

das apollo projekt:

SONNENWAGEN UND NACHTBARKKE

in der Abstrakten Fotografie

nachtharke V 2.0

24. Oktober 2007

Prof. Norbert W. Hinterberger

Prof. Achim Preis

Stefan Klee@Universität Weimar 2007

Einleitung

Mit der Diplomarbeit 'Apollo - Sonnenwagen und Nachtbarke in der abstrakten Fotografie' sollten Theorie und Praxis meiner Fotografie zu einem doppelseitigen Bildganzem fusionieren. Von Helios zu Apollo über Luzifer zum Hades, weiter zur Göttin der Nacht und ihren Kindern. Vom Untergang der Sonne zum Sonnenaufgang. Die Frühzeit konnte sich das Ereignis von Sonnenaufgang zum Sonnenuntergang nicht erklären, verstand das Licht wohl aber als Quelle der Existenz allen Lebens.

Der Stern wurde von der Urgesellschaft zum Mittelpunkt allen Glaubens gewählt. Mit zunehmender Beobachtung des Zentralgestirns bekam der Sonnenkult einen vermenschlichten Charakter, die Sonne wurde personifiziert und überrespektiert.

Deshalb wurde die Sonne global, wie beim ägyptischen Sonnengott Ra, zum Zentrum der Religion erhoben. Die

Fahrt über den Horizont wurde in Form einer mehreren hundert Meter langen Sonnenbarke glorifiziert, deren Ekliptik durch Tag und Nacht führt.

Im Tal der Könige, den Pyramiden Ägyptens sind Grabbilder von Sonnengott Amun-Ra erhalten geblieben, der mit eben dieser Sonnenbarke in den Horizont hinaufgleitet.

Nach Sonnenuntergang geht die Reise des Sonnengottes nach Ansicht der Ägypter weiter. Im Am-Duat, dem Pfortenbuch, steht beschrieben, welche Stationen die Sonne in den zwölf Nachtstunden bis zum erneuten Sonnenaufgang passiert.

Die nordische Bronzezeit erzählt in fast gleicher Weise über diese Nachtfahrt der Sonne in einer Barke. Die Archäologie der Neuzeit in Mitteleuropa entdeckte Spuren dieser Zeit, sie werden in der Diplomarbeit wiedergegeben.

Während meiner frühen Jugend-

zeit verbrachte ich Tage und Nächte am Strand und auf den Dünen an der dänischen Nordseeküste, um den Lauf des Zentralgestirns abzubilden.

Aufbauend aus den Naturbeobachtungen der Frühzeit bildete sich in der griechischen und römischen Mythologie ein eigener, noch komplexerer Kult zum Lauf der Sonne um die Erde.

Dieser wurde verkörpert durch die somnambulen Gottheiten Helios und Apollo.

Ihre Darstellungen reichen von Giebelreliefs der Akropolis in Athen bis zum Sonnenwagen im Schlosspark von Versailles. Von Zeichnungen auf antiken Vasen bis zur Giebelkrönung von Theater- oder Opernhäusern als dem Apollo der Künste.

Das Antlitz Mitteleuropas verwandelte sich geprägt durch Romantik und Klassizismus. Das Licht der griechischen Sonne, Helios, wurde als kulturelles Zeichen zum Sieg über das ver-

klärte Mittelalter gemacht. Das Apollinische, das Starke, das Schöne, das Strahlende und Strahlende stieg zum Sinnbild für Aufklärung und Ästhetik auf.

Ganz im Zeichen der aufgehenden Sonne scheint auch Berlin – Unter den Linden – zu stehen. Berlins Erbauer sind nicht Dichter und Denker wie Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller, sondern Baumeister wie Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Carl Gotthard Langhans und Friedrich Gilly.

Ein Schüler dieser Epoche machenden Zeitspanne wurde der Architekt Karl Friedrich Schinkel, der dem Antlitz der Stadt endgültig ein griechisch-römisches Angesicht und Leben eingehaucht hat.

Die Diplomarbeit zeichnet Stationen und Werke des Architekten nach, der im Zeichen der Sonne sein Werk schuf und dessen Vermächtnis bis zum Erbauer des Bauhaus und seiner angrenzenden Siedlungen in Dessau – Walter Gropius reichte.

Malerei und Fotografie finden häufig ihren Gegenstand im Wesen der Nacht. Flackernder Kerzenschein, Gaslaternen, Elektrisches Licht und der Widerschein des Mondlichts im Gesicht einer Person, auf Gemäuer und Gewässer sind beliebte Stilmittel der Bildenden Kunst.

Bei den Griechen und Römern fand die Nacht als frühe Gottheit und Mutter ihren Weg in das Bewusstsein der Menschheit.

Neben Helios, Apollo und anderen Lenkern des Feuerwagens werden Nyx, die Göttin der Nacht und ihr Gefolge im vorliegenden Diplom nacherzählt. Das Schwarz der Nacht soll einen höheren Stellenwert einnehmen.

Geheimnisvolle Berliner Künstler wie Lesser Ury und László Moholy-Nagy übernahmen das Licht der Nacht in ihr Konzept. Das Erwachen der gegenstandslosen Welt lässt sich in ihren Werken ablesen.

Die Rückkehr der Antike in

die Städte der Neuzeit vollzieht sich bei ihnen in Gestalt von Nachtwanderungen und dunklen Gemälden.

Im Asphalt glänzt das rote und weiße Licht der Droschken und Hochbahnen wider. Die analoge Fotografie der goldenen Zwanziger entdeckt ihre Chance in der zeitgenössischen Kunst.

Ein Hofball der Farben, Formen, Linien und Figuren wird durch handliches Geschick aufgezeichnet.

Im Großstadtdschungel treffen Tag und Nacht aufeinander. Armut und Reichtum begegnen sich in Form von schwarz lackierten Luxuskarossen oder mit Müll beladenen Einkaufswagen.

Ein Leben am Lenker eines Automobils ist Glück und bedeutet purer Kampf und Strebsamkeit. Sonnenaufgang. Tag

Eine Nacht zwischen Plastiktüten und Betonfußboden bedeutet einen Fuß breit vorm Totenfluss zu schlafen. Son-

nennuntergang. Finsternis.

Die Arbeit besteht aus zwei abstrakten Farbfotografien, die innerhalb der mündlichen Prüfung gezeigt werden sollen, sowie einem näher erläuternden schriftlichen Teil.

Einführend beginnt ein biographischer Abschnitt die schriftliche Arbeit und wird fortgesetzt mit der Niederlegung des Konzepts.

Anschließend folgen die Kapitel Planung und Durchführung des Projekts ‚Apollo‘, das mir als Arbeitstitel meiner Expedition gedient hatte. Apollo steht als Büste im Gartenhaus von Johann Wolfgang von Goethe und bildet das Logo des Bauhauses ab 1921. Neben seiner mythologischen Bedeutung wurde er als Apollo der Künste mit Harfe, in Form eines Apollo-Tempels oder in Gemälden und Reliefs der Klassik wiedergeboren.

Die amerikanische Raumfahrt nutzte den Namen für ihre Missionen ins Weltall, bei dem un-

ter anderem das erste Farfoto vom blauen Planeten Erde aus dem All und die Landung auf dem Mond hervorgingen, dessen Authentizität man bezweifelt.

Die deutschen Bauhausstädte Weimar, Dessau und Berlin standen bei meiner darstellenden, künstlerischen Untersuchung im Vordergrund.

Hierbei entstanden zum Konzept unzählige Foto-Serien, mit verschiedenen Themengruppen zum Gegenstand. In der Folge entschied ich mich für die beiden vorliegenden abstrakten Farbfotografien als eine Art Zusammenfassung der praktischen Arbeit. Die Titel sind ‚Sonnenwagen‘ und ‚Nachtkarke‘.

Beide Bilder entstanden wie geplant in Berlin, während des Arbeitszeitraums für den praktischen Teil. Die genutzte Lektüre stelle ich ebenfalls vor. Hierbei handelt es sich um künstlerische Tendenzen aus der heutigen Bundeshauptstadt Berlin in der Zeit vom 19./20. Jahrhundert.

Der praktische Teil des Diploms besteht aus den beiden vor genannten abstrakten Fotografien - Lichtzeichnungen. Sie reflektieren die vom Automobil hinterlassenen Lichtbahnen in der Dunkelheit. Via Langzeitbelichtung und geschlossener Blende Acht, zeichnet die digitale Fotokamera den Bewegungsablauf auf. Durch Oszillation des lichtempfindlichen Körpers erhalten die Aufnahmen eine farbige, malerische Linie, die Affinitäten zur Felsen- und Höhlenmalerei aufweist.

Der angefügte Text bietet weiterhin Aufklärung zu Archäologie und Mythologie hinter den Bildern ‚Sonnenwagen‘ und ‚Nachtkarke‘.

Den Professoren und Professorinnen sowie Dozenten und Dozentinnen der Bauhaus-Universität Weimar danke ich für die zahlreichen Hinweise und die fachliche Unterstützung.

Für die schriftliche Arbeit am Diplom wurden die Buchveröffentlichungen ‚Schwarze Galle‘ und ‚Das Schöpfungspro-

gramm' von Prof. Dr. Norbert W. Hinterberger sowie die Bühcher ,Abschied' und ,Weimarer Konzepte' von Prof. Dr. Ach- im Preiss zu ausschlaggebenden Impulsen in der folgenden Ab- handlungen und Ausführungen.

Biographisches

Ich wuchs im renommierten Leipziger Stadtteil ‚Musikviertel‘ auf, noch zu einer Zeit in der Reisen in den Westen vielen Menschen meiner Umgebung verwehrt blieb. Die Öffnung Europas schien in weiter Ferne.

