegnet, der dann stattfindende Prozess war somit spirituell geheiligt und geschützt. Zu den gängigen Materialien der Ikonenmalerei zählen:

Holz, Erde, Gold, Mineralien, Getreide, Gräser, Öle, Harze und tierische Substanzen: Die Bildträger werden aus Hölzern der jeweiligen Regionen hergestellt (in Russland vor allem Birke, Erle, Pappeln). Die Grundierung des Bildträgers erfolgt durch bis zu zehn dünne Schichten einer fein geriebenen Mischung aus Alabasterpulver, Gips oder aber Getreidepulver, aufgelöst in Leim. Mit Schachtelhalmen

wurden traditionell diese durchgetrockneten Oberflächen in verschiedenen Arbeitsgängen glatt geschliffen. Ebenso bestehen alle anschließend verwendeten Farbpigmente aus Mineralien und Erden, sie werden mit Eidotterflüssigkeit verrührt, trocknen schnell auf und entwickeln durch subtil aufeinander getragene Farbschichten eine intensive malerische Transparenz mit einer großen Leuchtkraft. Goldpigmente werden auf die mit roter Farbe grundierten Hintergründe aufgetragen oder verrieben. Zum Abschluss erfolgt eine Versiegelung des Werkes mit einer dichten Schicht aus gekochtem Leinöl, dem verschiedene Harze und möglicherweise aufgelöster Bernstein beigemischt sind. Dadurch wird die Ikone gegen den Einfluss der Einwirkungen von Weihrauch, Kerzenruß und Staub für einen langen Zeitraum geschützt (vgl. Brenske 1979: 23-32).

Die Gestaltung der Ikone auf den dickeren Holzbrettern, die Versiegelung der Malfläche mit ihren zahlreichen aufeinander aufbauenden Schichten mit dem Öl verleihen den Ikonen eine haptische, fast skulpturale Präsenz im Raum, die das immaterielle Motiv in seiner materiellen Präsenz substanziell verstärkt.

III. Transfers und Dialoge



Links: Abb. 5: Hl. Katharina von Alexandrien, russische Ikone, spätes 18. Jhd. Staatliche Museen von Berlin. Leihgabe im Ikonenmuseum Frankfurt. Foto: Jutta Ströter-Bender (2015)



Rechts: Abb. 6: Gottesmutter, Freude aller Kranken, russische Ikone, spätes 18. Jhd. Ikonenmuseum Frankfurt. Foto: Jutta Ströter-Bender (2015)

Ikone sind als sakrale Kunstgegenstände ausschließlich für die religiöse Praxis bestimmt. Sie werden nach ihrer Fertigstellung durch einen Priester geweiht. Daher ist es bis heute bei vielen orthodoxen Gläubigen umstritten, ob Ikone überhaupt in Museen ausgestellt werden dürften. Der bereits weiter oben vorgestellte Vordenker des Welterbegedankens, der russische Kulturphilosoph Pavel Florenskij, formulierte mit seinem Aufsatz „Die kirch-

liche Liturgie als Synthese der Künste“ in den Umbrüchen der Russischen Revolution auch dazu kritische Thesen, in dem er die Wirkung der Ikone im Kirchenraum und jener in musealisierten Räumen kontrastierend gegenüber stellte:

„Gemalt unter annähernd denselben Bedingungen, in einer halb dunklen Kellia (Klosterzelle) mit einem schmalen Fenster, bei

III. Transfers und Dialoge

künstlichem Licht, lebt die Ikone nur unter diesen Bedingungen auf. Doch stirbt sie im Gegenteil dazu und wird entstellt sobald sie unter Bedingungen versetzt wird, welche – abstrakt und allgemein gesagt – für ein Gemälde als besonders günstig gelten: ich spreche von der gleichmäßigen, ruhigen, kalten und starken Beleuchtung eines Museums. Das Gold, welches im Tageslicht roh, schwer und

inhaltslos wirkt, belebt sich unter dem flackernden Schein des Öllämpchens oder der Kerze, denn es versprüht nun einmal hierhin, mal dorthin Myriaden von Lichtschimmern und lässt das Leuchten anderer, unirdischer Lichter erahnen, welches die jenseitige Welt durchscheint. Gold ist ein herkömmliches Attribut jener höheren Welt, dass im Museum wie ein gedachtes, allegorisches Zeichen



Abb. 7: Kerzen anzünden und Gebet vor Ikonen in der Kirche der Heiligen Dreifaltigkeit auf den Sperlingsbergen, Moskau. Foto: Jutta Ströter-Bender (2015)

III. Transfers und Dialoge

wirkt. Im warmen Licht der Glühlampen und unzähligen Kerzen einer Kirche aber, offenbart es sich als lebendiges Symbol von hoher Ausdruckskraft.

Doch gehen wir jetzt weiter: „Von der Kunst des Feuers, die notwendigerweise in die Synthese der kirchlich-liturgischen Handlung eingeht, wenden wir uns der Kunst des Rauches zu, ohne die erneut jene Synthese nicht zu existieren vermag. Muss man denn beweisen, dass der feine blaue Rauchsleier, der sich in der Luft auflöst, in die Betrachtung der Ikonen und Fresken eine solche Weichheit hinein trägt, und eine solche Vertiefung der Perspektive der Luft verursacht, von welcher in einem Museum nicht einmal zu träumen ist und die es auch nicht kennt. Man muss wirklich daran erinnern, dass in dieser Atmosphäre, dieser sich unablässig bewegenden und materialisierten Atmosphäre, eine Atmosphäre, die mit den Augen zu sehen ist, eine äußerst feine Körnigkeit entsteht und dass in den Ikonen und Freskenfällen völlig neue Errungenschaften der Kunst der Luft einhergehen?“ (vgl. Florenskij 1989: 120f.).

Diese Thesen Florenskijs sind für den Diskurs einer angemessenen musealen Präsentation sakraler Gegenstände – was Objekte vieler Religionen betrifft – bis heute von großer Aktualität. Sie verweisen auf unterschiedliche

museale Praxen, wie dem begrenzten Ausleihen kostbarer wie bedeutender Werke für religiöse Zeremonien (z. B. Reliquienschreine für Prozessionen). Sie werfen auch Fragestellungen auf, unter welchen Bedingungen im 20. Jahrhundert beispielsweise viele Ikonen in Museen und auch westliche Sammlungen gelangt sind, so durch den oftmals unter staatlichem Zwang erfolgten Ausverkauf während der kommunistischen Ära, vor allem unter Stalin. Insgesamt regen seine Thesen dazu an, Ikonen nicht nur als isolierte Kunstwerke wahrzunehmen, sondern in ihren ästhetischen Kontexten eines sakralen Raumes und der Inszenierung seiner spirituellen Praxis zu denken.

Literatur

Althaus, Klaus-Rainer/ Koch, Guntram/ Zacharuk, Richard (1990): Ikonen. Aus der Sammlung Dr. Jörgen Schmidt-Voigt. Ikonen-Museum der Stadt Frankfurt am Main. Stiftung Dr. Schmidt-Voigt. Abteilung des Museums für Kunsthandwerk.

Brenske, Helmut (1979): Ikonen. München: Schuler Verlagsgesellschaft.

Florenskij, Pavel (1989): Die umgekehrte Perspektive. Texte zur Kunst. München: Verlag Matthes&Seitz.

Skrobucha, Heinz (Hg.) (1978): Die Ikonenma-

III. Transfers und Dialoge

lerei. Technik und Vorzeichnungen. Nach einem russischen Manuskript von Ivan Schneider und Peter Fedorov. Recklinghausen: Verlag Aurel Bongarts.

Ivanov, Vladimir (1988): Das große Buch der russischen Ikonen. Herausgegeben durch das Patriarchat von Moskau. Freiburg, Basel, Wien: Verlag Herder.

Internetquellen

<http://www.ikonemuseumfrankfurt.de/index.php/sammlungen.html> (Stand: 20.08.2015)

Kisker, Simone (2011): Fenster zum Himmel – Ikonen in den Sakralbauten des russischen Weltkulturerbes. In: <http://groups.uni-paderborn.de/stroeter-bender/WHAE/WHAE4.pdf>, Kapitel.: Interreligiöse Dialoge. S.46-53. (Stand: 20.08.2015)

Ströter-Bender, Jutta und Wolter, Heidrun (2011): In: <http://groups.uni-paderborn.de/stroeter-bender/WHAE/WHAE4.pdf>, Kapitel: Interreligiöse Dialoge. Eine Reiseikone im Kunst- oder Religionsunterricht gestalten S.54-55. (Stand: 20.08.2015)

Angaben zur Autorin

Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender; Hochschul-lehrerin im Fach Kunst an der Universität Paderborn mit den Schwerpunkten Malerei und Kunstdidaktik; Forschungsschwerpunkte: Kunstpädagogik, World Heritage Education, Philosophie und Konzepte der Malerei; 2008: Aufbau des digitalen Museumskofferarchivs an der Universität Paderborn; seit 2009: Herausgeberin der Internet-Zeitschrift „World Heritage and Arts Education“; Herausgeberin der Buchreihe „KONTEXT: Kunst – Vermittlung – Kulturelle Bildung“ im Tectum Verlag; Mitbegründerin der Forschungsgruppe „World Heritage Education“; zahlreiche Veröffentlichungen zur Vermittlung des kulturellen Erbes. Aktueller Forschungsschwerpunkt: Künstlerische Forschungen zum Thema „Frieden“.

IV. Museumskoffer

„Das Geheimnis der Farben: Pigmente, Farben und Techniken der Malerei“ Ein Museumskoffer für die Museumspädagogik der Museumslandschaft Kassel („Gemäldegalerie Alte Meister“ im Schloss Wilhelmshöhe)

Sabrina Zimmermann



Titelbild: Der Museumskoffer „Die Geheimnisse der Farben: Pigmente, Farben und Techniken der Malerei“ von Sabrina Zimmermann.

Zusammenfassung

Seit Oktober 2014 erklärt in der Museumspädagogik der „Gemäldegalerie Alte Meister“, im Schloss Wilhelmshöhe in Kassel, ein Museumskoffer die Geheimnisse der Farben und

die Techniken der Malerei. Die Künstlerin und angehende Kunstpädagogin Sabrina Zimmermann hat den Museumskoffer in enger Zusammenarbeit mit der Museumspädagogik der Museumslandschaft Hessen Kassel, ins

IV. Museumskoffer

besondere mit der leitenden Museumspädagogin Sabine Buchholz sowie den RestauratorInnen des Museums konzipiert. Der Koffer ist mit seinen praktischen und theoretischen Inhalten direkt an die „Gemäldegalerie Alte Meister“ im Schloss Wilhelmshöhe angebunden. Im Folgenden soll der Museumskoffer mit seinen Themenbereichen und seiner künstlerisch-didaktischen Vermittlungsstrategie vorgestellt werden.

Abstract

Since October 2014 a museumcoffer explains the secrets of colors and techniques of painting in the educational service of the “Old Masters Picture Gallery” in the Museum of Palace Wilhelmshöhe in Kassel. The artist and prospecting art teacher Sabrina Zimmermann has designed this museumcoffer in close cooperation with the museum educational service, in particular with the museum pedagogue Sabine Buchholz, as well as the restorers of the museum. The coffer with its practical and theoretical content is directly connected to the “Old Masters Picture Gallery”. In the following the museumcoffer will be introduced with its subjects and artistic-didactic mediation strategy.

Kurzüberblick über die Inhalte des Museumskoffers und seine didaktische Vermittlungsstrategie

Eine Malerei kann nur entstehen, wenn Linien und Flächen mittels Farbe auf Malgrund aufgebracht werden. In der Malerei ist die Farbe also das wichtigste Gestaltungsmittel überhaupt. Aber woraus besteht Farbe eigentlich, und wie wird sie hergestellt? Wie kann aus Farbe ein Gemälde entstehen? Der Museumskoffer behandelt diese und weitere elementare Fragen der Malerei in drei Themenbereichen, die in enger Beziehung zueinander stehen. Zunächst kann die Geschichte der Pigmente und die damit verbundene Herstellung von Farbe betrachtet werden. In einem weiterführenden Schritt werden dann verschiedene Techniken der klassischen Malerei vorgestellt, die auch kunstpraktisch erprobt werden können. Der Museumskoffer eröffnet außerdem die Möglichkeit, mit vier konkreten Bildbeispielen aus der „Gemäldegalerie Alte Meister“ auf verschiedenen Ebenen sowie in unterschiedlichen Kontexten zu arbeiten. Im Koffer vollzieht sich über vielfältige didaktisch aufbereitete, ästhetische, kunstpraktische sowie theoretische Zugänge eine den Themenbereichen übergeordnete Synthese von Theorie und Praxis der Malerei. So soll ein tieferes Verständnis für die Kunst der Malerei im Allgemeinen geschaffen wer-

IV. Museumskoffer

den. Die Materialien des Koffers sind dabei didaktisch so ausgearbeitet, dass verschiedene Zielgruppen angesprochen werden können. Ziel des Museumskoffers ist es somit, Kindern und Jugendlichen – aber auch Erwachsenen – einen neuen Zugang zur Malerei zu eröffnen. Die Personen der breiten Zielgruppe des Museumskoffers (Kinder, SchülerInnen, Jugendliche, Erwachsene – auch Senioren, LehrerInnen und andere Pädagogen) werden im Folgenden „AnwenderInnen“ genannt.



Abb. 1: Schematische Darstellung der Themenbereiche des Museumskoffers.

Die didaktische Vermittlungsstrategie des Museumskoffers orientiert sich dabei an den Prinzipien des klassischen Realienunterrichts. Das konkrete, praktische Tun in all seinen Formen (Experimentieren, (Aus-)Probieren, Kon-

struieren, Gestalten, Produzieren u.a.) hat das Ziel einer handelnden, begreifenden und erlebenden Auseinandersetzung mit den Inhalten des Museumskoffers und einer gleichzeitigen Vermittlung von Wissen. Die Auseinandersetzung mit den Kofferinhalten erfolgt mittels einer „ganzheitlichen“ Beteiligung aller Sinne, mit Affekten und körperlichen Widerstands- und Gegenstandserfahrungen.

Die ästhetischen Erfahrungen und Zugänge, die der Museumskoffer den AnwenderInnen bietet, ermöglichen eben diese vielfältigen Sinneserfahrungen. Die AnwenderInnen haben die Möglichkeit, sich aktiv Inhalte zu erschließen und schöpferisch-kreativ tätig zu werden. Der Museumskoffer erlaubt also ein handlungsorientiertes, entdeckendes und experimentelles Arbeiten und Lernen – um es mit dem Leitsatz des Pädagogen Pestalozzi auszudrücken: Lernen mit Kopf, Herz und Hand. Dies, im Zusammenhang mit der „natürlichen“ Neugier auf die „Koffer-Objekte“ und dem gleichzeitigen Staunen/Wundern über diese Dinge (vgl. dazu den Bezug zu „Kunst- und Wunderkammern“ als Traditionslinien und Vorläufer der Museumskoffer und „Zur Ästhetik des Staunens“ in Ströter-Bender 2009: 9-17), kann eine intrinsische Motivation der AnwenderInnen für das Erarbeiten der Inhalte fördern bzw. erzeugen. Zudem bleiben die mit einem Museumskoffer gemachten Er-

fahrungen (und damit auch die vermittelten Inhalte) durch die spezifische Materialität der Objekte in ihrer „BE-Greifbarkeit“ sowie Sinnlichkeit nachhaltig in Erinnerung.

Der erste Themenbereich des Museumskoffers – Die Geschichte der Pigmente und Herstellung von Farbe

Wo kommt die Farbe für die Gemälde her? Und wie wird sie hergestellt? Im ersten Thementeil widmet sich der Museumskoffer den Pigmenten als farbgebenden Bestandteil der Künstlerfarbe. Dabei steht nicht allein die Praxis der Farbherstellung im Vordergrund, sondern es werden zudem die Geschichte einzelner Pigmente und ihr damit verbundener Wert betrachtet. Die Alten Meister haben ihre Farben selbst angerieben. Je nach Rezept verrieben die Künstler die Pigmente mit Ölen, Harzen, Wachs und anderen Bindemitteln, um die losen Pigmente vermalbar zu machen. Dadurch gelangten sie zu einer großen Materialkenntnis, die die Qualität der Farbe ausmachte und zur außerordentlichen Schönheit ihrer Gemälde beitrug. Das Anreiben der Farbe mit der Hand war allerdings mit viel Mühe und einem großen Zeitaufwand verbunden, sodass dies oft den Lehrlingen in den Malerwerkstätten vorbehalten war.