Vor unserem Neubau lag ein Kindergarten von enormen Ausmaßen und neben uns befand sich das Gästehaus der Messestadt Leipzig, die offizielle Herberge für Staatsoberhäupter aus Ost und West, wenn sie sich trafen zur Frühjahrs- und Herbstmesse auf dem alten Messegelände und der Innenstadt. Kontakte sollten geknüpft werden zwischen der DDR mit der Europäischen Union und der ganzen Welt.

Meine Kindheit verbrachte ich häufig bei den Großeltern auf dem Weimarer Land. Hier wurde ich in den Ferien und Wochenenden in das Landleben eingeführt. Die Schafzucht erfuhr ich in all ihren Facetten vom Einholen des Heu und dem selbstgebauten Traktor bis zum Umstellen der Gat-

ter für die wenigen Schafe. Der riesige Garten diente als Nahrungsquelle für alle wichtigen Nahrungsmittel, wie Möhren, Kartoffeln und Salat. Mein Großvater war in Weimar Mauremeister und Architekt, neben seinen beruflichen Aufträgen legte er den Garten zu einer Art Plantage an. Hier gab es Kirschen, Äpfel, Mirabellen, Nussbäume und Beerensträucher. Nach der Ernte wurden die Früchte zu den in der Region beliebten Schnäpsen, Weinen, Kompott und Marmelade verarbeitet. Beim Gang in den Keller des Hauses konnte ich meine Augen immer an den seltsamen Flaschen und Gläsern weiden. Häufig sollte ich Holz oder Rüben nach oben bringen, um den Küchenherd zu beheizen und die Kleintiere vom Hof zu füttern. Das Haus konnte ab und an weiter ausgebaut werden. Ich sollte Zement mischen und die neuen Betonsteine heranbringen.

An manchen Nachmittagen in den Ferien hieß es für mich häufig Rechenaufgaben zu lösen, für die mein Großvater mir eine Ostmark gab, wenn das Blatt richtig gelöst wurde. Dabei stieß er auf ein subjektives grafisches Spiel,

was ich zu verfolgen schien und führte mich darauf in die Geheimnisse seiner Schreibtischstiftnen, die ihm mein Vater aus der CSSR mitbrachte, Prismen, Transparentpapier, Lineale, Kurven, Tusche und Zirkel. Ich sollte damit weiterarbeiten. Man kam darauf, mir einen kleinen Beirette Fotoapparat mit dem roten Auslöser und schwarz-weißen ORWO-Filmen zu schenken.

Zum Fotografieren nahm ich diverse Gelegenheiten in Anspruch. Im Park des Rokoko-Bauwerks Sanssouci traf ich mit zehn Jahren während eines Ferienlageraufenthalts bei Berlin auf den kupfernen Sonnenkäfig und fotografierte das goldene Sonnenembem von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. Irgendwie fand ich das Motiv wirklich spannend, denn diese strahlende Sonne hinterließ einen besonderen Glanz und besondere Würde in mir.

Mein Wiegenfest im Sommer ist ein weiterer Grund für das hohe Interesse an der Sonne. Mein Vater fuhr häufig zur See und brachte uns Kindern die oh-

nehin im Osten sehr beliebten Mythen, Legenden, Märchen und Sagen aus der Zeit der Meereskundung nahe. Die Sagen von Hyperion und Helios, über den Feuervogel und das Höckertier, beides russischen Märchen, sind mir ebenfalls sehr teuer.

Auf Landkarten aus dem 16. Jahrhundert hat ihre penible, ehrwürdige Dekoration eine bedeutende Rolle. Die Darstellung des Zodiaks und die versinbildlichten Tierkreiszeichen ebenso. Ich sollte die Rolle des Löwen übernehmen, gleich meinem Vater. Das brachte mir meine Tante immer wieder bei.

Mit dem Herbst 89 verstarb mein Großvater plötzlich und als letzter meiner Großeltern. Wenige Wochen später wurde die Grenze in den Westen für alle geöffnet.

Vater befand sich zu diesem Zeitpunkt in Mittelamerika, ich ging seit den Sommermonaten mit meinen Klassenkameraden regelmäßig zu den Leipziger Montagsdemonstrationen an der Nikolaikirche. Die letzte Herbstmesse in der Stadt führte zu einem

Großaufgebot an Polizei und anderen Sicherheitskräften. Neben den Luxuswagen der Staatsliga fielen mir immer die allein Spazierenden im Trenchcoat und mit Funkgerät auf.

Einem Freund entwich oft ein Wort der Verdammnis gegenüber dem Staat DDR, unsere Anwesenheit auf den Demos wurde in der Schule bekannt, so dass man uns mit dem sofortigen Rausschmiss drohte und den Konsequenzen eines Neunte Klasse Abschlusses in der DDR. Wenige Tage danach kam es zu den wichtigsten Auseinandersetzungen mit der Polizei und schließlich zu den Großdemonstrationen um den Innenstadtring. Die Währungsunion und Wiedervereinigung wurden eingeläutet. Ein Osten unter der Regierung des Neuen Forum sollte also Utopie bleiben. In der Schule konnte man nun die nächsten Jahre unbehelligt sein.

Die friedliche Revolution haben gute Fotografen festgehalten, meine Bewunderung für diese Leute ist sehr groß, denn schließlich waren private Aufnahmen strengstens verboten.

Mit dem neu gegründeten Pirentensender Kanal X drehten wir ein Abschlussvideo u.a. mit unserer ehemaligen Pionierleiterin, die gerade zur Direktorin ernannt wurden ist. Ich sollte sie interviewen und gewann Beifall für das Gespräch mit der Chefin. Ich habe sie vor den Augen der Kamera eigentlich unmerklich lächerlich gemacht.

Das folgende Jahr schrieb ich mich zum Abitur in das nahe gelegene Thomas-Gymnasium ein. Wir besuchten Wien und Salzburg. Ich freundete mich mit Georg an, der in mir mein fotografisches Auge bemerkte und schätzte. Er sollte Fotograf werden und schlug mir vor, das gleiche zu versuchen, ich sei ein Künstler typ, meinte er. Ich hielt mich nach wie vor für einen Sportler, früher war es Fußball auf dem Sportplatz ‚Neue Linie‘, danach surfen und skateboarden in den Jugendzentren der Stadt und an der dänischen Nordsee. Die Szene dreht sich um Graffiti, Styles, Bewegung und vor allem Musik aus allen Richtungen. Gab es für mich als Kind klas-

sische Musik, Piano und Hitparaden New Wave, so kamen Punk, Trance und Gothic-Rock dazu. Die Marketingstrukturen der Independent-Labels und Design Groups habe ich sofort erfasst.

Nach den zwei Jahren am Gymnasium schloss ich mit einer Arbeit zu Andy Warhol, Pop-Art und Coca-Cola Industries ab.

Ich entschied mich in Leipzig zu studieren, wie viele meiner Klassenkameraden auch. Besonders beliebt waren Rechtswissenschaften, Medizin und Soziologie. Meine Unterschrift ging an ein Studium der Wirtschaftsinformatik, denn ich hatte mich in der Jugendzeit als Manager und Programmierer gesehen. Der realistischen Tendenz wollte ich nachgehen. Georg erzählte nach dem Wien-Aufenthalt etwas über Sigmund Freud und dass ich mich unbedingt damit beschäftigten müsse. So trug ich mich in den Nebenstudiengang Psychologie ein. Meinen künstlerischen Neigungen gab ich mit dem Studiengang Kommunikations- und Medienwissenschaften nach, der Kinofilm interessierte mich, das Fernsehen, Zeit-

schriften über Surf'n'Rock.

Mit der ersten großen Liebe, einer Berliner Modedesign Studentin, ergründete ich den Untergang der sozialistischen Staaten. Wir reisten paradoxerweise zuerst nach Sylt, dann an das Schwarze Meer und das Ägäische Meer. Hier entdeckten wir die Schönheit und Klarheit der Antike. Ihre Ruinen erinnerten auch an die untergegangenen sozialistischen Staaten. Meine Liebe zur Fotografie flammte auf. Wir entdeckten von Rosen überwucherte Höhenklöster, Felsgrüfte und religiöse Stätten des Christentums, des Judentums und des Islams. Wir inszenierten uns zwischen den antiken Plätzen wie Models und Rockstars. Ich entwickelte einen Hang zur Archäologie und fotografierte in vielen Einzelheiten die Reste der im Sand verschwundenen griechisch-römischen Reiche. Das blaue Licht des Himmels und die Muster und Reliefs im Gemäuer der Hafenstadt Ephesos beschäftigten mich bis heute. Tatsächlich gab es eine Epoche wie die heutige schon vor über 2000 Jahren. Wir machten reihenweise Serien: Celsus-Bibliothek, Hadrianstor, Stadion, Staatsagora,

Theater, Marmorstrasse, Mausoleum und Markttor. Es schien, als hätte meine Freundin mich davon zu überzeugen versucht, dass ich ein ‚Fotograf‘ sei. Ich war angetan von ihrer ‚Weisheit‘. Diese Liebe und das Licht hatte mich. Was für die Kunstgeschichte die ‚Tunisreise‘ ist, war für uns dieser inferiore Trip mit wenig Geld und Schlafsack entlang am Mittelmeer. Den Fotoapparat mussten wir uns zu zweit teilen. So entstanden ganz eigenwillige Momente der Fotografie, eine bildnerische Richtung – körperliche Abstraktionen à la Picasso oder Klee – hatte damit begonnen. Das Herz der Antike wurde in der sich gerade zwischen Rückbau und baulicher Neuplanung entfaltenden deutschen Hauptstadt Berlin integriert. Lebensadern zwischen Warschauer Strasse und Mauerpark, Tachelles und Bunker wurden erschlossen. In den Fotoautomaten der Bahnhöfe ging unsere modische Selbstinszenierung weiter.