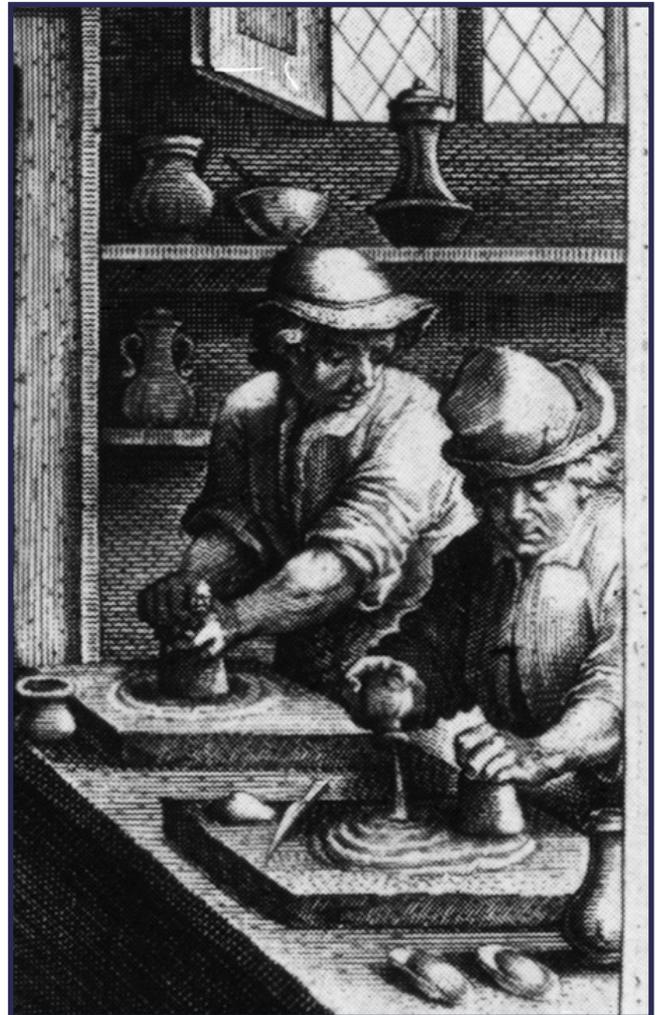


Abb.2: Ausschnitt aus Johannes Stradanus Radierung: „Color Olivi. Die Erfindung der Ölmalerei“ (1570): vorgeknetete Farblaubchen werden unter Zugabe von Firnis mit einem Steinläufer auf der Anreibescheibe zu Ölfarbe verrieben und danach in Muscheln aufbewahrt.

Der Begriff „Pigment“ stammt vom lateinischen Wort „Pigmentum“ (Farbe, Färbestoff, Schmincke) ab. Pigmente sind bunte oder unbunte Farbmittel/Farbträger in Pulverform,

IV. Museumskoffer

die in einem Anwendungsmittel (z.B. einem Bindemittel wie Öl oder Gummi Arabicum) praktisch unlöslich sind und in unterschiedlichen Verfahren zu Künstlerfarbe verarbeitet werden können. Pigmente werden grob in organische und anorganische Pigmente unterschieden. Organische Pigmente werden aus Tieren und Pflanzen gewonnen. Anorganische Pigmente können ebenfalls natürlich vorkommen – beispielsweise als Erden und Mineralien – oder sie werden synthetisch (künstlich) z.B. durch chemische Verfahren hergestellt. Häufig müssen die Rohmaterialien mit verschiedenen Praktiken weiterverarbeitet werden, bevor ein Pigment für eine Künstlerfarbe verwendet werden kann. Beispielsweise werden Erden mechanisch zu Pulver vermahlen, um anschließend mit einem Bindemittel versetzt zu werden (vgl. Vollmar 2010: 123). AnwenderInnen können dieses Prinzip der Verarbeitung vom Rohstoff zum Pigment mit Erde aus dem eigenen Garten nachvollziehen. Dazu wird ein kleiner Klumpen Erde getrocknet, in einem Mörser zerrieben und mit einem feinen Sieb von Fremdstoffen befreit. Das Pulver kann anschließend in Leim oder Kleister als Bindemittel eingerührt werden. Mit dieser selbsthergestellten Erdfarbe kann nun gemalt werden. Um verschiedene Farbtöne zu erhalten, müssen verschiedene „Ausgangserden“ verarbeitet werden. Alternativ kann man für

einen Schwarztön auch Kohlenstaub von Briketts in ein Bindemittel einrühren.



Abb. 3: Die Sammlung von Pigmenten und Rohmaterialien und die klassische Farbpalette.

Der Museumskoffer bietet in einer Sammlung als Anschauungsmaterial verschiedene organische und anorganische historische Pigmente und Rohmaterialien, die zum Teil schon seit der Antike in der Malerei gebraucht werden. Mittels der Sammlung und Informationstexten kann beispielsweise die Geschichte, die Bedeutung und die Herstellung des „Fra Angelico Blaus“ aus dem Edelstein Lapislazuli nachvollzogen werden – dieses Pigment ist bis in die heutige Zeit eines der wertvollsten Pigmente überhaupt. Der Koffer bietet eine Anleitung zur Herstellung eines Krapplacks aus den Wurzeln des Färberkrapps, und es wird erklärt, wie ein roter Farbstoff aus Läusen gewonnen werden kann. Neben den wichtigsten Erdpigmenten (Ocker, Grüne Erde, Siena,

IV. Museumskoffer

Umbra) finden sich noch u.a. die Rohmaterialien und Pigmente Malachit, Azurit und Smalte in der Sammlung. Mit den vorhandenen und selbsthergestellten Pigmenten kann in einem weiterführenden Schritt nach historischen Farbrezepten Künstlerfarbe hergestellt werden. Der Museumskoffer bietet Anleitungen und Ingredienzien (wie verschiedene Bindemittel) zur Farbherstellung, zum Beispiel von Kasein- und Eitemperafarbe.

Das „Spanische Grün“ – Die Herstellung historischer Pigmente

Die Verwendungsgeschichte einiger noch heute verwendeter Pigmente reicht, wie bereits zuvor erwähnt, teilweise jahrhundertlang zurück. In der „Schedula diversarum artium“,

einem Manuskript, das im 12. Jahrhundert unter dem Pseudonym „Theophilus Presbyter“ bekannt geworden ist, werden Pigmente und Farbrezepte beschrieben, die teilweise schon seit der griechisch-römischen Antike bekannt sind und bis in die Renaissance und darüber hinaus tradiert worden sind (vgl. <http://www.thomasinstitut.uni-koeln.de/11612.html>).

Im Museumskoffer findet sich ein Rezept zur Herstellung von „Spanischem Grün“ aus eben diesem Manuskript. Dieses Rezept lässt sich in einem einfachen Experiment selbst von AnwenderInnen umsetzen. Dabei entstehen mittels einer Essigessenz (mit einem Gehalt von 25% Essigsäure) in einer chemischen Reaktion Kupfer(II)-acetat-Kristalle – auch Grünspan genannt – auf einer Kupferplatte.

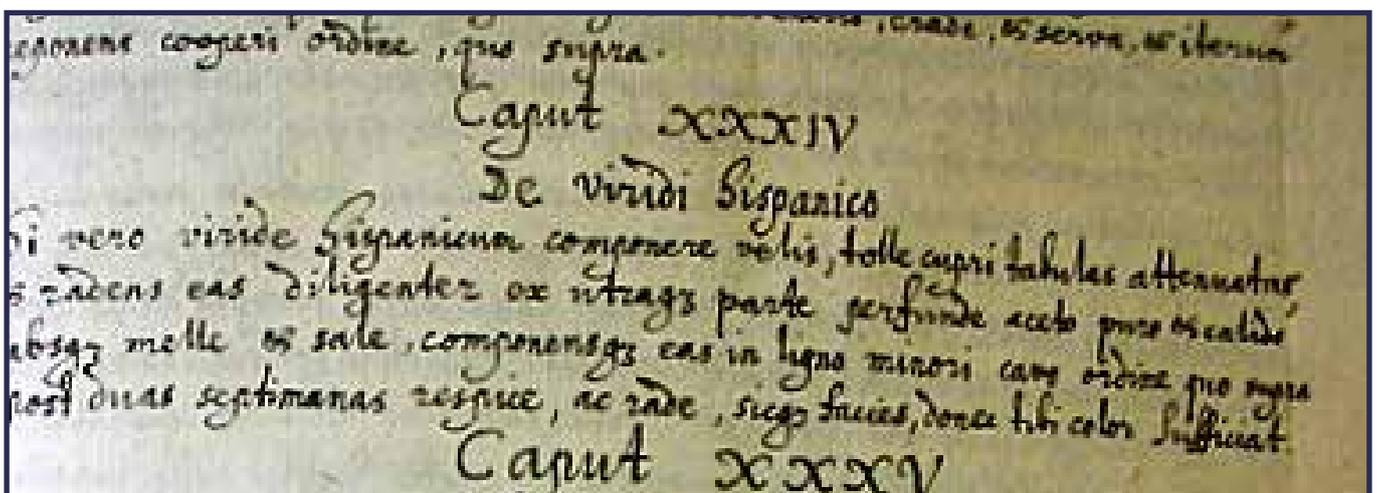


Abb. 4: „Über das spanische Grün.“ – Ausschnitt einer Seite aus dem Manuskript „Schedula diversarum artium“ der Universitäts- und Landesbibliothek Münster.

„Caput XXXIV . De viridi hispanico.“

Si vero viride hispanicum componere velis, tolle cupri tabulas attenuatas et radens eas diligenter ex utraque parte, perfunde aceto puro et calido absque melle et sale, componesque eas in ligno minori cavo, ordine quo supra. post duas septimanas respice ac rade, sicque facies donec tibi color sufficiat.“
(<http://schedula.uni-koeln.de/index.shtml>)

Wenn du aber Spanisch-Grün bereiten willst, so nimm dünne Kupfertafeln, schabe sie fleißig auf jeder Seite, übergieße sie mit reinem und warmen Essig, ohne Honig und Salz, und bringe sie in einem kleinen, ausgehöhlten Holze an, in der oben angegebenen Weise. Nach zwei Wochen siehe nach, schabe ab und fahre fort, bis du genug Farbe hast.

Hier soll kurz der Ablauf des Experiments zur Herstellung von Grünspan, nach dem historischen Vorbild der „Schedula“, skizziert werden:

Ein auf beiden Seiten mit Stahlwolle angerautes Kupferblech wird schräg in einen Glasbehälter gestellt. Danach wird es mit 25-prozentiger Essigessenz übergossen. Es sollte darauf geachtet werden, dass nicht das gesamte

Kupferblech mit Essig bedeckt, sondern noch Luftkontakt vorhanden ist. Das Glas wird nun an einem sicheren (für Kinder und Haustiere unzugänglichen) Ort aufgestellt. Nach einigen Tagen verfärbt sich die Flüssigkeit zuerst leuchtend Grün, danach entstehen langsam die Kupfer(II)-acetat-Kristalle auf dem Kupferblech. Nachdem die gesamte Flüssigkeit verdunstet ist, können die Kristalle „geerntet“ werden. Die intensiv blaugrün gefärbten Kristalle können nun in einem Mörser zu Grünspanstaub zermahlen und als Pigment in entsprechenden Bindemitteln zu einer Künstlerfarbe weiterverarbeitet werden.



Abb. 5: Selbst hergestellter Grünspan nach dem Rezept der „Schedula diversarum artium“.

IV. Museumskoffer

HINWEIS: Aufgrund der relativen Giftigkeit des Kupfer(II)-acetats sollte das Experiment nur unter Aufsicht durchgeführt werden und vorsichtshalber entsprechende Schutzkleidung (Schutzbrille, Handschuhe und Atemschutz) von allen Beteiligten getragen werden – besonders um das Einatmen des Pigmentstaubs zu verhindern!

Vor Beginn einer Malerei steht die Herstellung einer Künstlerfarbe. Am Ende eines jeden Malprozesses hängt ein fertiges Gemälde an der Wand. Vor und während des Malprozesses ist jedoch die Betrachtung der kunsttheoretischen sowie kunstpraktischen Zwischenschritte von großer Wichtigkeit. Diese Schritte werden mittels unterschiedlichen Materialien aus dem zweiten Themenbereich des Museumskoffers eingehend untersucht.

Der zweite Themenbereich des Museumskoffers – Techniken der Malerei

Im zweiten Themenbereich gibt der Museumskoffer eine Einführung in den Umgang mit Farbe und eröffnet einen Zugang in das Grundwissen der Malerei Praxis. Dabei wird von der „Klassischen Farbpalette“, die in der Malerei Anwendung findet, ausgegangen. Daran schließen sich die Grundlagen der Farbtheorie an. In diesem Kontext kann zum

Beispiel anhand von verschiedenen „Farbkreiseln“ das Prinzip der Komplementarität von Farben untersucht werden. Oder die AnwenderInnen erforschen bei der Durchführung eines Chromatografie-Experiments die Zusammensetzung der Farbe Schwarz. Über verschiedene Mischübungen – das Mischen von Brauntönen aus den Primärfarben, das Mischen von farbigem Grau und farbigem Schwarz – vermittelt der Museumskoffer das Fundament der Malerei – das Mischen von Farben.

Von dieser Basis ausgehend und mittels bebildeter Anleitungen und Arbeitsblättern mit aufeinander aufbauenden Übungen werden die AnwenderInnen danach an die verschiedenen Techniken der klassischen Malerei herangeführt. Dabei stehen historische Malereitechniken, wie u.a. Temperamalerei, Materialimitation und die Illusionsmalerei im Vordergrund. In Form von Informationstexten werden dabei auch die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge und Hintergründe zu den einzelnen Techniken erläutert. Daneben bietet der Museumskoffer zusätzlich Schautafeln, auf denen die theoretischen Inhalte praktisch

IV. Museumskoffer

DAS FARBIGE SCHWARZ – CHROMATOGRAPHIE

Schwarz ist nicht rein Schwarz, sondern besteht aus der Summe aller Farben. Bei der Chromatographie [gr. >>chrōma<< = Farbe + gr. >>gráphein<< = schreiben → dt. >>Farbenschreiben<<] werden die einzelnen Farbstoffe durch das Wasser mittels Kapillarkraft auf dem Filterpapier unterschiedlich weit nach außen getragen. Durch die Chromatographie wird die Farbe Schwarz also in ihre einzelnen Bestandteile aufgespalten.

EXPERIMENT – CHROMATOGRAPHIE

①  **Material:** rundes Filterpapier, Filterpapierstreifen, Reagenzglas, Wasser, Schere und schwarzer, wasserlöslicher Filzstift

Falte das runde Filterpapier zweimal zur Mitte hin, sodass du mittels der Knicke genau die Mitte des Papiers ermitteln kannst.

②  Male mit dem schwarzen, wasserlöslichen Filzstift einen dicken Kreis in die Mitte des Filterpapiers. Stich mit der Schere ein kleines Loch in die Mitte des schwarzen Kreises.

③  Rolle den Filterpapierstreifen zu einem schmalen Röhrchen zusammen.

④  Stecke das Röhrchen durch das Loch im schwarzen Kreis und stelle alles zusammen in ein mit Wasser gefülltes Reagenzglas. Nun werden die einzelnen Farben sichtbar.

Wasser

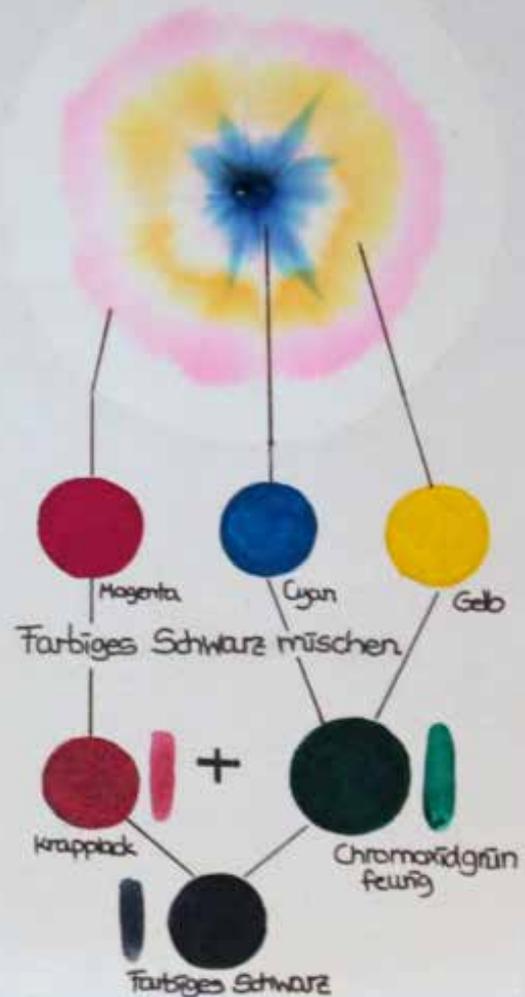


Abb. 6: Die Schautafel zum Experiment „Chromatografie – Das farbige Schwarz“ sowie das benötigte Material.

IV. Museumskoffer

und anschaulich aufgearbeitet sind. So lassen sich u.a. Materiallimitationen (Marmor und Malachit), eine Graumalerei sowie eine Temperamalerei finden.

„Von Vögeln, welche durch Malerei betrogen sind [...]“ (vgl. Denso 1765: 744)

Der römische Gelehrte und Geschichtsschreiber Plinius der Ältere (23/24 n. Chr. bis 79 n. Chr.) berichtet in seiner „Historia naturalis“ über einen Malerstreit zwischen den antiken Künstlern Zeuxis und Parrhasius:

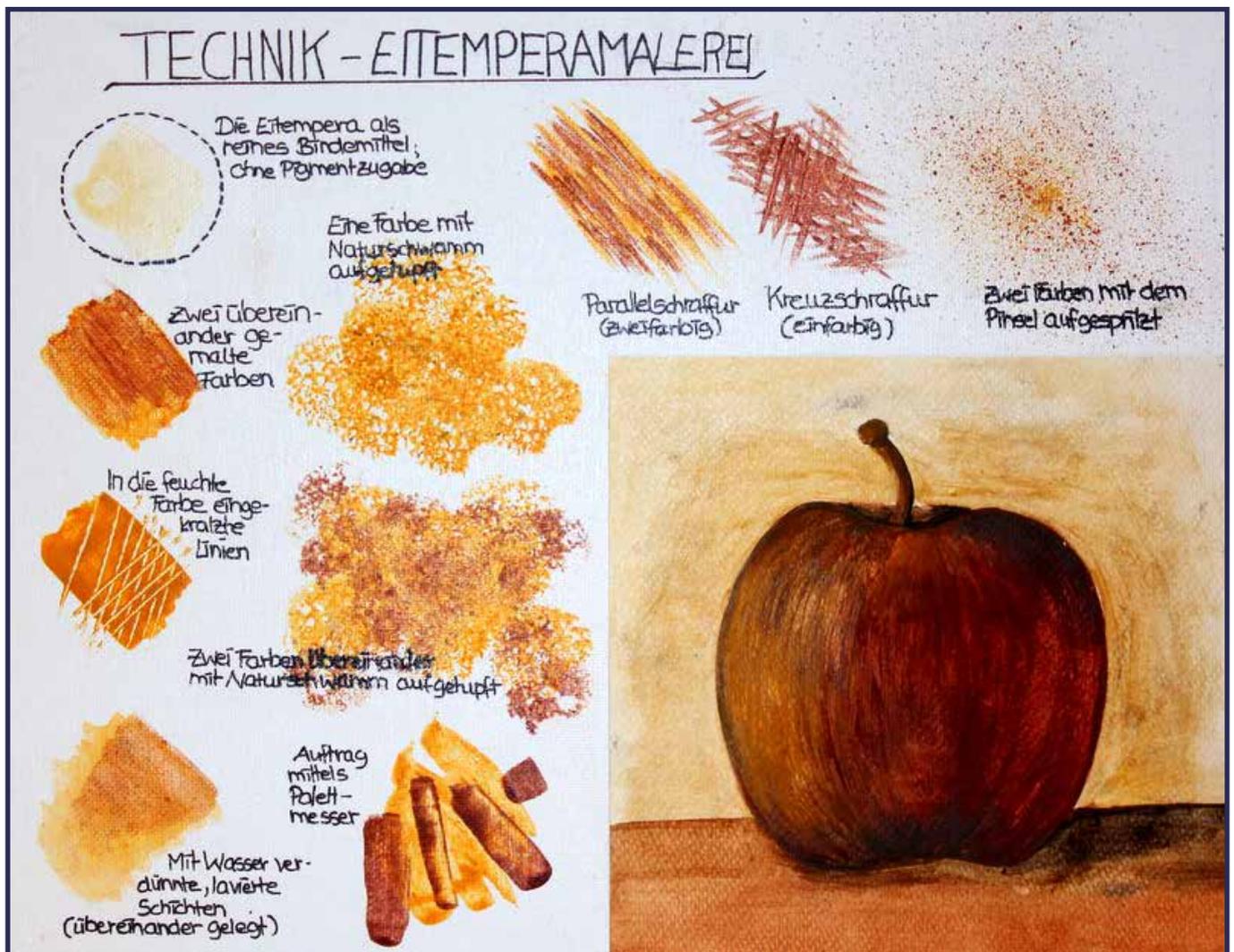


Abb. 7: Beispiel einer Schautafel zu den Techniken der Malerei – „Die Technik der Temperamalerei“.

IV. Museumskoffer

Die Trauben des Zeuxis und der Vorhang des Parrhasius – Eine Anekdote aus der „Historia naturalis“ nach Plinius:

Zeuxis, aus Heraclea in Großgriechenland, war in der Antike als ausgezeichnete Maler bekannt. Seine Werke wurden so teuer bezahlt, dass er großen Reichtum erworben hatte. Deshalb verkaufte er zuletzt seine Bilder nicht mehr, sondern verschenkte sie, da er der Meinung war, sie könnten mit keinem Preis bezahlt werden. Der allgemeine Beifall und die Bewunderung für seine Werke machten Zeuxis so eitel, dass er in einem Mantel, mit den in Gold gestickten Buchstaben seines Namens auf den Mantelaufschlägen, erschien. Eines Tages geriet Zeuxis in einen Wettstreit über das beste Gemälde mit dem Künstler Parrhasius. Schließlich trafen sich beide Künstler wieder, um ihre Bilder zu präsentieren und den Sieger zu küren. Zeuxis hatte so naturgetreue Trauben gemalt, dass Vögel herbeiflogen, um an ihnen zu picken. Daraufhin stellte Parrhasius seinem Rivalen sein Gemälde vor. Durch das Urteil der Vögel war sich Zeuxis seines Sieges sicher. Zeuxis erblickte anstatt des Gemäldes seines Widersachers aber nur einen Vorhang aus Leinen. Er bat ungeduldig und aufgeblasen, diesen doch endlich beiseite zu schieben, damit er das sich dahinter befindliche Bild betrachten könne. In dem Moment als Zeuxis den Vor-

hang greifen wollte, bemerkte er seinen Fehler, denn der Vorhang war keineswegs echt, sondern gemalt. Zeuxis sprach Parrhasius den Sieg zu, schließlich hätte er, Zeuxis, zwar die Vögel, Parrhasius aber selbst ihn, den Künstler selbst, täuschen können (vgl. Denso 1765: 743ff).



Abb. 8: Johann J.von Sandrart nach Joachim von Sandrart: Zeuxis und Parrhasius (1675). Radierung, Detail (untere Platte): Blattgröße 13,5 x 19,1 cm.

Diese Anekdote zeigt, dass Illusionseffekte bereits in der Antike als Beweis besonderer künstlerischer Fertigkeit galten und auch innerhalb der Kunstgeschichte – von den perspektivisch gestaffelten Bildarchitekturen der pompejischen Wandmalereien, über die illusionistische Auflösung des Deckenraums im Barock, den niederländischen Stillleben mit ihrer herausragend gemalten Materialität und

IV. Museumskoffer

Stofflichkeit bis hin zum reduzierten Illusionismus der Grisaille-Malereien im Klassizismus – verliert die Illusionsmalerei diesen Status nie (vgl. Ströter-Bender 2009: 95f.).

Die Illusionsmalerei [von lat. „illudere“ = „täuschen“; frz.: „Illusion“, „Trugbild“] ist ein Begriff für Malereien, die als solche nicht sofort erkennbar sein sollen. Sie täuscht durch Raum- und Farbperspektive, Licht- und Schattenmodellierung etc. die dreidimensionale Raumbtiefe oder eine Körperlichkeit auf der zweidimensionalen Bildfläche vor. Es soll also der Eindruck vermittelt werden, dass die wiedergegebenen Objekte oder Figuren auf der Fläche wirklich existieren (vgl. Riese 2009: 143).

Am Beispiel der Illusionsmalerei soll erläutert werden, wie der zweite Themenbereich den dritten Themenbereich des Museumskoffers – die konkrete Anbindung an das Museum – durchdringt.

Der dritte Themenbereich des Museumskoffers – konkrete Anbindung an das Museum

Der Museumskoffer ist mit einer konkreten Anbindung an die Kasseler „Gemäldegalerie Alte Meister“ im Schloss Wilhelmhöhe konzipiert worden. Das bedeutet, die theoretischen und kunstpraktischen Inhalte des ersten und

zweiten Themenbereichs des Museumskoffers sind auf ausgewählte Gemälde des Museums abgestimmt und didaktisch aufbereitet. Der Koffer und sein Material lassen sich damit sowohl direkt im Museum als auch in den Räumlichkeiten der Museumspädagogik einsetzen.

Das Konzept der drei aufeinander bezogenen sowie ineinandergreifenden Themenbereiche des Museumskoffers lässt sich anhand des Allegorien-Zyklus der vier Jahreszeiten von Jacob De Wit illustrieren. Im Folgenden sollen die einzelnen Schritte der ineinandergreifenden Erarbeitung des Themas vorgestellt werden:

- Kunsttheoretische Hintergrundforschung und Betrachtung der Gemälde mit Beschreibung und Analyse

Zunächst wird mittels des Informationsmaterials des Museumskoffers der kunstgeschichtliche Hintergrund der Gemälde geklärt. Darauf folgt die Betrachtung mitsamt der Beschreibung der Originalgemälde im Museum. Dabei sollten die AnwenderInnen von der/dem Museumspädagogen/In angeleitet werden, um die gestalterischen Prinzipien einer Grisaille-Malerei herauszuarbeiten.

IV. Museumskoffer

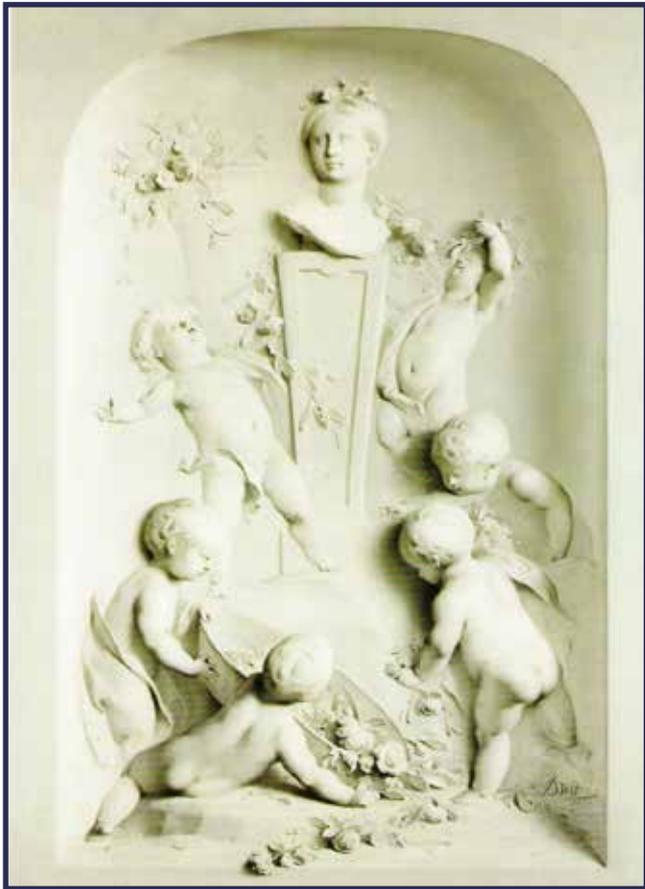


Abb. 9: Jacob De Wit: „Allegorie des Frühlings“ (1751), Öl auf Leinwand, 217 x 144,5 cm, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe.

Die Allegorien der vier Jahreszeiten des niederländischen Künstlers und Dekorationsmalers Jacob De Wit (1696-1754) sind vom Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel (1682-1760) als Supraporten für die Felder über den Türen der Schmalseite des ersten Galeriegebäudes bestellt worden. Geliefert wurden die auf Leinwand gemalten Allego-

rien 1751 und 1752 (vgl. Gercke; Lehmann 2000: 95).

Die Allegorien sind in der jahrhundertealten Technik der Grisaille-Malerei angefertigt. Der Name „Grisaille“ ist vom französischen Wort „gris“ = „grau“ abgeleitet. Eine Grisaille wird „Grau in Grau“ gemalt, das heißt, sie ist eine aus verschiedenen Grautönen bestehende monochrome Malerei (vgl. Riese 2009: 128). Die in ausdifferenzierten Grautönen gemalten Bilder imitieren dabei Steinreliefs aus Marmor. Die illusionistische Gestaltung der Allegorien folgt architektonischen Prinzipien: In einer Nische steht eine Stele in der Mittelachse, auf der eine Büste der jeweiligen personifizierten Jahreszeit „thront“. Auf jedem der vier Gemälde umringen jeweils sechs spielende Putten (ital. „Knäblein“) die Stelen und spielen mit den Attributen der dargestellten Jahreszeit.

Die Darstellung des Frühlings zeichnet sich durch einen hervorragenden Erhaltungszustand aus, sodass anhand dieses Gemäldes die künstlerischen Mittel von Jacob De Wit nachvollzogen werden können. Wenn man die Grisaille genau betrachtet, dann fällt auf, dass sie erstaunlich „vielfarbig“ ist. De Wit verwendet ein gemischtes kaltes Grau, das er mit Schwarz- und Blaupigmenten angemischt hat. Darüber hinaus verwendet er aber auch warme, mit Goldocker versetzte Farbtöne.

IV. Museumskoffer

Er macht sich folgenden, im 17. Jahrhundert entdeckten Effekt für seine Malerei zu Nutze: Warmes Licht erzeugt kalte Schatten in der jeweiligen Komplementärfarbe. So setzt De Wit die direkt belichteten Partien mit einem warmen Ton gegen die Schatten, die aus einem kühlen Grau bestehen, ab. Jedoch bedenkt er auch die warmen Reflexlichter in den Schattenpartien. Die Konturen der Schatten sind dabei entweder sehr weich oder „scharfkantig“ ausgearbeitet – je nachdem in welchem Abstand der Schatten vom Gegenstand fällt (Halbschatten gegenüber Kernschatten) (Vgl. Mai 2006: 330-332).

Weiterführend kann mit dem Informationsmaterial noch die feste Symbolsprache in den Allegorien von Jacob De Wit betrachtet und dabei die Begriffe „Allegorie“, „Attribut“ und „Symbol“ erarbeitet werden.

- Mischübungen – Das farbige Grau

Nachdem bei der Untersuchung des Gemäldes festgestellt worden ist, dass eine Grisaille-Malerei mit farbigen Grau- und Brauntönen gemalt ist, folgt eine praktische Mischübung zur Herstellung eines farbigen Grau-/Brauntönen. Mit Hilfe eines Arbeitsblatts wird nun aus zwei Komplementärfarben, zu jeweils ungefähr gleichen Anteilen, ein „farbiger“ Basisgrauton angemischt. Um verschiedene

Grauwerte zu erzeugen, wird dann nach und nach Weiß zu diesem Basisgrauton hinzugegeben. Die so entstehenden Grauwerte werden in einer „Grautabelle“ festgehalten.

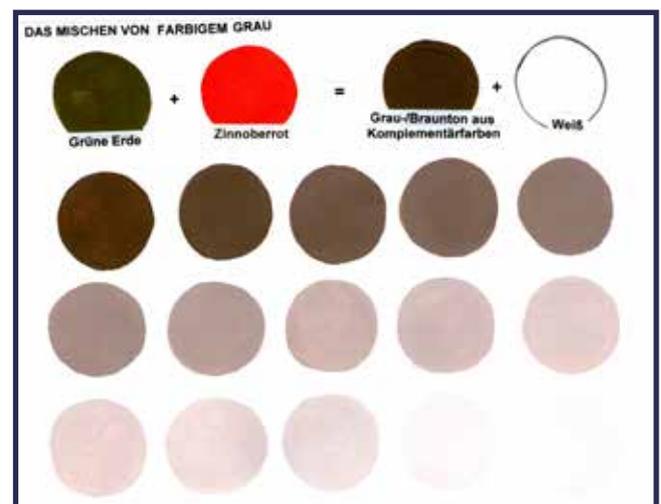


Abb.10: Grautabelle – farbiges Grau aus einer „Komplementärmischung“.