Meine zweite große Flamme wollte mit mir heraus aus den noch immer dunklen Ruinen im Osten, die uns von Kindheit an beobachteten, wie der zusammengebrochene

rechte Flügel in der ausgebauten Albertina Bibliothek. Hier gab es schon lange kein Fensterglas mehr, die Etagen waren durchbrochen, ein Dach fehlte, zarte Linden und Birken wuchsen aus dem Gemäuer hervor, Gras und Moos wucherten über dem gesamten Terrain . Hier schauten wir in der Kindheit nach den Spuren von Gewehr- Salven und den kubischen Kratern, die Granatsplitter hinterließen. Das vom Schinkel Schüler Martin Gropius erbaute Alte Gewandhaus nebenan wurde im Krieg ebenfalls vollständig zerbombt. Ein wichtiger kultureller Schatz im Musikviertel waren dagegen die hier depontierten kupfernen, geflügelten Pferde des Meeresgottes Poseidon vom ehemaligen Mendebrunnen auf dem Augustusplatz.

Leipzig entwickelte sich in den Neunzigern zu einem Zentrum der Musikszene und des wirtschaftlichen Aufschwungs im Osten. Ein neues ‚Bankfurt‘ war geplant. In Vorlesungen bei Tage drehte sich alles um Marketing, Distribution, Unternehmensführung, Banken und Finanzen, in der Nacht ging es um alles was ein ‚Nightclubbing‘ ausmachte:

Kontakte, Klamotten, Technik und vor allem Geld. Ich hatte nichts davon, bei mir ging es um Schwarze Musik und amerikanische Filme. Ich trank Rauch und rauchte Bier. Cocktails bekam man spendiert -ich nahm Caipirinã, selten Wodka, aber niemals Whiskey oder gar Korn.

Die Suche nach Jobs, Politik, der Westen und meine Dessaue- rin machten mein Leben im rötlich-violett gefärbten Kunstlicht der Clubs der westlich geprägten Messestadt aus. Saisonal arbeitete ich für Marlboro, man stellte mir einen Jeep und Foto-Equipment zur Verfügung, Menschen in Ekstase zwischen Sachsen, Anhalt und Thüringen sollten fotografiert werden.

Seit dem Abi nahm ich Arbeit auf den Baustellen der Stadt an. Mit Presslufthammer und Bob-Cat riss ich Industrierwände runter, löste in den neu entstehenden Nobelquartieren Mustertapete oder steinalte Zeitungen von der Wand ab und kleisterte grobe Raufaser Marke ‚Erfurt‘ mit dem Umweltzeichen darauf. Einen neuen Erfahrungswert gewann ich

durch die Jobs in den Alpina-Weiß gestrichenen Wohnräumen aus Parkett, Stuck, Holztüren und Goldgriffen mit Löwenkopf, darin schlägt mein Herz. Mehr braucht man nicht, außer einer gut funktionierenden ICH-AG. Das Renovieren ist eine Kunst, die mir meine Vorväter überlassen und mitgegeben haben.

Fotografisch gab Leipzig nicht viel her. Ich entdeckte die Polaroidfotografie und stellte imposante Bildgeschichten zusammen. Bestehend aus Portraits, Architektur, Landschaft - diese wurden immer skurriler und bizarrer. Der filmische Blick und die Leipziger Schule übten ihren Einfluss auf mein Bildverständnis aus.

Immer besser verstand ich das Licht des Tages und seiner Wirkung auf das lichtempfindliche Material. Ich verstand, was es heißt, dass Licht reflektiert wird.

Monochrome Farbflächen, expressive Lichtführung und organische Formen wurden zu meinem Lieblingsmetier.

Natürliche und künstliche Lichtquellen suchte ich konsequent auf. Figur und Inhalt waren verzichtbar. Farbe und Form trugen genug Information in sich.

Für viele Freunde standen Kontinentalflüge oder Auslandsstipendien auf der Tagesordnung. Leute, die in die alte Bundesrepublik geflohen waren, kamen wieder und gründeten Büros. Neben der Rekonstruktion der alten Mauerwerke erlebten Messegelände und Flughäfen ihre Renaissance. Ein neues Börsenzentrum stand noch immer im Mittelpunkt des Wirtschaftsstandortes Sachsen. Die Geschäfte der Banken blühten, der Markt wandelte sich.

Auch der Dollarkurs stand günstig und die Meinung gegenüber den USA hatte sich während der Regierungszeit der Demokraten deutlich verbessert. So entschieden wir uns nach New York zu fliegen und landeten auf dem Kennedy-Airport. Der Baedeker lehrte uns ein Taxi sei in NYC günstig zu haben. So fahren wir über den mehrspurigen Highway direkt nach Manhattan. Die Sky-

line nahm uns begierig auf, vergleichbare Größe kannte ich nur aus Moskau. Meterhohe Werbetafeln, riesige Highway-Schilder nach Queens, Brooklyn und Manhattan. Der Verkehr Downtown ließ uns alle Probleme und Sorgen, Zwänge und Ängste aus dem alten Europa vergessen.

Wir verpassten keinen Tag im schicken, mit Enten dekorierten Schlafzimmer. Der Spiegel vor dem Bett war gut. Rote Plastik geschwungen und gebogen. Sechziger und achtziger Style mit Licht, genau wonach wir gesucht haben – Baroque 2001.

Der erste Tag stand ganz im Licht des Kaufs meiner ersten, eigenen Spiegelreflexkamera. Wir suchten einen Second Hand Store. Die Hände und die Stimme des Verkäufers blieben mir noch lange in Erinnerung. Kaufst Du deine Kamera in einem Fotostore bekommst Du mehr mit als nur die Kamera.

Leipziger Fotografen empfahlen mir eine Canon EOS 500 zu kaufen. In den Staaten hieß sie ‚Rebel‘ und war angelehnt an die Helden des New Hollywood

Kino wie in ‚Easy Rider‘ oder den Factory Filmen. Ich wollte unbedingt diese eine. Der Name funktionierte gut mit meinem persönlichen Lebensstil zusammen. Der bestand aus guter Literatur, Sport, Musik, Rauchen und langen Haaren, Studium, Kunst und eben Jobben.

Die ‚Rebel‘ wurde in Verbindung mit einem KODAK Film zur Kamera mit den besten Eigenschaften. Täglich standen wir früh auf, um auf die Straßen und Dächer mit den Wassertanks zu blicken. Das New Yorker Licht und die arithmetische Architektur werfen knallharte Schatten auf die gegenüberliegenden Häuser. Von Stunde zu Stunde fällt das Licht in eine andere Street, nur die Gipfel der Gebäude erhalten natürliches Sonnenlicht.

An der Brooklyn Bridge fotografierten wir uns mit der Skyline im Hintergrund. Die Desserin wurde zu einer Marilyn Monroe. Lipstickbuilding, Chrysler Building, Pan Am Gebäude fanden wir gut. Am willkommensten fühlten wir uns auf dem Empire

State Building. Auf der Plattform waren wir mehrmals wieder.

In N.Y. entstanden Serien mit Nachtaufnahmen, die zu den besten gehörten, was ich neben Sonnenaufgängen an der dänischen Nordseeküste und dem antiken Mittelmeer je fotografiert habe.

Ich verstand nicht nur Banking und Business, ich verstand vor allem die weltpolitische Bedeutung von NYC. Schon Jahre zuvor machte ich Nachtaufnahmen in Kopenhagen, damals mit einer Praktica 1B. Selbstverständlich ohne Stativ, wie Ernst Haas.

Vom Asphalt aus per Fernauflöser oder von einem Geländer oder einer Baustelle aus. Damit das Objektiv ausgerichtet werden kann, benutzte ich Schuhe und Socken als Stativkopf und den mechanischen Selbstauflöser von 10 Sekunden. Ähnlich arbeitete ich auf dem Wolkenkratzer, diesmal umklammerte ich meine Freundin ganz fest von hinten, und die Kamera wackelte nur leicht auf dem Geländer. Die ersten wahren Lichtzeichnungen entstanden durch die Strahlkraft der Millionenmetropole.

Aeroplane als rote Punkte glänzen im tiefen Schwarz der Nacht und des farbfreudigen Kodakmaterials. In der Ferne erkennt man das Grün einer Brücke über den Hudson River, die Natriumlampen von Broadway und Highway und das orange Licht aus den Büros in Manhattan, die anderen Stadtteile reichen Kilometerweit bis in das Land hinein. Die Spitzen der Skyscraper standen kurz vor ihrer Entfaltung in ein Lichtspektakel. Bildmitte sind die Tower vom WTC. Das rote Signallicht der Antennen scheint liebevoll in die Nacht zu rutschen.

Das alte New York lernten wir auch kennen. Die grünen Laternen von Greenwich Village, die eigenartigen Hauswände mit der auffälligen Fassadenwerbung. Besonders gute Aufnahmen machten wir vom ‚Merkur‘ der Grand Central Station, von dem die Straße teilenden Flattiron Building und den daneben liegenden Flohmärkten sowie die Säulen und der Giebel der New York Stock Exchange.

Die ganze Stadt schien wie aus einem Film gemacht zu sein.

Wie ein Soundtrack drangen morgens die Straßengeräusche des Boulevards in unsere Ohren im dreißigten Stock unseres Hotels.

Wir fotografierten die Taxifahrer hinter den Plexiglasscheiben. Die delphinblauen Ford der NYPD. Metro, Fast Food Ketten, Menschen, Plätze.

Den Fahrstuhl hinauf in das Cafe des WTC vergesse ich nicht. Das kalte, schwankende Gebäude haben wir beide fast wie in einem unwirklichen Film erlebt. Nur zögerlich schritten wir an die hohen Glasfenster und schauten hinab, auf die Welt von Big Apple. Das kalte rohe Metall stach ins Auge. Wolkenfetzen zogen in schneller Geschwindigkeit um die Tower und über die City. Haltlosigkeit setzte sich durch. Ein Fall ins unsichtbare Nichts. Verschwunden war die Lebendigkeit im Raum der Stadt. Alles wurde nichtig und unnahbar, unsere Herzen flogen und wir bekamen Herzklopfen. So zogen wir

uns in den Mittelpunkt der blau durchleuchteten Halle zurück. Die anderen Gäste aus dem Fahrstuhl standen schon an der Bar und schauten uns verblüfft und verkniffen an. Alle hingen an einem festen Gegenstand geklammert. Die neue Kamera berührte ich nicht mehr. Erst wieder unten angelangt fotografierte ich noch einmal die sonderbare Architektur der blau-weißen Fassade, die sich scheinbar unendlich hoch in den Himmel schob.