Im Anschluss an die Mischübung zum farbigen Grau wird eine weitere Mischübung durchgeführt. Diesmal entsteht der Basisgrauton aus einer Mischung von Schwarz und Weiß. Dabei wird einem größeren Anteil Weiß zunächst nur etwas Schwarz beigemischt. Um nun verschiedene Grauwerte zu erzeugen, wird nach und nach ein wenig mehr Schwarz zum Basisgrauton gegeben. Auch hier werden alle Misch-Ergebnisse wieder in einer „Grautabelle“ festgehalten. Das Ziel der beiden Mischübungen ist, dass die AnwenderInnen den Unterschied

IV. Museumskoffer

der verschiedenen Farbmischungen erkennen und daraus den Wert für die Wirkung einer Malerei bestimmen. Im Gegensatz zu Grautönen aus einer „Schwarz-Weiß-Mischung“, die eher kalt und schmutzig wirken, enthalten die Grautöne aus der „Komplementärmischung“ noch die Pigmente der beiden Ausgangsfarben, sodass die Grautöne eine farbige und warme Erscheinung haben, welche der Wirkung von De Wits Farbtönen in den Allegorien entspricht. Zudem sollen die Mischübungen die AnwenderInnen auf das Malen einer eigenen Grisaille-Malerei vorbereiten.

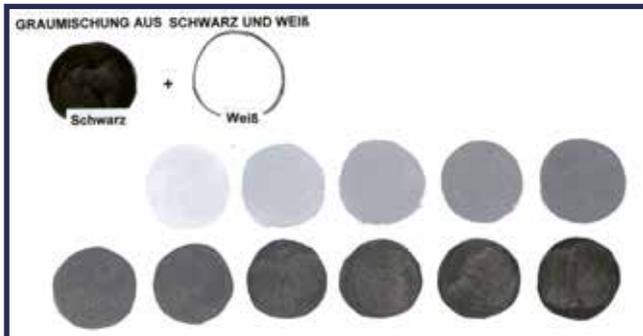


Abb. 11: Grautöne aus einer „Schwarz-Weiß-Mischung“.

- Zeichenübung – Dreidimensionales Zeichnen als Vorstudie für eine Grisaille-Malerei
In der sich anschließenden praktischen Zeichenübung sollen die Prinzipien der dreidimensionalen Darstellung erarbeitet werden. Um Figuren und Objekte auf der zweidimen-

sionalen Fläche dreidimensional erscheinen zu lassen, muss ein Hell-Dunkel-Verlauf mittels Schattierungen ausgearbeitet werden. Das Schattieren in unterschiedlichen Grautönen wird geübt, indem zunächst eine Grauskala mit Bleistift angefertigt wird. Im nächsten Schritt sollen die AnwenderInnen zeichnerisch erforschen, welche Auswirkungen die Richtung des Lichteinfalls auf die Verteilung der Tonwerte auf dem Gegenstand und somit auf die Darstellung der Dreidimensionalität hat. Dazu werden verschiedene geometrische Körper (beispielsweise eine Holzkugel, eine Orange oder ein Buch etc.) aus verschiedenen Richtungen beleuchtet.

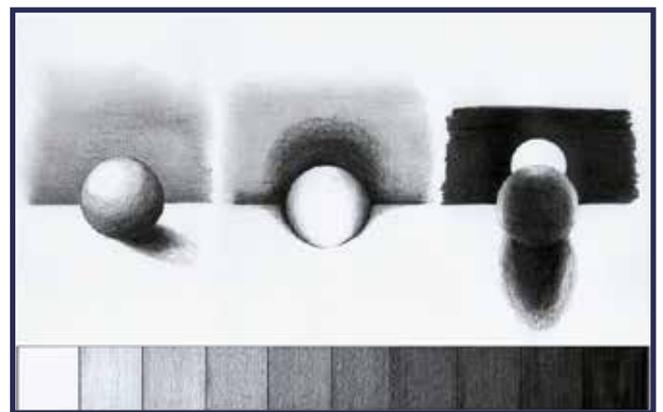


Abb. 12: Grauskala und zeichnerische Darstellung unterschiedlicher Beleuchtungssituationen am Beispiel einer Kugel.

- Kombination von Mischübungen und Zeichenübungen – eine eigene Grisaille malen
Wenn die Zeichenübungen und die Mischübungen für das farbige Grau miteinander kombiniert werden, kann im nächsten Schritt eine Grisaille im Stil Jacob de Wits entweder mit Acrylfarbe und/oder in Öl gemalt werden. Dabei können die AnwenderInnen eigene Kompositionen (z.B. Stillleben) entwerfen und umsetzen, oder es können De Wits Allegorien als Vorbild dienen. Aus ihnen können Teile „kopiert“ werden, so wie es im Museumskoffer am Beispiel eines Ausschnitts aus der Allegorie des Sommers gemacht worden ist. Um die einzelnen malerischen Arbeitsschritte nachvollziehen zu können, bietet der Museumskoffer detaillierte und bebilderte Technikblätter mit Beschreibungen der einzelnen Schritte.
Nachfolgend sollen die Schritte kurz erklärt und durch Abb.11 illustriert werden:

Die technischen Arbeitsschritte zur Anfertigung einer Grisaille-Malerei

Vorzeichnung

Zuerst wird die Grundkomposition (Umriss und Binnenlinien) leicht mit Bleistift oder Kreide vorgezeichnet.

Kolorierung der Vorzeichnung

Die Vorzeichnung wird mit Acrylfarben in la-

sierender Malweise koloriert. Dabei werden bereits Licht- und Schattenverlauf angelegt. Die Untermalung kann mit Gelb-, Braun- und Grünnuancen angelegt werden

Schichtenmalerei mit Graunuancen

Es wird ein „Basisgrauton“ angemischt: Entweder aus einer „Komplementärfarbenmischung“ oder einer „Van-Dyck-Braun-Weiß-Mischung“. Ausgehend von diesem Grundton wird eine allmähliche Steigerung von Farbe und Form vollzogen. Die Grautöne werden dabei zunehmend ausdifferenzierter. Die Modellierung folgt dabei dem zuvor angelegten Licht- und Schattenverlauf.

Schluss – Das Setzen von Weißhöhung und Schatten

Am Schluss werden die letzten Höhen/Lichter mit leicht abgemischtem Weiß gesetzt. Auch die Tiefen/Schatten werden verstärkt. Beides dient der Intensivierung der Dreidimensionalität. Für weiche Farbübergänge und eine einheitliche/ harmonische Wirkung werden angetrocknete Farben mit einem trockenen Pinsel ineinander „geschummert“.

IV. Museumskoffer

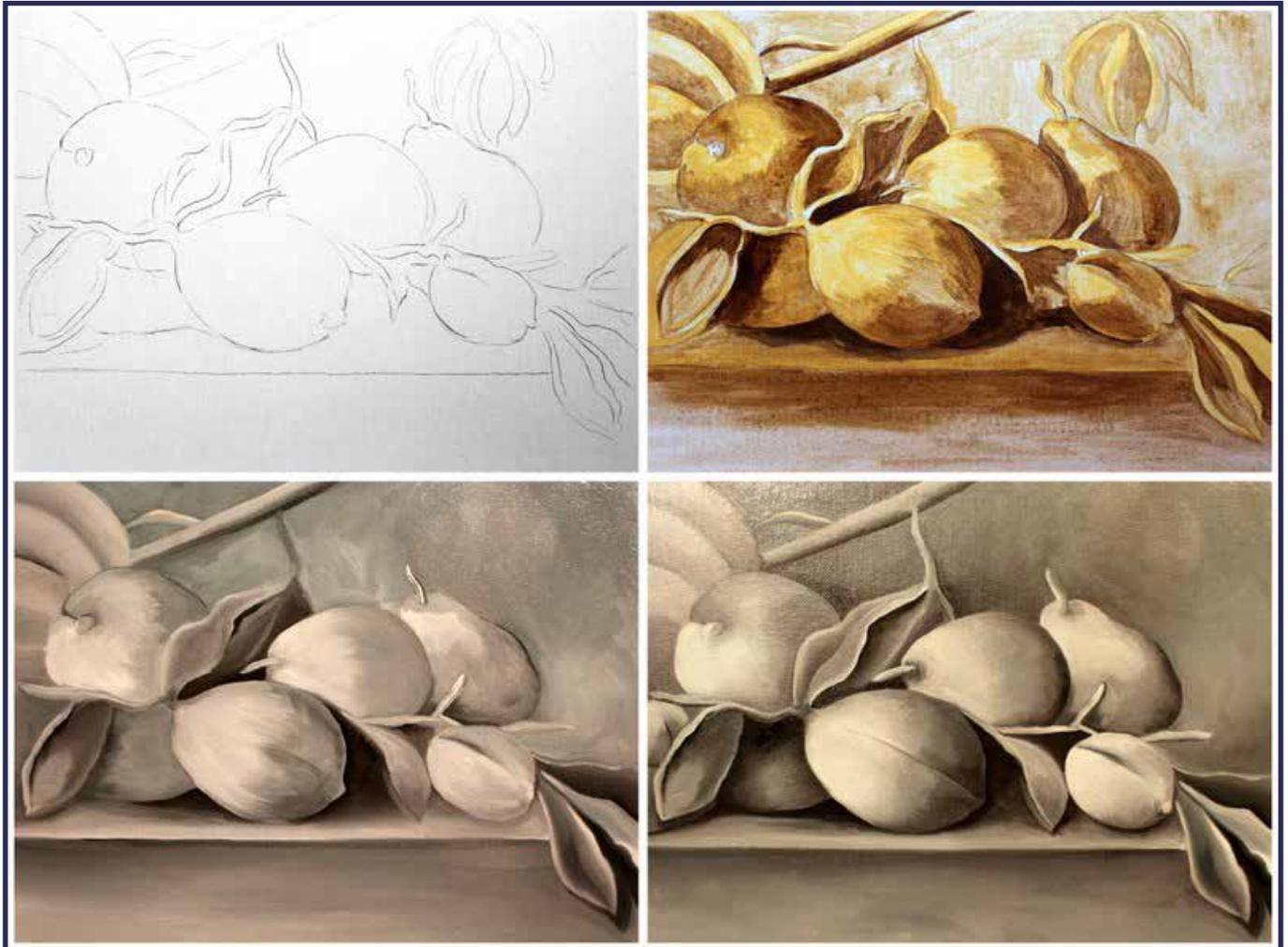


Abb. 13: Die technischen Arbeitsschritte zur Anfertigung einer Grisaille-Malerei. Kopie eines Ausschnitts aus Jacob De Wits Allegorie des Sommers.

Weitere Beispiele für eine Anbindung an das Museum

Neben den Allegorien von Jacob De Wit werden im Museumskoffer außerdem ausgewählte Gemälde der Künstler „Rembrandt“, „Jacob Cornelius van Oostanen“ und „Johann Heinrich Tischbein, d. Ä.“ nicht nur vorgestellt, sondern es werden mit ihrer Hilfe Mal-

techniken, Zusammenhänge der Farbtheorie oder die Geschichte des Museums erarbeitet: So kann „Friedrich II. Landgraf von Hessen-Kassel“ in Form einer Handpuppe Interessantes aus seinem Leben, über das Museum und über die Sammlung erzählen. Auch „Rembrandt“, als großer Künstler, kann in Gestalt einer Handpuppe nicht nur etwas über

IV. Museumskoffer

seine Bilder erzählen, sondern auch Techniken der Malerei erklären und vermitteln. Anhand eines seiner bedeutendsten Historiengemälde „Jakob segnet Ephraim und Manasse“ aus dem Jahr 1656 können beispielsweise seine Malweise und seine verwendeten Pigmente

genau untersucht werden. Dies ist möglich, weil im Rahmen der Restaurierungsarbeiten – nach einem auf das Bild verübten Säureanschlags im Jahr 1977, welcher schwere Schäden in der Malschicht (besonders in der Kopfbedeckung Jakobs, in seinem Gewand und in der Bildmitte) verursachte – Untersuchungen am Gemälde gemacht werden konnten. Dabei sind bestimmte Pigmente sowie Rembrandts Aufbau der Schichten festgestellt worden (vgl. Sonnenburg 1978 und Ausstellungskatalog: 400 Jahre Rembrandt).

Um auch eine Annäherung an andere Werke der Gemäldegalerie zu ermöglichen, bietet der Museumskoffer zusätzlich eine „Gemäldecheckliste“, die die AnwenderInnen mittels bildanalytischen und assoziativen Fragen sowie zeichnerischen Aufgabenstellungen bei der Bildbetrachtung und Museumserfahrung anleitet.

Rückblick und Ausblick – Die Anwendung des Museumskoffers im Museum Schloss Wilhelmshöhe

Im Folgenden soll dargestellt werden, in welcher Form der Museumskoffer bereits in der Museumspädagogik des Schlosses eingesetzt worden ist und in welchen Bereichen bzw. Kontexten er zukünftig Anwendung finden soll.



Abb. 14: Eine Übersicht der gesicherten Pigmente, die Rembrandt benutzt hat und der Künstler als Handpuppe.

IV. Museumskoffer

Rückblick

Die Museumspädagogische Abteilung der Museumslandschaft Hessen Kassel entwickelt spezifische Angebote für unterschiedliche Zielgruppen. Einzelbesucher und Gruppen, LehrerInnen und SchülerInnen sowie Familien und Senioren können in verschiedenen Programmen und Formaten des „Kreativ MHK“ kreative Erfahrungen mit Museumsobjekten, Schlössern, Burgen und Parkanlagen machen. Die angebotenen Veranstaltungen in den Aktionsräumen der Museumspädagogik können dabei mit Museumsbesuchen und Erkundungen in den aktuellen Ausstellungsbereichen verbunden werden (vgl. www.museum-kassel.de (1)). In dieses Selbstverständnis der Mu-

seumpädagogik der Museumslandschaft Hessen Kassel fügt sich der Museumskoffer mit seiner ästhetischen, künstlerisch-didaktischen Konzeption sowie breit gefächerten Zielgruppe nahtlos ein. Die Museumspädagogik der MHK bietet zu Ausstellungen und ausgewählten Themenfeldern vom Landesschulamt Hessen akkreditierte Workshops für LehrerInnen und Schulklassen an (vgl. www.museum-kassel.de (2)).

Im Rahmen dieses Angebots des MHK ist der Museumskoffer am 19. März 2015 Gegenstand eines dreistündigen Workshops für Lehrkräfte verschiedener Schulformen und Fächer (Kunst, Geschichte, Sachkunde etc.) gewesen.



Abb. 15: Die Museumspädagogin Sabine Buchholz erläutert während eines Workshops für LehrerInnen (März 2015) ein Gemälde Rembrandts mit Hilfe des Museumskoffers.

IV. Museumskoffer

Die Leiterinnen Sabine Buchholz und Barbara von Lucadour führten die LehrerInnen unter dem Leitsatz „Die Geheimnisse der Farben, Pigmente, Farben und Techniken“ zunächst zu ausgewählten Gemälden der Sammlung, um dort mit Hilfe des Anschauungsmaterials aus dem Museumskoffer die Schlagworte des Leitsatzes zu erläutern. Besonderes Interesse erregte bei den Lehrkräften dabei die Pigment-Sammlung, welche ihnen mit ihren Rohmaterialien eine ungewöhnliche ästhetische Materialerfahrung ermöglichte.

Nach der Führung konnten sich die Lehrkräfte in einer kunstpraktischen Einheit den Techniken der Malerei und der Farbherstellung annähern. Nach dem Vorbild des Künstlers Jacob De Wit sind mit Hilfe der Arbeitsblätter aus dem Koffer zur „Grisaille-Malerei“, Mischübungen zum „farbigen Grau“ angefertigt worden.



Abb. 16: Mischübungen zum „farbigen Grau“.

Zudem hatten die Lehrkräfte die Möglichkeit, eine Ei-Tempera nach einem überlieferten Rezept herzustellen. Dabei konnten sie nicht nur die einzelnen Ingredienzen der Farbe kennen lernen, sondern auch die „Tücken“ einer solchen historischen Farbherstellung erfahren. Denn neben dem genauen Abmessen von Ei, Dammarlösung, Leinölfirnis und Wasser kommt es für eine gut vermalbare Farbe auf die Zugabe der richtigen Menge Pigment an. Mit der fertigen Künstlerfarbe konnten dann sofort Materialstudien und kleinere Malereien auf Malkarton gemacht werden.



Abb. 17: Das Herstellen einer Ei-Temperafarbe nach historischem Rezept.

IV. Museumskoffer

(Bereits am 06. März 2015 ist der Museumskoffer während einer „art salon“-Veranstaltung einem gemischten Publikum aus interessierten BesucherInnen in ähnlicher Weise wie im Lehrerworkshop vorgestellt worden.)

Ausblick

Zukünftig wird der Museumskoffer weiterhin im Rahmen von Workshops und Fortbildungen für LehrerInnen genutzt. Zusätzlich wird von der Museumspädagogik der HMK angestrebt, den Koffer in verschiedenen Formaten der Kinder- und Erwachsenenbildung einzusetzen und zum Beispiel in Museumsführungen zu nutzen. Auch soll der Museumskoffer demnächst unter dem Motto „Farbenjagd“ das Themenangebot für Kindergeburtstage im Museum erweitern.

Den nächsten besonderen Einsatz hat der Museumskoffer während der Sonderausstellung „Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation“, die vom 21. August bis zum 29. November 2015 im Museum Schloss Wilhelmshöhe gezeigt wird. In den Räumlichkeiten der Museumspädagogik wird begleitend zur Ausstellung die Werkstatt des Malers Lucas Cranach „nachgebaut“. In der Werkstatt können sich die kleinen KünstlerInnen auf die handwerklichen Spuren eines des bekanntesten deutschen Malers des 16. Jahrhunderts begeben. Der Museumskoffer wird

dabei mit seinen Anschauungsobjekten und didaktischen Materialien die „Cranach-Werkstatt“ ergänzen.

Literatur

Ausstellungskatalog: 400 Jahre Rembrandt. Ausstellungskatalog der Ausstellungsreihe 400 Jahre Rembrandt (2005-2006: Kassel). S. 213-218.

Gercke, Peter; Lehmann, Jürgen M. (Hg.) (2000): Schloss Wilhelmshöhe Kassel. Antikensammlung. Gemäldegalerie Alte Meister. Graphische Sammlung. München: Prestel.

von Sonnenburg, Hubert (1978): Rembrandts „Segen Jakobs“. In: Maltechnik 4. Restauro. Internationale Zeitschrift für Farb- und Maltechniken, Restaurierung und Museumsfragen. 84. Jahrgang. Oktober 1978. München: Callwey. S. 217-231.

Mai, Ekkehard (Hg.) (2006): Vom Adel der Malerei: Holland um 1700. Köln: Locher Verlag.

Riese, Brigitte (2009): Seemanns Lexikon der Kunst. Leipzig. E.A. Seemann Verlag.

Ströter-Bender, Jutta (Hg.) (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-Verlag.

Ströter-Bender, Jutta (2009): Tapeten - Kunst - Wandgestaltung. Projekte für die Wand im

IV. Museumskoffer

Kunstunterricht der Sekundarstufen. Marburg: Tectum-Verlag.

Vollmar, Klausbernd (2010): Die Magie der Farben erleben und anwenden. Krummwisch: Königsfurth-Urania Verlag.

Internetquellen

Universität zu Köln. Philosophische Fakultät. Thomas-Institut Relecture der „Schedula diversarum artium“ und Erschließung ihrer handschriftlichen Überlieferung in Form einer kritisch-digitalen Edition

Webseite des Projekts:

URL: <http://schedula.uni-koeln.de/index.shtml> (Stand: 07.07.2015)

URL: <http://www.thomasinstitut.uni-koeln.de/11612.html> (Stand: 07.07.2015)

Digitalisat von Cajus Plinius Secundus Naturgeschichte, Band 2, Bücher 17 bis 37, übersetzt von Johann Daniel Denso, 1765:

URL: <http://books.google.de/books?id=Sp9AAAAAcAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> (Stand: 07.07.2015)

Museumslandschaft Hessen Kassel:

(1) URL: http://www.museum-kassel.de/index_navi.php?parent=1095 (Stand: 10.07.2015)

(2) URL: http://www.museum-kassel.de/index_navi.php?parent=1078 (Stand: 10.07.2015)

Abbildungen

Titelbild: Künstlerische Arbeit und Foto: Sabrina Zimmermann (2014)

Abb. 1: Grafik: Sabrina Zimmermann (2015)

Abb. 2: Ausschnitt aus Johannes Stradanus Radierung: „Color Olivi. Die Erfindung der Ölmalerei“ (1570), Radierung.

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de>

Abb. 3: Künstlerische Arbeit und Foto: Sabrina Zimmermann (2014)

Abb. 4: Münster, Universitäts- und Landesbibliothek, Nk 90, Schedula diversarum artium by Theophilus Presbyter Nk 110, 5282 - Paper - IV + 41 leaves - 201 x 155 mm - Münster, Germany - Middle of the 17th century.

URL: <http://schedula.uni-koeln.de/index.shtml> (Stand: 07.07.2015)

Abb. 5: Experiment und Foto: Sabrina Zimmermann (2014)

Abb. 6: Foto: Sabrina Zimmermann (2014)

Abb. 7: Künstlerische Arbeit und Foto: Sabrina Zimmermann (2014)

Abb. 8: Johann Jacob von Sandrart nach Joachim von Sandrart: „Zeuxis und Parrhasius“ (1675), Radierung (untere Hälfte), 30,6 x 21 cm (Blatt).

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de>

Abb. 9: Jacob De Wit: Allegorie des Frühlings (1751). In: Mai, Ekkehard (Hrsg.) (2006): Vom Adel der Malerei: Holland um 1700. Köln: Locher Verlag. S.333.

Abb. 10: Studie und Foto: Sabrina Zimmer-

IV. Museumskoffer

mann (2015)

Abb.11: Studie und Foto: Sabrina Zimmermann (2015)

Abb.12: Künstlerische Arbeit und Foto: Sabrina Zimmermann (2014)

Abb. 13: Künstlerische Arbeit und Foto: Sabrina Zimmermann (2014)

Abb. 14: Künstlerische Arbeit und Foto: Sabrina Zimmermann (2014)

Abb. 15: Foto: Sabine Buchholz (2015)

Abb. 16: Foto: Sabine Buchholz (2015)

Abb.17: Foto: Sabine Buchholz (2015)

Weiterführende Informationen

Museumskofferprojekt der Universität Paderborn: www.uni-paderborn.de/museumskoffer

Informationen zum Museum

Museum Schloss Wilhelmshöhe
Gemäldegalerie Alte Meister
und Antikensammlung
Schlosspark 1, Kassel
www.museum-kassel.de

Museumspädagogik

Standort: Kassel, Schlosspark 4

Leitung: Sabine Buchholz

Email: s.buchholz@museum-kassel.de

Statement

Mein herzlicher Dank für die Zusammenarbeit und Unterstützung bei der Konzeption des Museumskoffers gilt der Museumspädagogik im Schloss Wilhelmshöhe – insbesondere der Leiterin Sabine Buchholz – sowie der Restaurierungsabteilung des Museums.

Angaben zur Autorin

Sabrina Zimmermann ist Künstlerin und Lehramtsstudentin für die Schulformen Gymnasium und Gesamtschule (Kunst und Deutsch). Als studentische Mitarbeiterin bei Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender am Institut für Kunst an der Universität Paderborn ist sie seit 2010 mit der tutoriellen Seminar- und Projektbetreuung für Malerei und die „Museumskoffer für das UNESCO-Welterbe“ im Rahmen der „World Heritage Education“ sowie mit der Ausstellungsorganisation betraut.
E-Mail: SZimmermann6@gmx.de

Ein Bildungsportal zum UNESCO-Welterbe Corvey

Larissa Eikermann, Eva Capell

Mit Schloss Corvey verbindet das Fach Kunst der Universität Paderborn, insbesondere der Lehrstuhl für Malerei und ihre Didaktik von Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender, eine lang-jährige Kooperation im Rahmen der Welterbebildung.

Seit mehr als zehn Jahren werden vielfältige Kunstprojekte mit Studierenden, Seminare und Ausstellungen wie auch Grundlagenforschungen durchgeführt.

Genannt seien im Folgenden nur einige der Projekte, die in den vergangenen Jahren realisiert wurden: Zu den zahlreichen Publikationen gehört beispielsweise ein Schulbuch mit acht Lernpfaden zum neuen Weltkulturerbe (erschienen 2010 im Tectum Verlag).

Die Vielfalt der Welterbestätte, die Geschichten und Mythen, die sich um das Schloss herum spinnen, seine architektonischen Besonderheiten – all das lieferte in der Vergangenheit ausreichend Stoff für Daily-Painting-Aktionen, Museumskofferausstellungen sowie ein Ausstellungsprojekt, das sich mit den historischen Innenräumen des Schlosses und seinen beeindruckenden Tapeten beschäftigte.

Die zahlreichen Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit dem UNESCO-Weltkulturerbe Corvey, sowohl auf künstlerisch-praktischer als auch fachwissenschaftlicher Ebene, gaben Anlass zu einem Projekt, das sich dem Welterbe auf unterschiedlichsten Weisen widmet.

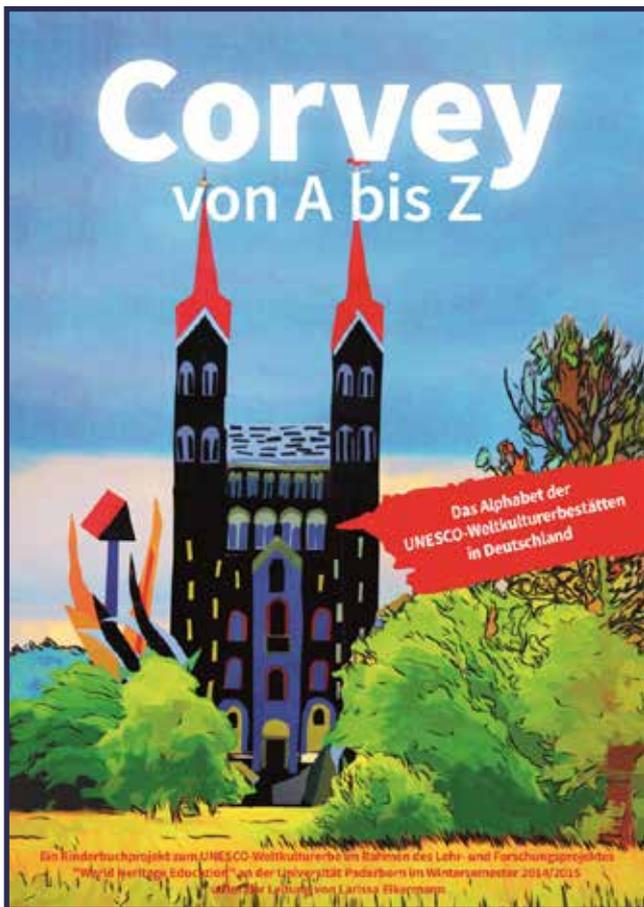
Seit diesem Jahr ist ein digitales Bildungsportal für die Vermittlungsarbeit der Kunst und Kultur von Corvey online; ein Projekt, das von Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender initiiert wurde. Das Bildungsportal stellt wichtige Materialien, Bilder, Arbeitsblätter, Anregungen und Information für Schulen und Bildungsinstitutionen zur Vorbereitung von Besichtigungen und für den Unterricht im Klassenzimmer zur Verfügung. Zielgruppen sind Jugendliche sowie Lehrende. Erstellt wurden die Lehr- und Lernmaterialien durch eine Gruppe von WissenschaftlerInnen aus dem Fach Kunst.

Das Bildungsportal ist unter dem Stichwort "Corvey Welterbebildung" unter folgendem Link abrufbar: <http://groups.uni-paderborn.de/stroeter-bender>.

Sollte ein Besuch auf den Seiten des Bildungsportals noch auf sich warten lassen, geben

folgende Erläuterungen ausgewählter Projekte zum Welterbe Corvey und darüber hinaus einen ersten Vorgeschmack:

Corvey von A-Z



Cover des Kinderbuches „Corvey von A-Z“

Unter der Überschrift „Corvey von A bis Z. Ein Kinderbuch- und Museumskofferprojekt im Rahmen der World Heritage Education“ sind im Seminar der Kunsthistorikerin Larissa Eikermann ein Kinderbuch und Museumskoffer

zu dem Weltkulturerbe Corvey entstanden. Das Kinderbuch widmet sich in alphabetischer Reihenfolge zahlreichen Themen rund um Corvey und veranschaulicht diese durch einen kurzen, kindgerechten Text und eine entsprechende Illustration. Die Museumskoffer greifen das Alphabet von Corvey wieder auf und geben in diesen „Museen im Kleinen“ didaktische Anleitungen für die Vermittlung. Das Lehr- und Forschungsprojekt zu „Museumskoffern und Kulturellem Erbe“ wird an der Universität Paderborn seit 2002 am Lehrstuhl von Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender durchgeführt und ist bereits mit zahlreichen Preisen gewürdigt worden, unter anderem im Jahr 2012 mit dem Preis „Germany at its best“.

Die Tapeten von Schloss Corvey

Die Tapeten von Schloss Corvey an den hohen Wänden der landgräflichen Salons und in der Fürstlichen Bibliothek sind kunsthistorisch wegen ihrer Muster und Raumwirkungen weltberühmt. In Europa finden wir hier eine der ganz seltenen Möglichkeiten, außergewöhnliche originale Tapeten und Nachschöpfungen aus dem frühen und späteren 19. Jahrhundert bewundern zu können.

In der Forschungswerkstatt Malerei der Universität Paderborn haben 2014/2015 Studierende innovative Konzepte entworfen, die

nicht nur ganz unerwartete Sichtweisen auf die Corveyer Tapeten eröffnen, sondern auch direkt und unmittelbar im Kunstunterricht umgesetzt werden können – sie bieten eine Fülle von Ideen und Anregungen, die Heranwachsende für das Welterbe Schloss Corvey begeistern können (Artikel zur Ausstellung in dieser Ausgabe).



Erika Schrainer, Blick in die Salons von Schloss Corvey, Acryl auf Leinwand

Welterbebildung in Kunstwissenschaft und -praxis

Lesenswert und abschließend unbedingt zu nennen sind zwei Staatsexamensarbeiten zur Welterbebildung, die 2015 am Lehrstuhl für Malerei und ihre Didaktik geprüft wurden. Die Studentin Rebecca Holden widmete sich in ihrer Arbeit zum Welterbe Corvey einem besonders spannenden und zugleich hochaktuellen Thema, das sich über das Konzept der Ästhetischen Forschung nach Kämpf-Jansen auf eine Entdeckungsreise zu vergessenen und verschwundenen Orten rund um das Schloss begibt; eine Reise zu den sogenannten ‚lost places‘. Die Diskussion aktueller Positionen zur Lost-Places-Thematik führt ein in eine außergewöhnliche Forschung, die ebenso den Blick in die Vergangenheit wie auch in die Zukunft fordert, die sich die Interdependenz beider Blickrichtungen zunutze macht, um den Blick auf das zu richten, was bewahrt und geschützt werden muss. Eingebettet in konkrete kunstdidaktische Überlegungen und Konzepte leistet diese Forschung einen wertvollen Beitrag zur World Heritage Education unter Berücksichtigung aktueller Lehrplanvorgaben für das Fach Kunst an Grundschulen.

Ein besonders gelungenes Beispiel für die Verbindung von Fachwissenschaft und künstlerischer Praxis vor dem Hintergrund der

V. Verschiedenes

Welterbebildung stellt die Arbeit von Anna-Lena Zschoche zum UNESCO-Weltnaturerbe Kellerwald dar. Die kritische Sichtung zeitgenössischer Entwicklungen, die aktuelle Diskussionen um das Verschwinden von Natur in urbanen Gebieten sowie seine Folgen für den Menschen und nicht zuletzt für die Natur selbst in den Blick nimmt, sowie die Reflexion aktueller künstlerischer Positionen verbinden sich in dieser Arbeit mit einem beeindruckenden künstlerischen Konzept, das sich in Malerei, Materialcollage und Fotografien zeigt. Besonders spannend erscheint dabei die transkulturelle Verbindung zum indischen Fest der Farben, das für die Welterbebildung geöffnet wird.

Angaben zur Autorin

Eva Capell studierte von 2008-2014 an der Universität Paderborn Kunst und Französisch für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen. Nach ihrem Studium entschied sie sich für eine Promotion im Fach Kunst und arbeitete von Oktober 2014 bis Oktober 2015 im Rahmen eines Stipendiums der Universität Paderborn als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Malerei und ihre Didaktik von Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender. In ihrer Dissertation widmet sich Eva Capell der Kinderzeichnungsforschung mit dem Schwerpunkt Mädchenzeichnung und digitale Medien.

E-Mail: eva.capell@uni-paderborn.de

Von Wanzen, Glühwürmchen und Vögeln. Ein künstlerischer Dialog zwischen Marcel Robischon und Chris Tomaszewski. Texte. Bilder. Collagen

Eva Capell

„Wege entstehen dadurch, daß sie gegangen werden, Geschichten entstehen dadurch, daß sie erzählt werden – und weiter erzählt, und zuletzt auch aufgeschrieben“ (Prof. Dr. Marcel Robischon, Humboldt Universität Berlin).

Die Universitätsbibliothek Paderborn präsentierte vom 09. Juni bis 03. Juli 2015 Texte von Prof. Dr. Marcel Robischon, Humboldt Univer-

sität Berlin, und Collagen, Zeichnungen und Skizzen von Chris Tomaszewski in einem ungewöhnlichen Dialog. Die Ausstellung wurde von Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender angeregt und kuratiert, die seit Jahren mit Prof. Dr. Marcel Robischon eine wissenschaftliche Kooperation im Bereich der Kultur- und Naturerbbildung verbindet.