Noch im selben Sommer ließen mich die über 12 Farbfilme aus New York nicht mehr los. Mein Leben schien wie verändert. An der Nordseeküste führte ich im gleichen Sommer Belichtungsserien vor der Dämmerung durch.

Mit meinen Bekannten aus dem Musikviertel mieteten wir uns ein einfaches blau gestrichenes Holzhaus Namens ‚Luna‘, man konnte direkt auf die höchste Düne des Küstenortes gelangen und auf die See und der darin hinabgleitende Sonne blicken. Ich nahm einen Plastikstuhl aus dem Wintergarten mit auf den Sandhügel und ließ ihn für Tage

und Nächte dort alleine aber für jeden zugänglich stehen. Dann und wann nahmen Menschen darauf Platz und verstanden diesen Hügel. Die Dämmerung nutzte ich für die Entdeckung des Horizonts vor mir. Dem Lichtspiel zwischen Erdatmosphäre, Sonne, Meer und Wolken. Farbige Bilder in Pastellfarben von Rosa bis Violett, einem funkelnd goldigen oder orangenen Sonnenundergang hin auf zum Sonnenaufgang aus einem glühenden Rot hinein in das tief strahlende Blau des beginnenden Tages entstanden innerhalb meiner Foto-Serien an der Nordsee.

Es war meine erste Installation. Mein persönlicher Blickwinkel auf die Welt vor uns. Dann und wann begab ich mich vor Sonnenundergang nach oben und las Szenen aus dem Drehbuch von ‚Smoke‘, einem Roman von Paul Auster, bei dem ein Mann jeden Morgen um 8.00 Uhr seine Kamera auf einem Stativ an einer viel befahrenen Verkehrskreuzung gegenüber einem Tabakladen installiert. Er stellt fest, dass jeden Morgen um die gleiche Zeit an der gleichen Stelle, nicht nur ein anderes Wetter ist, sondern auch völ-

lig andere Menschen stehen.

Mit den Fotografien an der Nordsee begann für mich eine neue Zeitrechnung. Ich wollte nur noch Kunst studieren. Mein Thema sollten vor allem Licht und Dunkelheit sein.

1999 zog ich für ein Praktikum als Regieassistent nach Berlin und nutzte meine freie Zeit für ausgiebige Galerie- und Museumsbesuche in Berlin und Potsdam. Das Licht der Nacht zog mich in ihren Bann. Die EOS 500 ‚Rebel‘ tauschte ich gegen eine Nikon FM2, den Farbfilm gegen Diafilm aus. Statt Zoom war mir ein schlichtes aber lichtstarkes 1.4 ff Objektiv mit 50mm Brennweite für meine Arbeit wichtig. Ich sah ein, dass der natürliche Blickwinkel des Auges nötig sei für eine scharfe Abbildung. Nun musste man sich an das Motiv rantasten.

Es wurde Zeit, ein Stativ zu verwenden und Polaroidfilter zum Ausblenden unnötiger Lichtreflexe zu benutzen, um mehr Farbtintensivität und höhere

Bildqualität zu erlangen.

Das Kamera- und Lichtdepartment der Filmproduktionen zeigten mir die weit größeren Spielräume der Technik.

Mit Eintritt in die Bauhaus-Universität verlagerte sich mein Schwerpunkt zunächst auf die Malerei.

Erklärtes Ziel meines Studiums war es, neue malerische Trends und Akzente in die Fotografie setzen zu können.

Unterricht in den klassischen Zeichenfächern sollte sich dabei ebenso kenntlich zeigen wie der Gebrauch analoger und digitaler Fototechnik und Theorie. Bestimmte Maler wie Paul Klee, Caspar David Friedrich, Gerhard Richter, Blinky Palermo und Neo Rauch bewirkten meine Fotografie neu zu verstehen.

Nach sechs Jahren in Weimar erweiterte ich mein Gesichtsfeld in Bezug auf den Bauhausbauausgedanken. Daher sind neben Leipzig und Weimar auch die Städte Dessau und Berlin prägend für meine Wahrnehmung und mein Kunstverständnis. Statt

einem Auslandssemester schrieb ich mich im Jahr 2004 als Designstudent an der Hochschule Anhalt in Dessau ein.

Höhepunkt während des Semesters war ein Aufenthalt in Großbritannien in der Hauptstadt London.

Das Britische Museum verfügt über eine enorme Menge an antiken Kunstschätzen von ägyptischen Sarkophagen bis hin zu Figuren von der Akropolis. Das Königreich gibt in vielfältiger Weise den Rhythmus an und steht dem künstlerischen Geschehen auf dem europäischen Festland, Asien und Amerika in keinsten Weise nach.

London fiel nicht nur für seine royalistisch geprägten Parks und Bauten auf, sondern vor allem für seine Moderne. Walter Gropius musste also neben Berlin, München, New York und Bagdad seine Spuren auch hier hinterlassen haben. Das Land der Briten hatte in dieser Beziehung gewisse Ähnlichkeiten mit dem Land Anhalt.

Nach dem Studienaufenthalt in Dessau zog ich für weitere Studien nach Berlin.

Täglich besuchte ich die nahe gelegenen Schlösser, Gärten und Parkanlagen von Babelsberg, Glienicke und Tegel. Tagsüber das Randgebiet von Berlin zu erkunden und am Abend durch die nächtliche Innenstadt links und rechts unter den Linden entlang, war mein Plan. Fotografieren habe ich zu dieser Zeit wenig. Ich sammelte und speicherte meine Eindrücke im Hinterkopf und kopierte nebenbei Aquarelle aus Gemäldevorlagen von Caspar David Friedrich. Unbewusst verfiel ich dem Hochgefühl des Klassizismus und der Romantik zu Beginn und zum Ende des 18. Jahrhunderts. Die vielen Schinkel-Bauten besonders unter den Linden und die Kunstsammlungen der preußischen Königshäuser auf den Museumsinseln hinterließen einen bleibenden Eindruck in mir. Ich erblickte die Hauptstadt in einer anderen Zeitqualität.

Auch das Bauhaus-Archiv stand

selbstsicher auf Berliner Boden, so dass man glauben mochte, es wäre eine Erfindung der Berliner Kunstwelt gewesen. Eine Erfindung, die eine Inszenierung auf thüringischem Boden vorangehen ließ, um gezielt eine Niederlassung gleich einer Tempelanlage, entlehnt der griechischen Antike und zentriert im Machtzentrum Deutschlands, zu errichten. Die klassische Moderne.

Diese Zusammenhänge künstlerisch nachzuvollziehen wurde erklärtes Ziel meiner weiteren Arbeit. 2005/2006 fand ich mich wieder an der Bauhaus-Universität in Weimar ein. Die Eindrücke von den Bauhäusern in Berlin und Dessau habe ich in die alte Residenzstadt mitgenommen.

Die Weimarer Klassik bezog ich nun verstärkt in meine Themenwelt ein, und sie gewann Vorrang in meinem Tagesablauf und der Fotografie. Die Einrichtungen der Klassikstiftungen besuchte ich regelmäßig. Auch den ‚Apollo vom Belvedere‘ in Goethes Gartenhaus, was hatte es damit auf sich. Wieso fand er sich in Architektur und

Raumfahrt wider ? Warum steht er bei Goethe ? Woher kommt er und vor allem wer ist er ?

Durch die Ausflüge in das Weimarer Land bekam ich einen neuen Blick auf die Geschichte der Bauhaus-Universität, der ehemaligen Großherzoglichen Kunstgewerbeschule und dem Staatlichen Bauhaus. Sie fusionierten zu einer einmaligen Symbiose, in den Werken der ersten Bauhäusler erkannte ich die ritterlichen, adeligen Einflüsse aus einer untergegangenen Zeit, Jahrhunderte vor dem elektrischen Licht.

Großflächige Spraylackarbeiten fertigte ich für die Projekte auf dem Hochschulgelände an. Etwas von der Großstadatmosphäre sollte auf dem Campus ausbreiten. Eine Synthese zwischen der Stille, der Ruhe und dem Frieden, der aus der Zeit der Weimarer Klassik, des Klassizismus und der Romantik hinüber in die Moderne Welt der Kraftfahrzeuge, Flugzeuge und Hochbahnen weht, sollte gefunden werden.

Wie es das im Vorwort zum Buch

‚Apollo in der Demokratie‘ von Walter Gropius beschriebene Pendel vom dionysischen zum apollinischen Pol zu beherrschen galt, sollten Rausch und Chaos zu harmonischen Maß und Selbstbeherrschung führen.

Mit dem Verlassen des Feldes der analogen Fotografie im Jahre 2001 eröffneten sich in mir neue Projekte mit der Lichtbildkunst. Die Möglichkeiten an der Bauhaus-Universität unterscheiden sich von denen anderer Universitäten und Hochschulen enorm positiv, und das konnte ich während der letzten sechs Jahre ausgezeichnet nutzen.

Projekt-, Werkstatt- und Atelierräume sind an der BWL wie die anderen technischen Bereiche von einem hohen fortschrittlichen Geist beherrscht. Das digitale Zeitalter im Interdikt des Wassermanns unternimmt von Weimar aus einen neuen Kurs in Welt der immer unendlicher werdenden Zahlenreihen.