Abb. 1: Blick auf die Ausstellung in der Universitätsbibliothek Paderborn. Foto: Chris Tomaszewski (Juni 2015)

V.I. Aktuelle Kunst und Kulturerbe



Abb. 2: Im Dialog: Chris Tomaszewski (Zeichnung) und Prof. Dr. Marcel Robischon (Text). Foto: Eva Capell (2015)

Prof. Dr. Marcel Robischon wird international als ein bedeutender Naturphilosoph und Denker wahrgenommen. Er ist Lehrstuhlinhaber für Agrar- und Gartenbauwissenschaften am Albrecht Daniel Thaer-Institut der Humboldt Universität Berlin.

Seine weltweit beachteten und in zahlreiche Sprachen übersetzten Bücher tragen Titel wie „Planet der Insekten“ oder „Vom Verstummten der Welt“.

Einzelne Passagen dieser Werke waren in dieser Ausstellung zu sehen – Zeilen, die ebenso faszinieren wie erschüttern. In ihnen beschreibt der Autor auf außergewöhnliche und zugleich dichte Weise die historische Ausrottung der Artenvielfalt durch den Menschen; er spricht von der damit auch einhergehenden kulturellen Verarmung, vom Verlust eines geistigen Repertoires, aus dem menschliche Kultur seit jeher schöpft. Aus Vielfalt wird Ein-

V.I. Aktuelle Kunst und Kulturerbe



Abb. 3: Chris Tomaszewski, Glühen im Dunkel, Collage. Foto: Chris Tomaszewski (2014)

falt. Welche Folgen hat das für den Menschen als kulturelles Wesen? Was bedeutet es für sein Leben, wenn immer weniger Tiere und Pflanzen die Natur bereichern?

Diesen Fragen widmet sich auch der Künstler, Promovend und Dozent Chris Tomaszewski mit den Forschungsmethoden der Zeichnung und Collage. Für ihn ist Collage nicht mehr nur ein zusammengefügt, geklebtes Bild im

Sinne von (frz.) coller= kleben, sondern eine materielle Verdichtung von Beobachtungen, Fragestellungen und Erfahrungen. Er verbindet mit dieser Methode den analytischen, forschenden Blick, der ordnet und erkundet, um wiederum neue Ebenen zu öffnen.

Die Collage ist mit ihrem harten Umriss das direkteste Zeichen, die prägnanteste Form dieses Vorgangs und ermöglicht ein Spiel mit ihren Elementen. In diesem Spiel der Colla-

V.I. Aktuelle Kunst und Kulturerbe

ge steckt eine Menge didaktisches Potential. Die Elemente sind variabel und kombinierbar, noch bevor sie festgeklebt, fixiert werden. Die Collage ermöglicht, so Tomaszewski, Alternativen zur Realität zu bauen - ob nun streng wissenschaftlich oder nach Regeln der eigenen Vorstellung.

Im Dialog mit den Texten von Marcel Robischon entstanden somit Arbeiten zu den verschwundenen Vögeln, den weitgehend bedrohten Glühwürmchen und anderen Insekten.

Aktuell ist die Ausstellung „Von Wanzen, Glühwürmchen und Vögeln. Ein künstlerischer Dialog zwischen Marcel Robischon und Chris Tomaszewski. Texte. Bilder. Collagen“ im Mitmach-Museum für Naturschutz „Nahe der Natur“ zu sehen. Weitere Informationen finden Sie unter: <http://www.nahe-natur.com>.

Angaben zur Autorin

Eva Capell studierte von 2008-2014 an der Universität Paderborn Kunst und Französisch für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen. Nach ihrem Studium entschied sie sich für eine Promotion im Fach Kunst und arbeitete von Oktober 2014 bis Oktober 2015 im Rahmen eines Stipendiums der Universität Paderborn als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Malerei und ihre Didaktik von Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender. In ihrer Dissertation widmet sich Eva Capell der Kinderzeichnungsforschung mit dem Schwerpunkt Mädchenzeichnung und digitale Medien.

E-Mail: eva.capell@uni-paderborn.de

Tapetendialog im Schloss Corvey – Studierende des Faches Kunst stellen aus

Eva Capell

Auch in diesem Jahr fanden am Lehrstuhl für Malerei und ihre Didaktik zahlreiche Kooperationen mit Welterbestätten in ganz Deutschland und der Region Ostwestfalen-Lippe statt. Das Ergebnis einer besonders fruchtbaren Zusammenarbeit ist seit Mai diesen Jahres im Schloss Corvey zu sehen.

Studierende des Faches Kunst präsentieren in den landgräflichen Salons des Schlosses Arbeiten, die im Wintersemester 2014/15 in der Malereiwerkstatt unter der Leitung von Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender entstanden sind. Die Studierenden schufen innovative Konzepte, die unerwartete Sichtweisen auf die Geschichte des Schlosses und dessen Tapeten werfen.

Ein Rundgang durch die landgräflichen Salons des Schlosses beginnt im „gelben Salon“. Auf vergoldeten Staffeleien präsentiert Erika Schrainer Acrylmalereien, die Ausschnitte der namensgebenden Tapete dieses Salons zeigen. Mit dynamischem Pinselstrich und kräftigem Farbauftrag schafft Schrainer beeindruckende Tapetenmuster, die gleichzeitig – jedes für sich – ganz eigenständige künstlerische Arbeiten sind.



Abb. 1-2: Erika Schrainer, Tapetenausschnitte, Acryl auf Leinwand.

V.I. Aktuelle Kunst und Kulturerbe

Der Rundgang führt weiter in den „blauen Salon“, der mit Originaltapeten aus dem 19. Jahrhundert beeindruckt. Zu den Porträts hessischer Landgrafen gesellt sich die künstlerische Arbeit von Maria Matic zu Corveyer Frauen. Angeregt durch die illusionistische Wirkung der Corveyer Tapeten und der auf ihnen dargestellten antiken Genien, deren Intensität sich unter dem Lichteinfall verstärkt, suchte sie nach Materialien, die leicht zugänglich waren, und integrierte diese als Kompositionsmittel in ihre Malereien. Eine formal-ästhetische Brechung erzielt sie, indem sie ihre Arbeit an einigen Stellen einreißt. „Auch im



Abb. 3: Maria Matic, Corveyer Frauen, Acryl auf Tapete.

echten Leben wird früher oder später (fast) jede Tapete von der Wand gerissen und ersetzt“.

Im „grünen Salon“, dem ehemaligen Schlafgemach des Herzogs, treffen Imagination und Wirklichkeit aufeinander. Angeregt durch das Werk des französischen Malers Edouard Vuillard, präsentiert Rebekka Bröker auf den goldenen Staffeleien zur linken Seite ein malerisches Werk, das die Atmosphäre des Salons einzufangen versucht und gleichzeitig einen Kontrast zwischen der Tapete des grünen Salons und den rot-braunen Möbeln des Biedermeier schafft.



Abb. 4: Rebekka Bröker, Der Grüne Salon, Öl auf Leinwand.

Der Rundgang führt weiter in den „roten Salon“. Dort stellt Jula Timmer eine als Triptychon konzipierte Acrylmalerei aus, die das

V.I. Aktuelle Kunst und Kulturerbe



Abb. 5: Jula Timmer, rouge – bleu – vert, Acryl auf Leinwand.

besondere Raumgefühl der Salons, hervorgerufen durch die zahlreichen Tapeten und Spiegel des Schlosses, wiedergibt. Ihre Arbeit „soll die Grenzen zwischen realem Raum, Blick in den Spiegel und Blick auf die Spiegelungen der Salons zu einer konstruierten Wirklichkeit verschwimmen lassen, welche von den Farben der Tapeten und unterschiedlichen Perspektiven dominiert wird“, betont die Künstlerin.

In den Durchgangsräumen zur Fürstlichen Bibliothek wird eine Reihe von Scherenschnitten gezeigt, die sich den berühmten Kinderliedern des späteren Bibliothekars August Hoffmann von Fallersleben widmen. Christiane Kreis schuf aus einem seiner wohl berühmtesten Werke „Kuckuck, Kuckuck, ruft's aus dem Wald“ eine dynamische Bildszene mit narrativem Charakter in unterschiedlich farbigen und gemusterten Tapetenmotiven.

Regina Koop präsentiert ein Zusammenspiel aus Acrylmalerei und Scherenschnitt. Ihre dreidimensionalen Objekte führen Schicht für Schicht durch die berühmtesten Titel des Liedermachers.

Angaben zur Autorin

Eva Capell studierte von 2008-2014 an der Universität Paderborn Kunst und Französisch für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen. Nach ihrem Studium entschied sie sich für eine Promotion im Fach Kunst und arbeitete von Oktober 2014 bis Oktober 2015 im Rahmen eines Stipendiums der Universität Paderborn als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Malerei und ihre Didaktik von Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender. In ihrer Dissertation widmet sich Eva Capell der Kinderzeichnungsforschung mit dem Schwerpunkt Mädchenzeichnung und digitale Medien.

E-Mail: eva.capell@uni-paderborn.de

I Cried To Dream Again – Ein künstlerischer Kommentar zum „Verschwinden der Nacht“. Über Malerei, Mythologie, Kunstgeschichte und die Brisanz für unser Zeitalter

Martin Brock



Zeichnung: Martin Brock (2015)

Die Nacht schwindet. Das künstliche Licht der Städte, die Straßenbeleuchtung und der Verkehr lassen unser Auge blind werden für die Tiefe und Fülle des Nachthimmels. Haben Sie schon einmal die Milchstraße gesehen? Heute

ist dies nicht mehr selbstverständlich, früher inspirierte der Anblick wunderbarer Nachthimmel die Menschheit zur Erfindung mathematischer Systeme und Technologien, der Sehnsucht nach Raumfahrt und motivierte zu

V.I. Aktuelle Kunst und Kulturerbe

künstlerischen Auseinandersetzungen. Götter und mystische Wesen lebten im Himmel und in der Nacht. Sie erklärten unseren Vorfahren die Welt. Heute geht dieses kulturelle Erbe verloren. Inhalte aus Mythologie und Symbolik erscheinen oft abstrakt, da es kaum möglich ist, sich in die Lebensrealität vergangener Zeitalter einzufühlen. Und dennoch, gerade in der heutigen Zeit muss Kenntnis über Mythen, Nachtwesen und Kulte nicht als träges Wissen verenden.

„Make It New“ war der Leitspruch der Moderne. Vielschichtige Referenzialität und Deutungsoptionen bietet die Post-Moderne. Fragmente, gar Fetzen oder Überreste von Wissen, Fertigkeit und Bildgegenständen werden zu neuen Ganzen zusammengesetzt. So kann man sich auch frühere Welten zu eigen machen und Altem neue, für den Zeitgeist bedeutsame Inhalte verleihen. Mythologische Motive, frühere Weltanschauungen und Realitäten des heutigen Lebens sind also doch vereinbar. Auch oder gerade in der Malerei können Verbindungen zum kulturellen Erbe hergestellt und somit auch Inhalte vermittelt werden.

I Cried To Dream Again zeigt eine Konzeptzeichnung zu einem Gemälde, das in dem Malerieworkshop „Das Verschwinden der Nacht“ unter der Betreuung von Prof. Dr.

Jutta Ströter-Bender entstanden ist. Es zeigt die drei Nornen, mythische Wesen, die schon vor den Göttern über das Schicksal der Menschen entschieden. Sie symbolisieren Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft und sind Manifestation früheren Glaubens an eine zyklische Wiedergeburt. Die Nornen stehen versammelt mit dem Rücken zur Himmelskörper-Formation um Sycorax, einen der 27 Monde des Uranus.

Nicht nur öffnet sich hier der mythologische Kontext des Mondes, sondern über den Namen Sycorax wird auch an William Shakespeares Drama „The Tempest“ verwiesen, in dem unter Ausübung dunkler Magie die Ordnung in der Welt zum Guten oder Schlechten veränderbar ist. Mit den Worten „I cried to dream again“, schließt Caliban, Sycorax' Sohn, im Drama seinen Monolog ab, in dem er von tiefster Sehnsucht nach der einstigen Schönheit seiner Inselheimat fantasiert, als diese noch frei von Magie, dem Menschen und dessen ambivalenten Einflusses stand.

Rezension: Albert, Marie-Theres und Ringbeck, Brigitta: 40 Jahre Welterbekonvention. Zur Popularisierung eines Schutzkonzeptes für Kultur- und Naturgüter.

Klaus Hufner

Das Übereinkommen zum Schutze des Kultur- und Naturerbes (Welterbekonvention) wurde von der Generalkonferenz der UNESCO im November 1972 verabschiedet, trat aber erst 1975 in Kraft. Das Übereinkommen, bis heute von 191 Staaten ratifiziert, gehört ohne Zweifel zu den erfolgreichsten völkerrechtlichen Dokumenten; es genießt nicht nur in Deutschland, sondern weltweit eine enorme Popularität. Die UNESCO kann stolz auf diese Konvention sein, denn damit wurde ein herausragendes Instrument geschaffen, um das Kultur- und Naturerbe der Völker der Welt zu würdigen und zu schützen. Wer den Namen UNESCO hört, denkt zunächst an das UNESCO-Weltkultur- und Naturerbe. Gegenwärtig stehen die Namen von 1031 Stätten auf der Welterbeliste, davon 40 in Deutschland.

Die beiden Autorinnen haben sich seit sehr vielen Jahren durch eine Vielzahl von Publikationen nicht nur in Deutschland, sondern auch im Rahmen ihrer UNESCO-Arbeit einen Namen gemacht. In diesem Band konnten sie auf ihre zahlreichen Fachartikel zurückgreifen und ihre theoretischen Erkenntnisse und

praktischen Erfahrungen bündeln, bilanzieren und weiterentwickeln.

Der Band besteht aus sieben Kapiteln. In dem einleitenden Kapitel 1 wird zunächst der Erhalt von Erbe als „ein eminent politischer, partizipativer und interdisziplinärer Akt“ postuliert (S. 3). Daraus folgt, dass es sowohl bei der Nominierung als auch bei den Maßnahmen zum Erhalt von Kultur- und Naturstätten notwendig ist, dass sich möglichst „alle lokal, national oder international betroffene Personengruppen ... wiederfinden“ (S. 3). Diese Forderung nach einer kritisch-konstruktiven Partizipation zieht sich wie ein roter Faden durch die einzelnen Kapitel. Ohne Zweifel liegt hier noch ein enormer Nachholbedarf vor. Eine weitere kritische Anmerkung, die in den folgenden Kapiteln vertieft wird, bezieht sich auf das eurozentrische Übergewicht. Die Autorinnen sprechen von einem „eklatanten Missverhältnis“ zwischen den Zielen und der Umsetzung der Konvention, wenn man die Zahl der eingeschriebenen Stätten in Europa (und Nordamerika) einerseits und dem Rest der Welt andererseits betrachtet (vgl. S. 5-10).

V.II. Buchbesprechungen

Kapitel 2 konzentriert sich auf die Frage „Was ist ein Welterbe?“. Hier werden höchst unterschiedliche Welterbestätten aufgeführt, wobei die Kriterien zur jeweiligen Begründung allerdings in englischer Sprache zitiert werden. In diesem Kapitel wird damit begonnen, rund 80 Farbfotos zur besseren Veranschaulichung einzublenden – ein höchst ansprechender Vorgang bei der Lektüre des Textes. Abschließend gehen die Autorinnen auf das entscheidende Anliegen der Pflege und Erhaltung der Welterbestätten ein und verweisen auf die „Liste des Welterbes in Gefahr“, auch „Rote Liste“ genannt, die sich in Köln und Potsdam als ein erfolgreiches Instrumentarium zur Schadensverhütung erweisen sollte (S. 42-46).

In Kapitel 3 wird näher auf die zeitliche Entwicklung der Welterbekonvention und die damit verbundenen perspektivischen Änderungen eingegangen, wobei zwischen vier Phasen unterschieden wird, die weg von einer zunächst streng konservativen Interpretation hin zu einer Popularisierung von Welterbe führten. Bereits in der ersten Phase (1978-1991) wird bei den Einschreibungen das Ungleichgewicht zwischen „Europa und dem Rest der Welt“ (S. 63) erkennbar, das trotz des Anstiegs der Gesamtzahl an Einschreibungen auch in den folgenden drei Phasen bis 2013 jeweils um rund 50 Prozent pendelte. 1994

wurde dann endlich eine Globale Strategie von der UNESCO verabschiedet, um die geografischen und kulturellen Ungleichgewichte abzubauen; dabei ging es um die Frage, „wie man die in der Konvention festgeschriebene Vision von kultureller Vielfalt als interkulturelle, religiöse, authentische oder soziale Vielfalt in ein Gesamtbild von Erbe integrieren könnte“ (S. 87). Aber das Ungleichgewicht sollte sich fortsetzen, wobei als ein entscheidender Grund der Mangel an finanziellen und personellen Ressourcen angeführt wird, um sich am Nominierungsprozess erfolgreich beteiligen zu können (S. 97).