Sonnenbarke und Nachtkarke in archäologischen Funden des Nordens

Der Sonnenwa- gen von Trundholm

Der Sonnenwagen von Trundholm ist die bislang älteste Darstellung der Idee, dass die Reise der Sonne mit Hilfe eines göttlichen Pferdes vonstatten geht. Zusammen mit der Himmelscheibe von Nebra illustriert er die Ursprünge der Vorstellung von einer Reise der Himmelskörper, wobei die Bewegung selbst beim Sonnenwagen von Trundholm durch Pferd und auf der Himmelscheibe von Nebra durch das Schiff, der Sonnenbarke bzw. Mondbarke ausgedrückt wird. Möglicherweise illustrierte der Sonnenwagen im Rahmen bronzezeitlicher Rituale die Bewegung des wichtigsten Himmelskörpers. Das Sonnenpferd ist eine

anderweltliche Kreatur, somit ist der Sonnenwagen ein Objekt aus dem Bereich der Religion, des Kultes und der Mythologie.

Diese Idee stellt eine Weiterentwicklung der im vorangegangenen Kapitel beschriebenen früheren Sonnenbarken des Nordens, der Felsenbilder und Rastmessen mit Gravuren von der Sonne und einem Pferd, die durch eine Linie miteinander verbunden sind, dar. Diese Bilder drücken den Glauben daran aus, dass die Sonne von einem göttlichen Pferd über den strahlenden Tageshimmel nach rechts und durch die unheimliche Unterwelt in der Nacht nach links gezogen wurde. Abbildungen auf Bronzeobjekten der späten Bronzezeit zeigen noch komplexere Vorstellungen, bei denen auch Fische, Schlangen und Schiffe eine Rolle im Mythos der ewigen Sonnenreise durch Tag und Nacht oder Licht und Finsternis spielten.

Der Sonnenwagen von Trundholm ist eine Skulptur aus der älteren Nordischen Bronzezeit. Aufgrund seines Materials ist seine Herstellung auf 1400

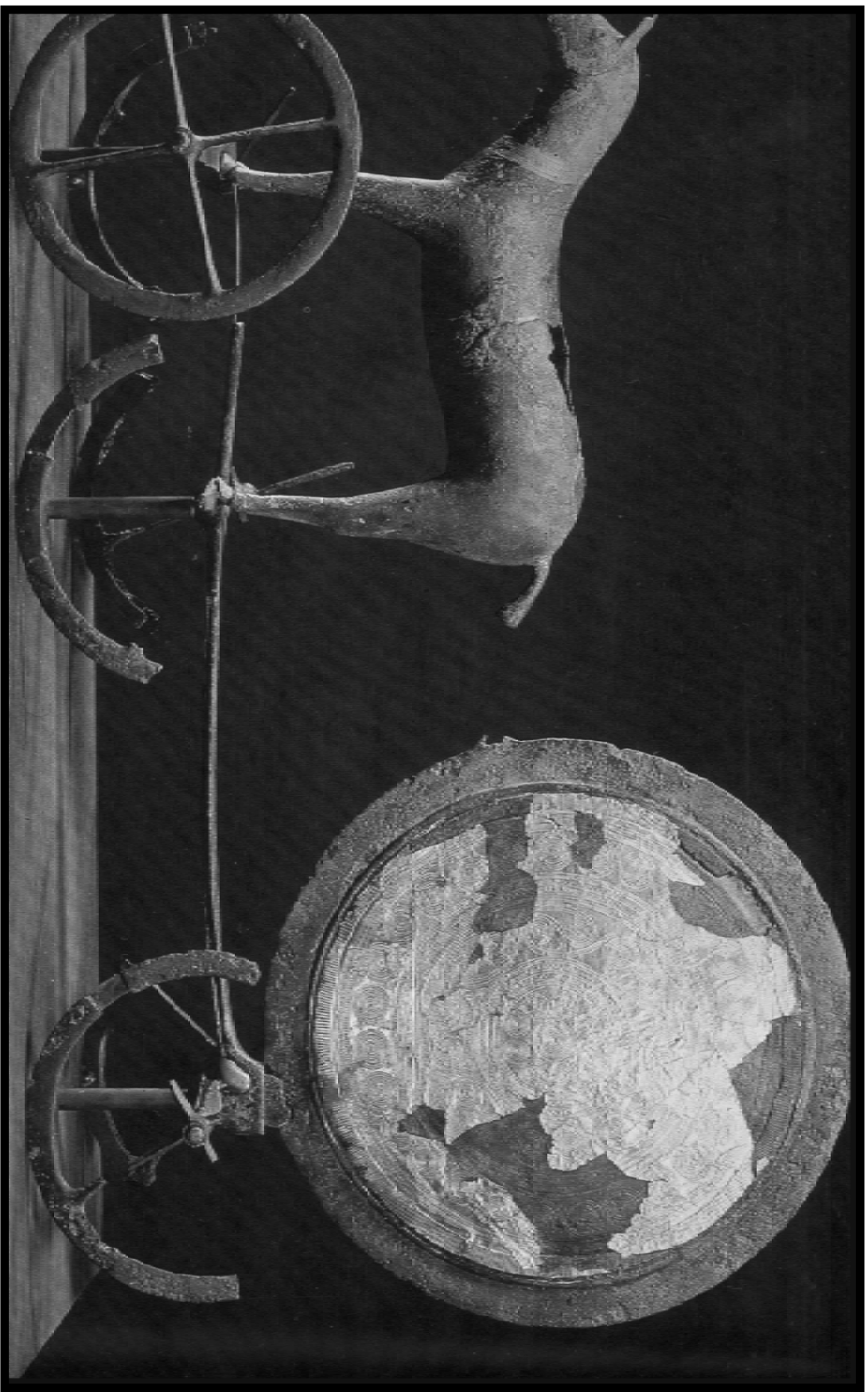
v. Chr. zurückzuführen. Ein Bauer fand diese 1902 beim Pflügen eines Feldes in der Moorlandschaft von Nykobing in Dänemark. Die Skulptur ist Bestandteil des Nationalmuseums in Kopenhagen. Durch einen Amateurarchäologen ist es 1996 gelungen, dem Objekt weitere 21 fehlende Fragmente hinzuzufügen. Das Original, insbesondere die Räder, unterscheidet sich seitdem deutlich von anderen Duplikaten. Es ist nach der Überden Nachthimmel schwimmenden Sonnenbarke eine Weiterentwicklung im europäischen Kulturaustausch, quasi der erste gedankliche Weg über den Horizont.

Der Sonnenwagen besteht aus drei Teilen: der vollplastischen Pferdefigur, der mit konzentrischen Kreisen und komplizierten Spiralmustern verzierten Sonnenscheibe und dem Fahrgestell mit sechs vierspeichigen Rädern, auf dem sowohl die Sonnenscheibe als auch das Pferd stehen. Diverse Ideen werden durch den nordischen Sonnenwagen vermittelt. Eine um 1903 gefundene Interpretation wird auch heute noch weitgehend akzeptiert. Der Sonnenwagen verdeutlicht die Vorstellung, dass die Sonne von einem göttlichen Pferd über den Himmel gezogen wird, wobei die Sonne das Pferd mit dem Zügel kontrolliert. Am Rande der Scheibe lassen sich noch die Reste einer kleinen Öse erkennen, eine weitere findet sich unter dem Hals des Pferdes. Beide Ösen waren wohl ursprünglich mit einem Band verbunden. Es ist wichtig, zwischen Pferd und Sonnenscheibe einerseits und dem Fahrgestell mit den Rädern andererseits zu unterscheiden. Die Sonnenscheibe wird vom Pferd gezogen und nicht vom Wagen bewegt. Das Fahrgestell ist also nicht

Teil dieser mythischen Vorstellung, sondern diente vermutlich dazu, in den Ritualen der Bronzezeit die Bewegung der Sonne darzustellen. Die in den meisten Sprachen übliche Bezeichnung ‚Sonnenwagen‘, die auch hier benutzt wird, ist somit eigentlich irreführend. Man spricht vom ‚Sonnenbild von Trundholm‘.

Bei genauerer Betrachtung der Sonne auf dem Sonnenwagen von Trundholm stellt man fest, dass Vorder- und Rückseite unterschiedlich gestaltet sind. Eine Seite ist mit Goldblech überzogen, und vom Rand des Goldbleches führen kurze, radiale Strahlen nach außen. Die andere Seite weist Goldblechüberzug auf, die radialen Strahlen fehlen. Wenn die goldüberzogene, mit Strahlen versehene Seite sichtbar ist, blickt das Pferd nach rechts, bewegt sich also scheinbar in derselben Richtung wie die Sonne. Tatsächlich nimmt man nämlich den Tageslauf der Sonne von Ost nach West als eine Bewegung von links nach rechts wahr. Verschwand die Sonne bei Sonnenuntergang am Horizont, musste sie sich in der Vorstellungswelt der Bronzezeit

nach links durch die Dunkelheit der Unterwelt bewegen, um ihren morgendlichen Ausgangspunkt wieder zu erreichen. Diese nächtliche Reise unternahm die Sonne in erloschenem, nicht strahlendem Zustand. Das Sonnenferd und die Sonne von Trundholm geben somit eine kosmologische Vorstellung der Bronzezeit um 1400 v. Chr. wieder.



Sonnenwagen von Trundholm, 1500 v. Chr.

Die Sonnenbarke in der Himmelscheibe von Nebra

Mit dem Fund der Himmelscheibe von Nebra ist auch in unseren hiesigen mitteleuropäischen Breiten die antike Vorstellung von der zunächst über den Himmel ziehenden Sonnenbarke womöglich erstmals erwacht. Gefunden wurde sie bei Nebra an der Unstrut.

Die Metallplatte entstammt der Bronzezeit, auf ihr sind mittels Goldapplikationen bereits astronomische Phänomene und Symbole religiöser Themenkreise dargestellt. Die Platte gilt als weltweit älteste Himmelsdarstellung und wurde somit einer der wichtigsten archäologischen Funde dieser Epoche.

Die Scheibe besteht aus Bronze mit einer Legierung aus Kupfer und Zinn. Sie hat einen Durchmesser von 32cm und ist wegen ihrer Stärke von ca. 5mm in der Mitte letztlich 2 Kilogramm schwer. Ursprünglich war die Scheibe von schwarzer Farbe, ihre Lagerung in der

Erde verursachte eine Korrosionsschicht aus Malachit und die evidente Grünfärbung.

Die Applikationen aus Goldblech sind eingearbeitet, das Besondere hierbei ist das sie wiederholt und mehrfach ergänzt und ihre Position verändert wurden. Links wurde der Vollmond, rechts der zunehmende Mond dargestellt, die sieben Sterne oberhalb dazwischen, sind vermutlich die Plejaden. Chemische Verunreinigungen an den Rändern verdeutlichen einen späteren Einbau der beiden Horizontbögen zur Bestimmung von Sonnenauf- und Untergang. Die Veränderungen fanden nur allmählich im Laufe der Jahrzehnte statt. Zum Schluss wurde die Himmelscheibe um die Sonnenbarke, ein weiterer goldener Bogen am unteren Rand ergänzt.

Archäologie und Astronomie haben die Himmelscheibe mehrfach interpretiert, klar ist das die kleinen Plättchen Sterne markieren und der reinen Verzierung dienen. Der große Sternhaufen, die Plejaden gehören zum Sternbild Stier. Die große Scheibe

galt zunächst als Sonne, wurde dann aber zum Vollmond umgedeutet. Die Sichel wird als zunehmender Mond gewertet. Die zwischen beiden Gestirnen angesiedelten Plejaden, waren zur Bronzezeit nur zwischen März und Oktober am Westhimmel zu erkennen, somit ist die Himmelscheibe möglicherweise eine Art Mesogramm für die Bestimmung eines bäuerlichen Jahres gedacht gewesen, die Illustration beinhaltet den zwischen Saat und Ernte.

Die Platte war auch geeignet das Mondjahr von 354 Tagen und das Sonnenjahr von 365 Tagen zu harmonisieren und im Gleichklang zu halten. Das festgehaltene Wissen auf der Bronzescheibe ist das frühbronzezeitliche Äquivalent des Schaltjahres. Als älteste schriftliche Aufzeichnung dafür gilt ein etwa 1000 Jahre jüngerer babylonischer Keilschrifttext. Somit wären schon die Astronomen der Bronzezeit in ihrem Wissen vom Mechanismus der Gestirne erstaunlich weit gewesen.

Die Horizontbögen an den Rändern können der Bestimmung von Sonnenauf und Untergang ebenso der Bestimmung von Winter-

und Sommersonnenwende dienen. Am Fundort auf dem Mittelberg müsste die Scheibe entsprechend positioniert werden, mit gedachten Achsen zum nahe gelegenen Brocken wandert die Sonne jeweils dabei an den modifizierten Bögen 82 Grad Breiten Bögen entlang.

Die Sonnenbarke ist eine letzte Ergänzung, der goldene Bogen aus zwei annähernd parallelen Längsrillen ist schon aus ägyptischen Abbildungen bekannt. Umgeben ist der Bogen an den Längsseiten von kurzen Einkerbungen in der Bronzeplatte, vergleichbar der Darstellung von Rudern anderer bronzzeitlichen Schiffsdarstellungen aus Griechenland und Skandinavien. Eine kalendrische Funktion übernimmt die Barke nicht, jedoch könnte sie die allnächtliche Überfahrt der Sonne von West nach Ost darstellen. Dies jedoch deutet nicht unbedingt auf einen kulturellen Austausch zwischen Mitteleuropa und dem Nahen Osten hin. Die Löcher am Rande der Scheibe, dienten wohl als Befestigung und legen eine Verwendung des Metalls für kultische Zwecke nahe. Zweifelsfrei steht fest das die Himmelscheibe nicht ursprüng-

lich im östlichen Mittelmeerraum entstand und anschließend ihren Weg nach Mitteleuropa gefunden hat. Vielmehr wurde sie direkt in Mitteleuropa angefertigt, und ist somit die bislang älteste, konkrete Darstellung des Nachthimmels aller Zeiten und dadurch die erste erhaltene Abbildung des Kosmos der Menschheitsgeschichte. Sie ist ca. 200 Jahre älter als die frühesten bis jetzt in Ägypten gefundenen Darstellungen.

Die auf der Scheibe gefundenen religiösen Themenkreise wie Son-

ne & Mond, Sonnenwende, Sonnenbarke, und als besonderer Vertreter der Sterne die Plejaden, gehören eventuell zu einem europaweiten, komplexen Glaubenssystem und sind in Form dieser Scheibe auch in der Lage eine heilige Botschaft zu repräsentieren und zu transportieren.



Die Sonnenbar- ken des Nordens

Am Beginn der Bronzezeit machen sich in Südsandinavien etliche einschneidende Veränderungen bemerkbar. Der Norden wurde in ein Netzwerk von Fernbeziehungen integriert, die vor allem durch den steigenden Metallbedarf entstanden. In den Jahrhunderten um und nach 1600 v.Chr. kam es zu einem Höhepunkt bei der Einfuhr neuer Bronzen.

So wurde das Schwert verbreitet, und die importierten Stütcke führten bald zu einer lokalen Fertigung. Die Anzahl stieg ebenso wie die Qualität der Metallobjekte enorm an. Auch in den Grabsitten zeigen sich deutliche Veränderungen. Schon bald bedeckten Tausende von Hügeln mit reich ausgestatteten Gräbern die Landschaft. Mit diesen Gräbern dokumentiert sich die Herausbildung einer Elite.

Neuerungen lassen sich im künstlerischen Schaffen der Frühbronzezeit feststellen. Zum ersten Mal seit dem Mesolithikum tauch-

ten figürliche Darstellungen, wie Barke, Pferd, Fisch und Schlang auf. Neu sind auch nichtfigürliche Motive, wie Radkreuz und Spiraldekoration. Wichtig und unverkennbar ist die schnelle Ausbreitung der Motive, über Dänemark, Schweden, Norwegen und Norddeutschland.

Das bedeutendste und charakteristischste Motiv ist das Schiff. Die bislang älteste Gravierung gehört zu einem bronzenen Schwert aus Westseeland – Dänemark, hergestellt ungefähr 1600 v.Chr. Das Schiff ist durch hohe, einbiegende Steven charakterisiert, besitzt einen Kiel mit rammspornartigem Fortsatz am Bug und einen horizontalen Stabilsator am Heck. Schräge Striche im Schiffsrumpf geben die Mannschaft wieder, deren Köpfe durch kleine Punkte angedeutet sind. Auf Felsbildern finden sich ganz ähnliche Darstellungen von Schiffen und Barken. Sie sind aus fast der gleichen Zeit wie das bronzene Krumschwert. Tausende von Barken-Varianten finden sich auf Felsgestein, Hunderte auf Bronzeobjekten. Mit der pferdeköpfigen Barke wurde eine Kombination der zwei wichtigs-

ten figürlichen Motive, der Barke und dem Pferd, geschaffen. Auf Bronzen bildete man Schiffsbarken vor allem auf Rasiermessern ab. Man erkennt komplexe Darstellungen, die mit der Sonnenreise in Zusammenhang stehen.

Die Form der Rasiermesser, ihre Klingflächen verstand man als Schiffsform, die Griffe in Form der Pferdeköpfe als Schiffsteven. Die Schiffe sind ein zentrales Motiv im Naturraum des Nordens, der aus Fjorden, Buchten, Halbinseln und Inseln besteht. Schiffe versinbildlichen Reichtum und Macht, die Kontrolle über Rohstoffvorkommen, Kommunikationswege und Nachrichten, vor allem aber die Kenntnis der Welt. Um 1600 v.Chr., als der Transport von Metallen über Meere und Flüsse immer wichtiger wurde, kam es zu einem Bedeutungszuwachs von Schiffen und Booten im wirtschaftlichen und sozialen Bereich. Jedes Gramm der wichtigsten Metalle Kupfer und Zinn musste nach Dänemark, Schweden und Norwegen aus den Hunderte von Kilometern entfernten Lagerstätten im Süden herantransportiert werden. Das Schiff bekam eine

besondere Bedeutung als Fahrzeug der göttlichen und mythologischen Sphäre als Fahrzeug der ewigen Reise der Sonne. Ein schwimmendes Heiligtum, eine bewegliche Kultplattform, ein Tempel für Kulthandlungen der nordischen Bronzezeit – Die Barke.

Die Entwicklung des Schiffes zu einem zentralen heiligen Symbol, einem göttlichen mit der Sonne verbundenen Attribut, ist sicherlich nicht ohne äußere Fremdeinflüsse von sich gegangen. Zwar trägt die Schiffssymbolik der Abbildungen ihren eigenen nordischen Charakter, doch wie die Fernkontakte deutlich machen, war der Norden kein isolierter Kulturraum. Darstellungen in ganz Nord – und Mitteleuropa zeigen, dass religiöse Schiffsdarstellungen kein rein nordisches Thema waren. Die kosmologische Rolle der Barke in der Himmelscheibe von Nebra und die Strukturierung des Kosmos auf den Rasiermessern und dem Bronzeschwert deuten klar auf Quellen in Ägypten oder dem ägäischen Meer hin.

Direkte Kontakte sind zwar nicht nachvollziehbar, doch über wei-

te Bereiche der mediterranen Welt und Europas scheinen Menschen jedoch die gleichen Vorstellungen von der Sonnenreise in Verbindung mit einer Barke geteilt zu haben. Diese Ideen der Verknüpfung des Bootmotivs mit dem Lauf der Himmelskörper fanden ihren Höhepunkt im Norden und in Ägypten.