Mit dem Kapitel 4 („Diskurse im Kontext des Welterbes“) erfolgt der Brückenschlag von der Bestandsaufnahme der bisherigen Entwicklung materieller Diskurse zu Diskursen, in denen der Erbe-Begriff im Sinne des englischen „heritage“ steht. Hinterfragt werden soll zum Beispiel, warum und unter welchen gesellschaftlichen Bedingungen die schönen Schlösser entstanden sind. Postuliert wird, dass die gesellschaftliche Verantwortung darin besteht, „Erbe im Sinne der Potenziale für eine friedliche und nachhaltige menschliche Entwicklung“ auszugestalten (S. 100). Kritisiert und auch erklärt wird daher das Ungleichgewicht in der Welterbe-Liste durch die Dominanz europäischer Experten in den Führungsgremien von ICOMOS und IUCN mit

V.II. Buchbesprechungen

jeweils 50 Prozent, deren Vertreter nicht nur Anträge evaluieren, sondern auch oftmals Antragsteller privat beraten: „Allein eine solche Doppelfunktion konterkariert sachliche und fachliche Unabhängigkeit und führt die immer wieder betonte Objektivität bei der Einschreibung von Stätten in die Liste des Welterbes ad absurdum“ (S. 115).

Vor dem Hintergrund der Globalisierungsprozesse, des Klimawandels, der überregionalen Migrationsprozesse und auch der weltweiten demografischen Entwicklungen fordern die Autorinnen ganzheitliche, interdisziplinäre Theorie-Ansätze, mit deren Hilfe eine Verbindung zum Schutz und zur Nutzung von Erbe im Interesse von menschlicher und nachhaltiger Entwicklung hergestellt wird. Hier wäre eine tiefergehende Analyse mit konkreten Ansätzen wünschenswert gewesen.

Im Kapitel 5 („Auswirkungen der Popularisierung“) wird untersucht, welchen gesellschaftlichen Einflüssen das Welterbe-Übereinkommen gegenübergestellt ist, welchen Einfluss die zunehmende Politisierung in der Entscheidungsfindung des Welterbe-Komitees hat und wie sich der Tourismus auf den Erhalt von Welterbestätten auswirkt. Die Bilanz ist eher negativ. Im Welterbe-Komitee werden die Gutachten der Berater-Gremien zunehmend ignoriert; nationale Interessen

überwiegen. Die „Rote Liste“ mit ihren gegenwärtig 46 Eintragungen erweist sich als ein stumpfes Schwert, weil der europäische Raum deutlich unterrepräsentiert ist, und keine endgültigen Entscheidungen gefällt werden, die zu einer Streichung von der Welterbe-Liste führen. Der zunehmende (Fern-)Tourismus tendiert zum Massentourismus und wird hauptsächlich unter ökonomischen Vorteilen betrachtet.

Im Kapitel 6 („Welterbe versus immaterielles Erbe“) wird mit den oben genannten Kritikpunkten begründet, warum die UNESCO in den letzten Jahren neue Programme und Übereinkommen entwickelt hat. Im Mittelpunkt steht das Übereinkommen zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes, das im Jahre 2003 verabschiedet wurde. Dargestellt werden die Vorgeschichte sowie Ziele und Inhalte des Übereinkommens. Dabei wird auf „die umfassende Einbeziehung der Träger des immateriellen Kulturerbes bei der Umsetzung der Konvention, bei der Identifizierung von immateriellem Kulturerbe und bei der Durchführung aller Bewahrungs- und Förderungsmaßnahmen“ (S. 174) hingewiesen, auf die sich die Vertragsstaaten verpflichtet haben.

Im letzten Kapitel 7 („Ausblicke“) befassen sich die Autorinnen „mit den Potenzialen, die

V.II. Buchbesprechungen

Welterbe für eine nachhaltige menschliche Entwicklung im weitesten Sinne bereithält“ (S. 183). Das Konzept der Nachhaltigkeit wird in engstem Zusammenhang mit menschlicher Entwicklung definiert und geht über die ökologische Dimension weit hinaus. Postuliert wird die Umsetzung in den Institutionen und Strukturen der Zivilgesellschaft. Die Autorinnen kritisieren den gegenwärtigen Mangel an Umsetzungsstrategien und anwendungsorientierter Forschung und schlagen unter anderem als einen vielversprechenden Ansatz Cultural Studies vor (S. 185).

Ergänzt wird der vorliegende Band durch eine Reihe von Anlagen, die ein Glossar, die Texte ausgewählter Übereinkommen, ein Literaturverzeichnis und einen Index umfassen. Lediglich beim Haager Abkommen für den Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten, unter anderem auch ratifiziert von Irak, Mali und Syrien, wird ein veraltetes Dokument zum Ratifikationsstand von 1991 abgedruckt; hier wäre ein konkreter Hinweis auf der Webseite der UNESCO zweckmäßiger gewesen.

Der vorliegende Band eignet sich hervorragend als Sach- und Diskussionsbuch über die bisherige Entwicklung der Welterbe-Konvention mit ihren Stärken und Schwächen und die daraus abzuleitenden Konsequenzen für die Zukunft. Nur vor dem Hintergrund der

offensichtlichen Schwächen – wie unter anderem eurozentrische Dominanz auf vielen Ebenen, mangelnde Partizipation „von unten nach oben“, zunehmende Politisierung „ganz oben“ mit der Tendenz, ausschließlich nationale Interessen durchzusetzen, einseitige Sichtweise und Konzentration auf das Materielle ohne gesellschaftliche Bezüge – gelang es den Autorinnen, über die Brücke zum Immateriellen erste konzeptionelle Ideen zu entwickeln, um den Stellenwert von Welterbe in einer sich neu definierenden Weltgesellschaft zu bestimmen. Es bleibt dabei: Das UNESCO-Welterbe gehört uns allen auf dieser Welt; aber es ist nicht nur Eigentum, sondern auch Verpflichtung im Sinne von Erbe für eine bessere, friedliche Welt unserer und zukünftiger Generationen.

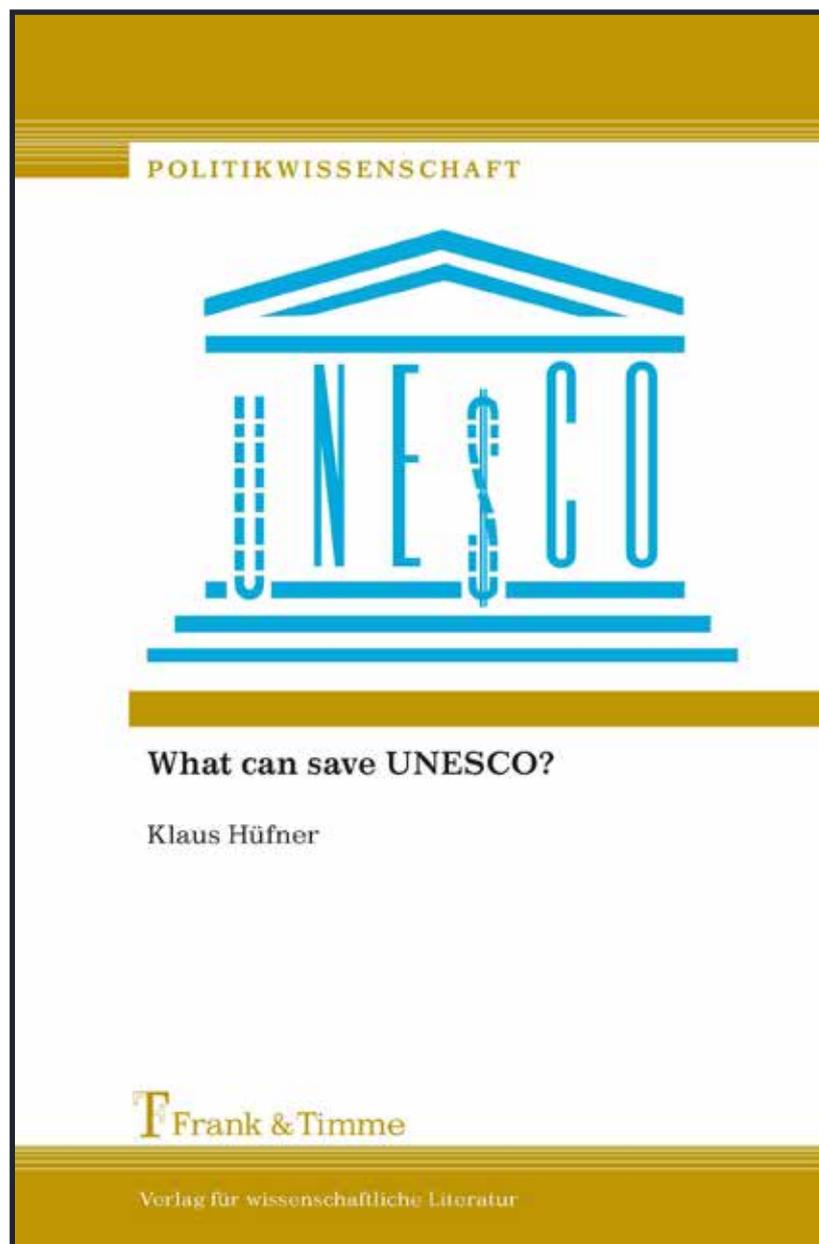
Literatur

Albert, Marie-Theres, und Ringbeck, Birgitta (2015): 40 Jahre Welterbekonvention. Zur Popularisierung eines Schutzkonzeptes für Kultur- und Naturgüter. Berlin/München/Boston: Walter de Gruyter. S. 326. (39,95 €, Heritage Studies, Volume 2: ISBN 978-3-11-031245-4).

V.II. Buchbe- sprechungen

Buchempfehlung: What can save the UNESCO?

Klaus Hübner



INFORMATION

Klaus Hübner

What can save UNESCO?

(Politikwissenschaft, vol. 9)

148 pages, EUR 19.80, paperback, ISBN 978-3-7329-0216-3

Contents

Money is not everything, but without money, all is nothing. Since 2011, all regular budget plans of UNESCO lapsed. Why? The United States decided not to pay their share to the regular budget because of the admission of Palestine as a Member State. This political decision has serious consequences for the continued existence of the Organization, because the financial crisis shows not only a structural crisis but also a survival crisis of UNESCO. Nevertheless, no one dares to question the current structure. Among other things, the author proposes: given the multiplicity of heterogeneous tasks of UNESCO it is essential to reduce and concentrate them. UNESCO should act as a think tank within the United Nations system and link the world of states and the specialized NGOs. He calls for a stronger commitment of the Member States for and within UNESCO in order to preserve the Organization from decay.

The Author

Klaus Hübner, former university professor (Freie Universität Berlin), has been engaged in many activities of UNESCO since the early 1970s; he served on several boards and committees. He is Honorary President of the World Federation of United Nations Associations, Geneva/New York and Honorary Member of the German National Commission for UNESCO. Presently, he is engaged as: senior research fellow of the Global Policy Forum, New York/Bonn, consultant for UNITAR teaching activities about financing the UN system, and IREG audit coordinator, Brussels/Warsaw.

T Frank & Timme

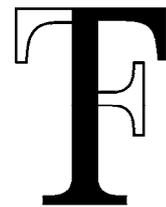
Verlag für wissenschaftliche Literatur

INFORMATION

Order Form

Klaus Hübner

What can save UNESCO?



(Politikwissenschaft, vol. 9)

148 pages, EUR 19.80, paperback, ISBN 978-3-7329-0216-3

Please order through: LKG, Ms. Christine Falk, phone +49(0)34206-65 129,
fax +49(0)34206-65 1736, e-mail christine.falk@lkg-service.de

Or order directly from publisher:

e-mail: buchbestellung@frank-timme.de

fax: +49(0)30-86 39 87 31; phone: +49(0)30-88 66 79 11

mail address: Frank & Timme GmbH, Wittelsbacherstraße 27a, D-10707 Berlin

Herewith I order _____ copies of the above mentioned book
(p&p will be added to the bill).

Address:

Name: _____

Street: _____

City: _____

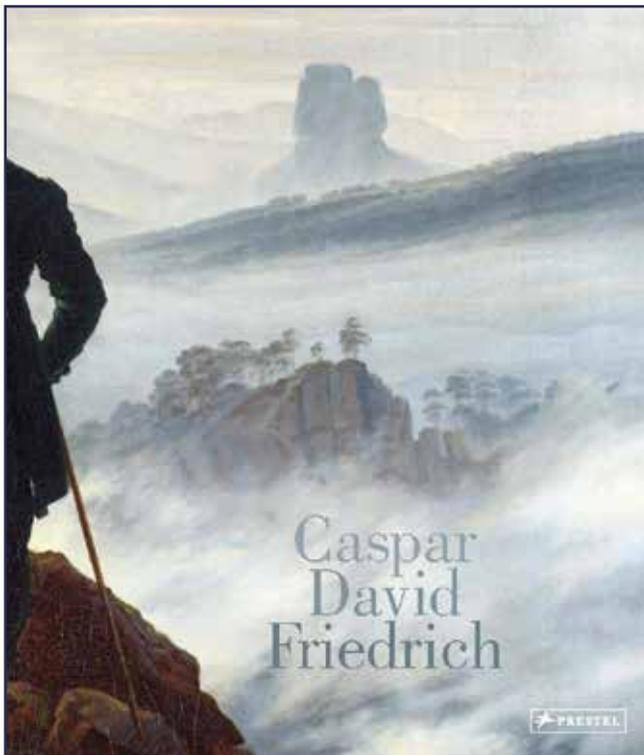
Country: _____

 Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Rezension: „Caspar David Friedrich“ von Johannes Grave

Nina Hinrichs



Titelbild: Grave, Johannes: Caspar David Friedrich. 2012.

Johannes Grave hat im Jahr 2012 im Prestel Verlag seine 288 Seiten umfassende Monografie „Caspar David Friedrich“ veröffentlicht. In der inhaltlichen Strukturierung werden sowohl sachliche als auch chronologische Aspekte aufgegriffen. Dabei liegt keine übergeordnete Fragestellung zugrunde. So geht Grave auf einzelne Lebensstationen Fried-

richs sowie auf historische und politische Ereignisse ein. In weiteren Kapiteln widmet er sich übergeordneten Themen. Er nähert sich somit verschiedenen Facetten im Leben und Werk des Künstlers. Eine Art roter Faden stellt die wiederholte These dar, dass Friedrich ein Kritiker der Bildtheorie und der zeitgenössischen Ästhetik sei. Seine Behauptungen hat er bereits in zeitlich zuvor erschienenen Büchern (Grave 2001, Grave 2011) dargelegt und greift sie hier noch einmal auf. Auch wenn Grave in der Arbeit viele in der Friedrich-Forschung anerkannte Aspekte behandelt und interessant darlegt, so sind es die obig genannten Behauptungen, die kritisch betrachtet werden müssen (vgl. hierzu Hinrichs 2011: 75-80, vgl. Zimmermann 2014). Darauf wird im Folgenden der Fokus gerichtet.

Problematisch an Graves Theorie ist der Aspekt, dass er Friedrich unterstellt, er intendierte, mit seinen Bildern Irritationen und Verunsicherungen bei dem/der Betrachtenden zu evozieren, damit diese/r kritisch über das Sehen und den Bildcharakter reflektiere (vgl. exemplarisch dazu Grave 2012: 60, 70, 78, 93, 96f., 104, 108, 120, 134, 140f, 145, 149, 159-

V.II. Buchbesprechungen

162, 164, 168f., 183, 187, 196-199, 240, 244, 256). Allgemein erwecken Graves Ausführungen den Eindruck, als wären die damaligen Rezipierenden bei der Betrachtung von Friedrichs Werken weitestgehend verstört sowie irritiert und dies wiederum die Absicht des Künstlers gewesen. Dabei hat er nur ausgewählte Rezeptionen herangezogen und die Bildbesprechungen, in denen beispielsweise andächtiges Ergriffensein oder Lob formuliert wurde, ignoriert bzw. – wenn überhaupt – nur in einem Nebensatz erwähnt (vgl. exemplarisch Grave 2012: 92f., 145, 159f., 164; für eine chronologische Übersicht der Rezeptionen vgl. u.a. Börsch-Supan, Jähmig 1973). Es hat den Anschein, dass Grave sich nur auf die Rezeptionen bezieht, die seine These stützen. Auch wirken die von Grave nur vereinzelt angeführten Zitate Friedrichs sowie die seiner Zeitgenossen teilweise aus dem Kontext genommen und werden im Sinne Graves interpretiert (zu differenzierteren Ausführungen vgl. Hinrichs 2011: 66-80, vgl. Zimmermann 2014). So begründet Grave seine These, dass „Friedrich diese verstörende Erfahrung bewusst angestrebt hat“ (vgl. Grave 2012: 97) mit folgendem Zitat Friedrichs:

„Alle Teuschung macht einen widrigen Eindruck, wie aller Betrug. z.B. Wachsfiguren werden immer etwas zurückstoßendes haben je täuschender sie gemacht sind. Ein Bild muß

sich als Bild als Menschenwerk gleich darstellen; nicht aber als Natur täuschen wollen.“ (Ebd.: 97, 257).