Das Radkreuz, das vierspeichige Rad, auch der zweirädrige Streitwagen sind andere Symbole, die sich auf Felsenbildern im Norden befinden. Ihre künstlerische Darstellung lässt sich auf Ursprünge aus Griechenland und dem vorderen Orient zurückführen.

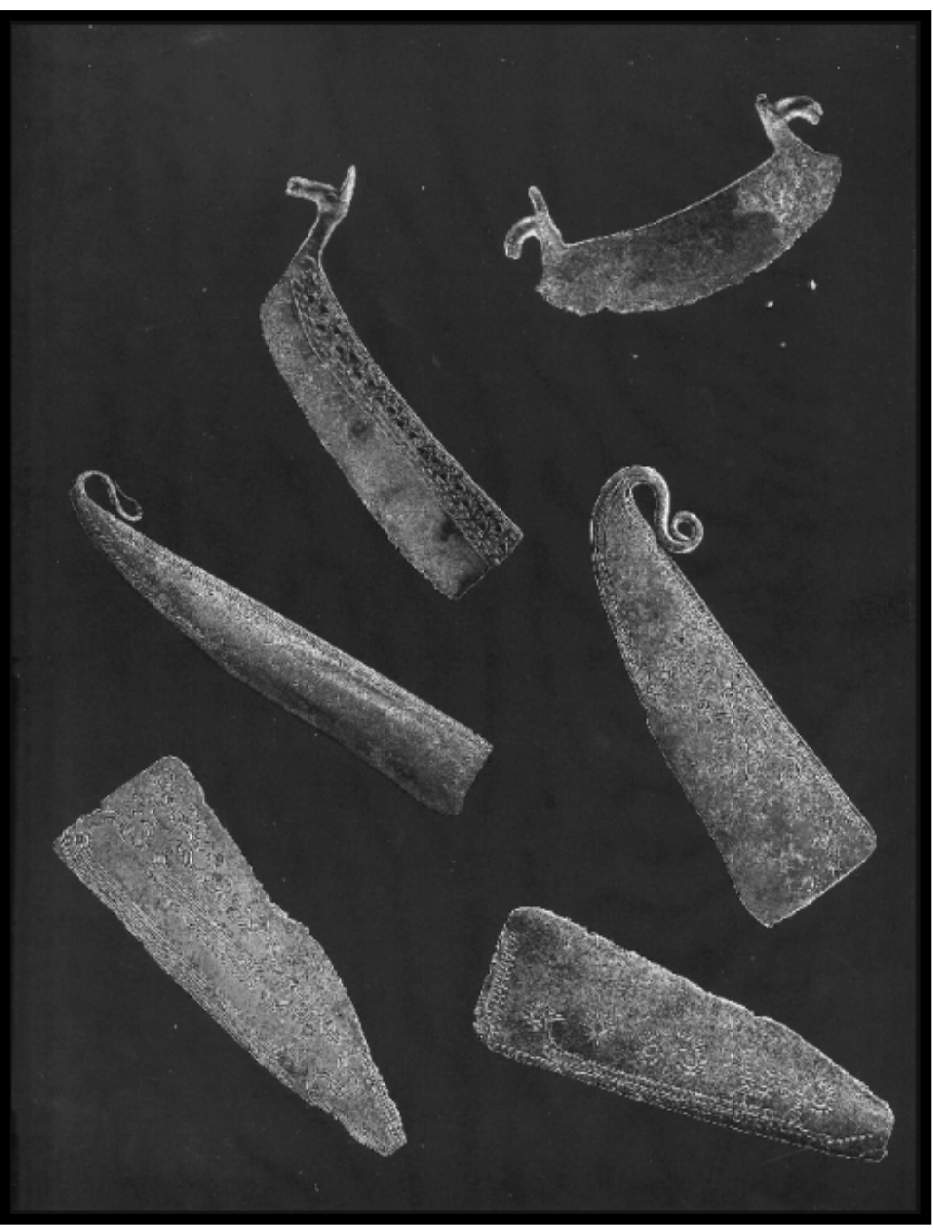
Die beste Quelle zum Verständnis der Mythologie bilden Rasiermesser aus der Zeit zwischen 1100 und 500 v.Chr, da sie die vielfältigsten und komplexesten Szenen zeigen. Man kann vermuten, dass jungen Männern von hohem Rang anlässlich ihrer ersten Rasur verzierte Rasiermesser sowohl als Symbol des neuen Status eines Erwachsenen als auch als Symbol für religiöse und kosmologische Kenntnis übergeben wurden.

Auf den Rasiermessern der Nordischen Spätbronzezeit erscheint eine bildliche Darstellung von Ausschnitten eines grundlegenden Mythos von der Tag- und Nachtreise der Sonne. Bei ihrem Lauf wurde die Sonne von einzelnen Tieren, Fischen, Pferden oder Schlangen begleitet. Diese Tiere traten in einer festgelegten Ordnung auf, da die Darstellungen zeigen, dass der Fisch die Sonne nicht direkt dem Pferd und dieses wiederum nicht direkt der Schlange übergeben werden konnte. Immer war eine Barke zwischen den mythologischen Helfern platziert; sie wurde somit zu einem Vermittler zwischen Himmel und Unterwelt. Auf vielen Rasiermessern sehen wir das Schiff allein oder zusammen mit Sonnensymbolen. Das Schiffchen stellte demnach das wichtigste Fortbewegungsmittel der Sonne dar, da es als Transportmittel unmittelbar eine Bewegung symbolisierte. Eine wichtige Beobachtung ist, dass das Schiff im Gegensatz zu den tiergestaltigen Helfern von Menschen gemacht wurde. Offenbar wurde es als tröstlich angesehen, dass die Barke seine Existenz der menschlichen

Kreativität verdankt und somit vielleicht auch von Menschen kontrolliert werden konnte.

Die abgedruckten Rasiermesser zeigen sehr detaillierte Gravuren, dem Stadium des Tages- oder Nachtlafs der Sonne war dabei ein bestimmtes Tier zugeordnet. Der Beginn der Sonnenreise war bei Tagesanbruch. Auf dem ersten Rasiermesser aus Jütland ist zu sehen, wie der Fisch die Sonne eine gewisse Zeit lang im Tagschiff begleitet, bis ihn dann ein Raubvogel verschlingt. Die Rolle des Pferdes auf dem Rasiermesser aus Vandling scheint deutlich. Hier landet das Geschöpf auf der Barke. Die Übergabe der Sonne findet statt. Am Abend geht sie vielleicht wieder in die Windungen der Schlange, aus den Rücken des Sonnenpferdes über. Die Schlange hilft der Sonne vom Horizont hinab, wo sie sich auf ihre nächtliche Reise begibt.

Das Bildprogramm der Rasiermesser aus Dänemark ermöglicht einen interessanten Einblick in grundlegende Vorstellungen des bronzezeitlichen Kosmos. Das



zentrale Motiv: die Reise der Sonne durch Tag und Nacht, durch den Himmel und durch die Unterwelt, durch Licht und Dunkelheit. Diese Reise wiederholt sich jeden Tag, die Sonne wird jeden Morgen wiedergeboren. Die Vorstellung eines solchen Kreislaufs lässt sich auch auf das Jahr übertragen, wobei der Morgen dem Frühjahr, Mittag dem Sommer und so weiter entspricht. Die Erde und der Horizont wurden dabei als flache Linie gedacht, während die Reise route der Sonne kreisförmig oder gebogen war. Die Religion der Nordischen Bronzezeit kann somit als Sonnenreligion betrachtet werden, deren zentrales Thema der Sonnenkreislauf war. Die Vorstellung von Zeitzyklen scheint grundlegend für dieses kosmologische, mythologische und philosophische System gewesen zu sein.

Herausgeboren aus diesem Zyklus sind im entfernteren Sinne auch die Dante-Barocke von Delacroix und die Böcklinsche Idee der Toteninsel.

Die Felsbilder von Lökeberg

Vor 3000 Jahren hinterließ man in Lökeberg eindrucksvolle Bilder von Flotten, die in das Gestein eingeritzt wurden sind. Einige der Schiffe transportieren Schäfte, auf denen scheibenförmige Gebilde mit einer Vertiefung im Mittelpunkt stecken. Diese Bilder lassen sich als Sonnenbilder interpretieren. Da die Scheiben zumeist nicht frei schweben, sondern auf Ständern befestigt sind oder von Menschenfiguren getragen werden, stellen sie wohl nicht die Sonne selbst dar, es handelt sich dabei mit Sicherheit um Abbildungen von Sonnenmodellen.

Die Felsbilder zeigen sehr wahrscheinlich Prozessionen von Schiffen mit Sonnenscheiben und somit Bilder einer Kulthandlung. Über einem der zwei Schiffe sind zwei Bäume, ein Laub und ein Nadelbaum, in den Fels gepickt. Sie geben den Hinweis auf den Zweck solcher Rituale: Die symbolische Bedeutung der Bäume steht im Zusammenhang mit Wachs-

tum und Wiedergeburt der Pflanzen. Während einer der abgebildeten Bäume auch im Winter grün bleibt, wird der andere erst im Frühjahr zum Leben erweckt. Sie bilden somit ein Sinnbild zyklischer Fruchtbarkeit. Daneben erscheinen in Lökeberg auch Darstellungen von aneinandergereihten Menschen – offenbar weitere Kultprozessionen, diesmal jedoch auf dem Land.

Besonders markant ist der spätbronzezeitliche Stein aus Engestrup, da er eine komplexe Szene zeigt. Das obere und größere der zwei dargestellten Schiffe ist mit Steven in Form stilisierter Pferdeköpfe ausgestattet. Die Mannschaft ist durch vertikale Striche angedeutet.