Dieses eine Zitat, in dem sich Friedrich gegen den illusionistischen Charakter des Bildes wendet, als Begründung heranzuführen, er wolle beim Betrachter „bewusst eine verstörende Erfahrung“ (ebd.: 97) evozieren, ist kritisch zu sehen (vgl. hierzu ebenfalls Zimmermann 2014: 60). Um eine solche gewagte These zu belegen, muss Grave eine ausführliche Analyse von Friedrichs Kunstverständnis vornehmen. An dieser Stelle liegt ein wesentlicher Mangel der Arbeit: Grave bezieht sich nicht differenziert auf die Schriften Friedrichs (vgl. Eimer, Rath (Hrsg.) 1999), in denen dieser seine Auffassung von Kunst, Bild und Erhabenheit darstellt. Dies ist aber zwingend notwendig, wenn Grave Friedrich als Kritiker von Bildtheorien und ästhetischen Theorien kennzeichnen will. Ebenso hätte er auf die bisherige Forschung zurückgreifen können (vgl. exemplarisch Ohara 1983, vgl. Hinrichs 2011: 70-75). Möglicherweise geht Grave aus dem einfachen Grunde nicht ausführlicher auf Friedrichs Schriften ein, da diese seine Thesen nicht stützen würden. So ist es angesichts Friedrichs Kunstauffassung, die eine religiöse Komponente besaß, sehr fraglich, ob er eine irritierende Bildwirkung intendierte. Er verglich Kunst mit einem Gebet und wollte den/

V.II. Buchbesprechungen

die Betrachter/in durch sein Werk ergriffen stimmen und nicht irritieren (vgl. Eimer, Rath (Hrsg.) 1999: 114). Es ist zwar richtig, dass in einigen seiner Werke ein Bruch mit Darstellungstraditionen vorliegt, dass er jedoch – wie Grave ihm unterstellt – bewusst Irritationen bei den Betrachtenden auslösen wollte, um Kritik am Sehakt und Bildcharakter zu üben, ist nicht mit seinem Kunstverständnis in Einklang zu bringen. Weil Grave Friedrichs Selbstzeugnisse außer Acht lässt, kommt er zu spekulativen Thesen, wie die Folgende:

„Eine Kritik des Bildes, die sich am Bild, ja, im Bild selbst vollzieht und den Betrachter auf Brüche stoßen lässt, erweist sich damit als der eigentliche Kern von Friedrichs Bildpolitik.“ (vgl. Grave 2012: 141).

Friedrich schaffe Irritationen, indem er beispielsweise den imaginären Betrachterstandort nicht klar verorte und auf innerbildliche Rahmung verzichte (vgl. exemplarisch Grave 2012: 82, 96, 129, 256) oder vom Dargestellten auf den Darstellungscharakter und die Machart des Bildes verweise (vgl. u.a. ebd.: 168, 244). Weiter führt er Folgendes aus: Die „wesentlichen Aspekte von Friedrichs Bildauffassung“ zeigen sich darin, dass Friedrichs „Bilder nicht bestimmte Gedanken illustrieren“ wollen, sondern „zeugen von einer anspruchsvollen Reflexion über das Sehen und das Wesen des Bildes“ (vgl. Grave 2012: 30). Dieser Aspekt ist jedoch mit Wissen um Fried-

richs Kunstverständnis äußerst kritisch zu bewerten, da es ihm sehr wohl darum ging bestimmte Gedanken und Gefühle mit seinen Werken zu vermitteln und er seine Kunst mit religiösen Vorstellungen belegte (vgl. Eimer, Rath (Hrsg.) 1999: 114). Hier möchte ich mich Zimmermanns Urteil in Bezug auf Graves Vorgehen anschließen:

„Graves Interpretation [hier: „Tetschener Altar“] ist ein Musterbeispiel für seinen Ansatz, die Bilder unter Umgehung bzw. Ignorierung ihrer Motivik und ihres Sinnbildcharakters zu deuten.“ (vgl.: Zimmermann 2014: 67).

Wenn Werke entkontextualisiert werden, so wie es Grave vornimmt, besteht die Gefahr von Vereinnahmung. Grave ist so von seiner These angetan, dass er die unterschiedlichsten Facetten aus Friedrichs Werk seiner Theorie unterordnet. Somit wirken einige Interpretationen den Bildern übergestülpt. Exemplarisch sei auf Graves Deutung des frühen Bildes „Alte Frau mit Sanduhr und Buch“ verwiesen. Er sieht in diesem ein Schlüsselbild, in dem sich angeblich lesen lässt, welche *„Antworten der Maler auf die religiöse Infragestellung des Bildes und des Sehens finden sollte: Indem er den Bildstatus der Darstellung auf irritierende Weise auffällig werden lässt, trägt er die Bildkritik mit genuin ikonischen Mitteln im Bild selbst aus.“* (vgl. Grave 2012: 87).

V.II. Buchbesprechungen

Wenn die Bildkritik in Friedrichs Kunstauffassung angeblich von so großer Bedeutung wäre, hätte er dies gewiss in seinen Auffassungen über die Kunst formuliert. Auch Graves Behauptung, der Künstler zwingt die Betrachter beispielsweise durch Einbindung klein gedruckter Schrift im obig angeführten „Schlüsselbild“ auf, so nahe an das Bild heranzutreten, dass die einzelnen Zeichenelemente und damit der Konstruktionscharakter des Bildes ersichtlich werden, um damit Kritik am Bild zu üben (vgl. Grave 2012: 86, 91), ist weit hergeholt (vgl. ebenso Zimmermann 2014). Außerdem ist dem/der Rezipierenden in der Regel bewusst, dass ein Bild aus Strichen, Flächen etc. konzipiert ist. Grave behauptet, Friedrich intendierte vom Dargestellten auf die Art der Darstellung zu verweisen, um zur Reflexion über den Akt des Sehens und den Bildcharakter anzuregen. Aus diesem Grund setze er nicht nur kleine Schrift, sondern ebenfalls „Flächigkeit und Begrenztheit des Bildes“ bewusst ein, um den Darstellungscharakter des Bildes zu betonen (vgl. Grave 2012: 61). Im Normalfall wird die betrachtende Person wissen, dass sie vor einem Gemälde steht. Außerdem stellt sich die Frage, warum Friedrich diesen zu jeder Bildbetrachtung gehörenden Aspekt thematisieren sollte.

Grave ist jedoch so angetan von diesem Gedanken, dass er diesen ebenfalls auf das Werk

„Huttens Grab“ überträgt. Auch hier werde der/die Betrachtende genötigt, durch die kleine, kaum leserliche Inschrift nahe ans Bild zu treten, und damit werde der Bildcharakter durch die Darstellungsmittel ersichtlich (vgl. ebd.: 140). In den Werken „Mönch am Meer“ (vgl. ebd.: 160f.) und „Abtei im Eichwald“ (vgl. ebd. 164) werde ebenfalls der Blick u. a. durch damals ungewohnte Kompositionsmerkmale und Motive von dem Dargestellten auf die Darstellungsmittel gelenkt (vgl. ebd.: 160f.). Im Letztgenannten sei es die „befremdliche Erscheinung des Nebels“, die „die Position des Betrachters infrage“ stelle (vgl. ebd.: 164). Hätte sich Grave differenziert mit der damaligen Rezeption befasst, so hätte er feststellen müssen, dass – so wie bei den anderen angeblich „verstörenden“ Bildern auch – sehr wohl positive und lobende Bildbesprechungen vorliegen (vgl. exemplarisch Hinrichs 2011: 110-113, vgl. Börsch-Supan, Jähmig 1973). Wenn Grave Friedrich unterstellt, es sei seine ästhetische Strategie den Betrachtenden auf den Bildcharakter zu stoßen und damit Reflexionen über Bild und Sehen anzuregen (vgl. ebd.: 140f.), muss dies auch belegt werden. So bleibt es spekulativ.

Die religiös konnotierten Landschaftsbilder werden ebenfalls von Grave im Kontext der Bildkritik interpretiert: In Bezug auf den „Tetschener Altar“ führt Grave an:

V.II. Buchbesprechungen

„Immer wieder verstört die Art und Weise, wie die einzelnen Gegenstände im Bild sichtbar werden.“ (Grave 2012: 93).

Dabei sind seine Begründungen nicht überzeugend (vgl. Zimmermann 2014: 62-66). So kritisiert er beispielsweise, dass der Gekreuzigte vom Betrachter abgewandt ist (vgl. Grave 2012: 92). Dies kann jedoch einfach beantwortet werden: Er ist dem Licht zugewandt, das ihn teilweise anstrahlt. Angeblich entziehe sich aber – nach Grave – das Kreuz dem/der Betrachtenden. Auf Basis dessen stellt er folgende Behauptung auf:

„Wenn Friedrich im Tetschener Altar seiner Landschaftsdarstellung eine zutiefst religiöse Bestimmung verleiht, so ist es offenkundig nicht die Natur, in der Gott erfahren werden soll.“ (Grave 2012: 99).

Angesichts von Friedrichs Auffassung, die Natur als Andachtsort aufzufassen, wirkt Graves Deutung des „Tetschener Altars“ sehr fragwürdig. Auch weiteren Werken Friedrichs, auf denen Kreuze in der Landschaft dargestellt sind, ordnet Grave verstörenden Charakter zu (vgl. ebd.: 107f.). Auch hier sei die Natur kein Ort religiöser Erfahrung oder Andacht. Stattdessen zwingen, nach Graves Ansicht, Friedrichs Landschaftsgemälden dazu, sich den Bildstatus bewusst zu machen (vgl. ebd.: 109). Um eine semiotische oder allegorische Interpretation des Dargestellten gehe es nicht.

Weiter unterstellt er Friedrich, dieser sei ein „Erbe und konsequenter Fortführer einer protestantischen Skepsis gegenüber dem Bild“ (vgl. ebd.: 109). Angeblich sollen die Betrachter durch Friedrichs Bilder erfahren, „dass jede Präsenz eines Gegenstandes im Bild mit dessen realer Abwesenheit einhergeht“ und dadurch den Betrachter zur kritischen Reflexion über das Bild anregen (vgl. ebd.: 109). Es ist angesichts des Kunstverständnisses Friedrichs kritisch zu betrachten, dass Grave wiederum eine ikonografische Deutung ablehnt. Auch vor den Bildern, die politisch und patriotisch konnotierte Motive zeigen, macht Grave nicht Halt. So konstatiert er beispielsweise in Bezug auf das Werk „Gräber gefallener Freiheitskrieger“ dies „muss den Betrachter durch die Darstellungsform in hohem Maße verstören“ (vgl. Grave 2012: 134). Ebenso seien nach Grave die Bilder „Höhle mit Grabmal“ und „Der Chasseur im Walde“ „nicht frei von irritierenden Momenten und Ambiguitäten“ (vgl. ebd.: 134). Auch „Huttens Grab“ sei von Friedrich angeblich so konzipiert, dass keine politische Botschaft vermittelt werde, sondern „der Betrachter durch rezeptionsästhetische Irritationen in einen Wahrnehmungs- und Reflexionsprozess verstrickt“ werde, indem „die Aufmerksamkeit nicht nur auf das Dargestellte, sondern auch auf die Darstellungsform gelenkt [werde], so dass eine ästhetische Dis-

V.II. Buchbesprechungen

tanz geschaffen wird“ (vgl. ebd.: 140f.). Somit stülpt er auch den „politischen Friedrich“ den „Bildkritiker“ über.

Den Aspekt des Erhabenen sublimiert Grave ebenfalls: Durch die Irritationen und verstörende Bildwirkung sei keine erhabene Empfindung möglich (vgl. Grave 2012: 196f.). Angeblich „verweigere“ Friedrich dem/der Betrachtenden einen „definierten sicheren Standort“ (vgl. ebd.: 197f.) und „konterkarriere“ „die Erwartungen der auf das Erhabene eingestimmte Betrachter“ (vgl. ebd.: 198). Somit wolle er mit den Bildern „eine Absage an die Ästhetik des Erhabenen“ vornehmen (vgl. ebd.: 198). Wiederum zieht Grave nur Rezeptionen heran, die mit seiner These in Einklang zu bringen sind. Positive Besprechungen lässt er aus (vgl. hierzu Hinrichs 2011: 68f.).

Ebenso wäre es auch hier erforderlich Friedrichs Auffassung von Erhabenheit mittels seiner Selbstzeugnisse sowie die Verwendung des Begriffs in den damaligen Rezeptionen darzulegen (Hinrichs 70-75). Allgemein ist es fraglich, inwiefern Friedrich mit konkreten Bildtheorien und Theorien der Ästhetik, wie der Erhabenheit von Schiller oder Kant, vertraut war und diese auch kritisieren wollte. Grave unterstellt ihm dies (vgl. Grave 2012: 198). Zum einen ist es schwer vorstellbar,

dass der Künstler, aus dessen Selbstzeugnissen Theoriefeindlichkeit spricht und der dem Gefühl in Bezug auf Produktions- und Rezeptionsvorgang eine primäre Rolle einräumt, abstrakte Theorien in seiner Kunst angreifen wollte. Damit würde er die Kunst dann doch in den Dienst von Theorien stellen und entgegen seiner eigenen Auffassung handeln. Dies spricht ebenfalls gegen Graves These.

Weiter führt Grave an, dass Friedrichs Rückenfiguren keine Identifikationsfiguren für den Betrachtenden darstellen, sondern der Rezipient „Beobachter zweiter Ordnung“ werde und dadurch „ein Bewusstsein für die vielen höchst veränderlichen Voraussetzungen“ geschaffen wird, „die jedem Sehen zugrunde liegen“ (vgl. Grave 2012: 205). Friedrich verknüpfe „den Blick auf eine durchdachte Landschaftskomposition mit einer Reflexion des Sehens, die dadurch angestoßen wird, dass uns die Rückenfiguren die Rolle eines Beobachters zweiter Ordnung zuweisen“ (vgl. ebd.: 222). Um seiner These Ausdruck zu verleihen zieht er u. a. die Theorie Luhmanns heran (vgl. ebd. 205f.). Er hätte sich lieber auf Friedrichs Kunstauffassung beziehen sollen, wenn er ihm unterstellt, er wolle mit seinen Bildern zur Reflexion über das Sehen einladen (Grave 2012: 205, 209-2011, 221f.). So bleiben auch diese Ausführungen spekulativ.

V.II. Buchbesprechungen

Abschließend ist anzuführen, dass die inhaltlichen Thesen Graves, die das Buch durchziehen, über den spekulativen Charakter nicht hinausgehen. Die Behauptung, dass Friedrich mit seinen Bildern verstören und irritieren wollte, um Kritik am Bild und am Akt des Sehens zu üben, ist nicht vereinbar mit seinem Kunstverständnis. Es ist bedauerlich, dass Grave Friedrichs Werk ausschließlich durch seine „Brille“ der „Bildkritik“ betrachtet. Damit wird er dem Künstler und dessen Werk nicht gerecht.

Literatur

Börsch-Supan, H./Jähmig, K.-W. (1973): Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München.

Eimer, G./Rath, G. (Hrsg.) (1999): Caspar David Friedrich. Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen I. „Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern“. Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte. Band XVI. Frankfurt a. M.

Grave, Johannes (2001): Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Weimar: VDG.

Grave, Johannes (2011): Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik. Zürich: Diaphanes.

Grave, Johannes (2012): Caspar David Friedrich. München, London, New York: Prestel.

Hinrichs, Nina (2011): Caspar David Friedrich – ein deutscher Künstler des Nordens. Kiel: Ludwig.

Ohara, M. (1983): Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über Caspar David Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsgeschichte. Berlin.

Zimmermann, Reinhard (2014): Neuere Literatur zu Caspar David Friedrich. In: Journal für Kunstgeschichte 18. Regensburg: Schnell und Steiner. Heft 1. S. 55-71.

Angaben zur Autorin

Dr. Nina Hinrichs ist Studienrätin an einem Gymnasium und zudem wissenschaftlich und künstlerisch tätig.

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