Von zweien dieser Striche setzt sich je eine Linie nach oben fort, die in einer kreisrunden Symbolik endet. Diese können als Scheiben interpretiert werden, die von Mitgliedern der Besatzung auf Ständern gehalten werden. Es handelt sich vielleicht um das Zeigen von Sonne und Mond. Als Reflektoren oder Zeichen der Sonne dienten zu der Zeit bronzene, 7 Zentimeter große Scheibenmodelle. In dem

kreisrunden Bronzerahmen ist ein Bernstein eingefasst. Die Halterung weißt eine kreuzförmige Bohrung auf, die nur dann, wenn man die Scheibe gegen das Licht hält, die Form eines Radkreuzes offenbart. Die Sonnenstrahlen enthüllen also das verborgene, mächtige Symbol des Radkreuzes. Der flache Zapfen am Ende der Halterung deutet auf eine zugehörige Halterung auf einem Stab oder Schiffsmodel hin. Das legt das Felsbild mit den Miniaturbarken und Radkreuzen nahe.



Bernsteinscheibe, 1000 v. Chr.

Mythologie

Ra , Gott aller Dynastien

Ra, auch Re genannt ist der alt-ägyptische Sonnengott von Heliopolis. Bis in die späten Perioden hinein, kann er als wohl wichtigster ägyptischer Gott bezeichnet werden, denn durch das Wirken seiner Kraft (der Sonne) ermöglichte nur er das Leben auf der Erde und ließ es fortbestehen. Im ägyptischen bedeutet sein Name schlicht und einfach ‚Sonne‘.

Ra ist Erhalter und Beherrscher der geschaffenen Welt. Mit der 4. Dynastie nannten sich die die Pharaonen Sohn des Re, z.B. die Chepren. Später wurde er mit Amun, dem wichtigsten Gott Thebens zu Amun-Re dem Hauptgott Ägyptens verschmolzen.

Ra's Darstellungsformen sind recht zahlreich. Unter anderem wurde er symbolisch als geflügelte, gewöhnlich von der

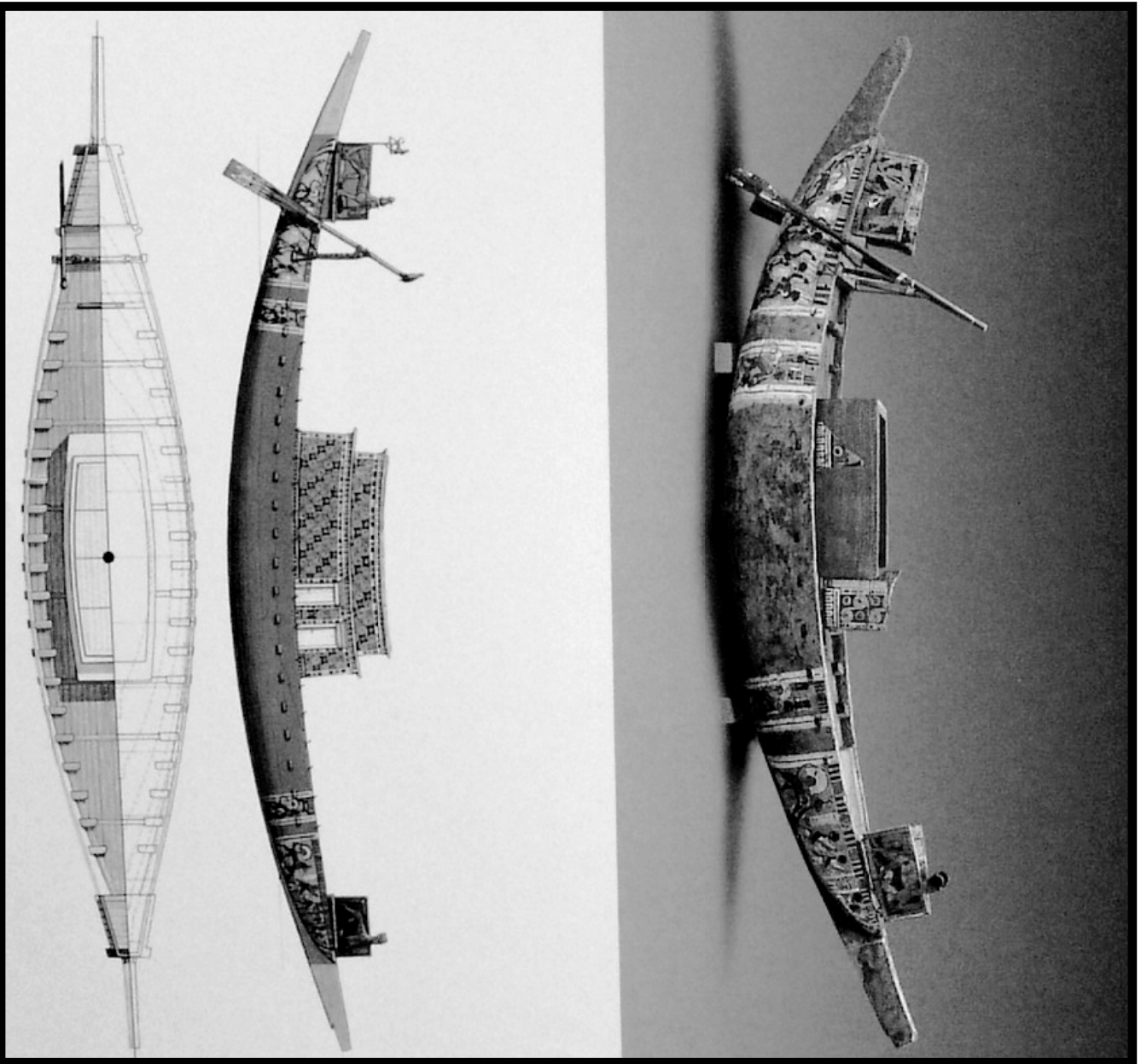
Uräusschlange umwundene Sonnenscheibe dargestellt.

Er taucht auf in Menschengestalt verbunden mit Horus der einen Falkenkopf als Haupt hat, die Sonnenscheibe des Ra darüber tragend.

Im altägyptischen Mythos beherrschten die Götter den Anfang der Welt als Könige. Re stand an der Spitze der Neuheit von Heliopolis, der Ursprungsgott, dem Erdhügel entstieg um die Menschheit zu erschaffen. Anschließend soll er sich in den Himmel zurückgezogen haben, um tagsüber in Begleitung seiner Tochter Maat, mit einer Sonnenbarke über den Horizont zu gleiten. Am Abend stieg Re in die Nachtbarke und fuhr durch das Totenreich. Mit der Hilfe von Seth musste er die Angriffe der Schlangengottheit Apophis in der Unterwelt abwehren.

Starb er dabei wurde er am nächsten Morgen bei Sonnenaufgang wiedergeboren.

Der hereinbrechende Tag in Ägypten ist nicht nur Fortsetzung allen Lebens sondern seine Geburt.



Die Titanen

Eos, Helios und Selene

Helios, bedeutet im griechischen Sonne. Zusammen mit Selene, der Mondgöttin und der Eos, der Morgenröte, war er ein Kind aus dem Göttergeschlecht der Titanen, Kindern der Erdgöttin Gaia.

Seine Aufgabe war es tagsüber mit dem Sonnenwagen über den Himmel zu reisen. Doch bevor er die Zügel schnallte, stieg seine Schwester Eos allmorgendlich als erste mit dem Gespann aus dem Ozean empor. Ihre Pferde nannten sich Phaeton (‚Der Glanz‘) und Lampos (‚Der Helle‘). Ihre Schönheit wird über alles gepriesen. Sie erscheint als anmutige, schönengelockte, rosenarumige und rosenfingerige Göttin, mit Kleidern aus Safran.

In der römischen Mythologie heisst sie auch Aurora, benannt dem rot-grünlichen Polarlicht.

Eos, Morgenrot, hatte mit ihrem ersten Manne, dem Titam Astraios, viele Kinder. Neben den vier Winden Zephyr, Notos, Boras und Euros, ist das der Sohn Eosphoros, der Morgenstern. Ihm kam in der römischen Mythologie der Name des Luzifer zu.

Eos ging eine Liebschaft mit dem Kriegsgott Ares ein. Das hatte schlimme Folgen für sie. Aus Rache flosste ihr die erboste Aphrodite, Göttin der Liebe und die Geliebte des Ares, eine unstillbare Gier nach jungen sterblichen Männern ein. Seither muss sich die Eos, wenn sie morgens über den Horizont zieht, immer nach jungen Männern umsehen. Dies treibt ihr die Schamröte ins Gesicht, und der Himmel errötet dabei mit ihr.

Den Prinzen Tithonos entführte und heiratete sie. Vor Zeus erbat sie seine Unsterblichkeit, vergaß dabei aber um seine ewige Jugend zu bitten. Unfähig zu sterben schrumpfte Tithonos. Seine Stimme wurde immer schriller, so verwandelte Zeus ihn schliesslich, aus Mitleid in

eine Zikade, die Eos nun allmorgendlich begleitet. Zwei sterbliche Söhne gebar die Morgenröte von dem Prinzen. Der erste hieß Emathion, und wurde durch Herakles getötet. Der zweite war Memnon, und wurde in Troja von Achill im Kampfe erschlagen. Diesen beweint Eos noch immer, und ihre Tränen fallen jeden Morgen als Tau vom Himmel.

Schwester Selene, blieb ohne Kinder. Sie wird oft mit verschleierten Hinterhaupt, den Halbmond über der Stirn und eine Fackel in der Hand gezeigt. Sie fährt ein Zweigespann, der von Rössern oder auch Kühen gezogen wird. In einigen Reliefs taucht sie aus der Maske des Meergottes Okeanos hervor, sie wird dabei begleitet von Hesperos, dem untergehenden Abendstern und von Phosphoros, Luzifer, dem Morgenstern.

Helios wurde zum Koloss von Rhodos erschaffen. Seine Macht mit der des Zeus gleichgesetzt, denn durch die homerischen Odysseen verschmelzen sein Vater Hyperion, der ‚Drobenhin Gehende‘, erster griechischer Licht- und Sonnengott,

und Helios zu einer Person.

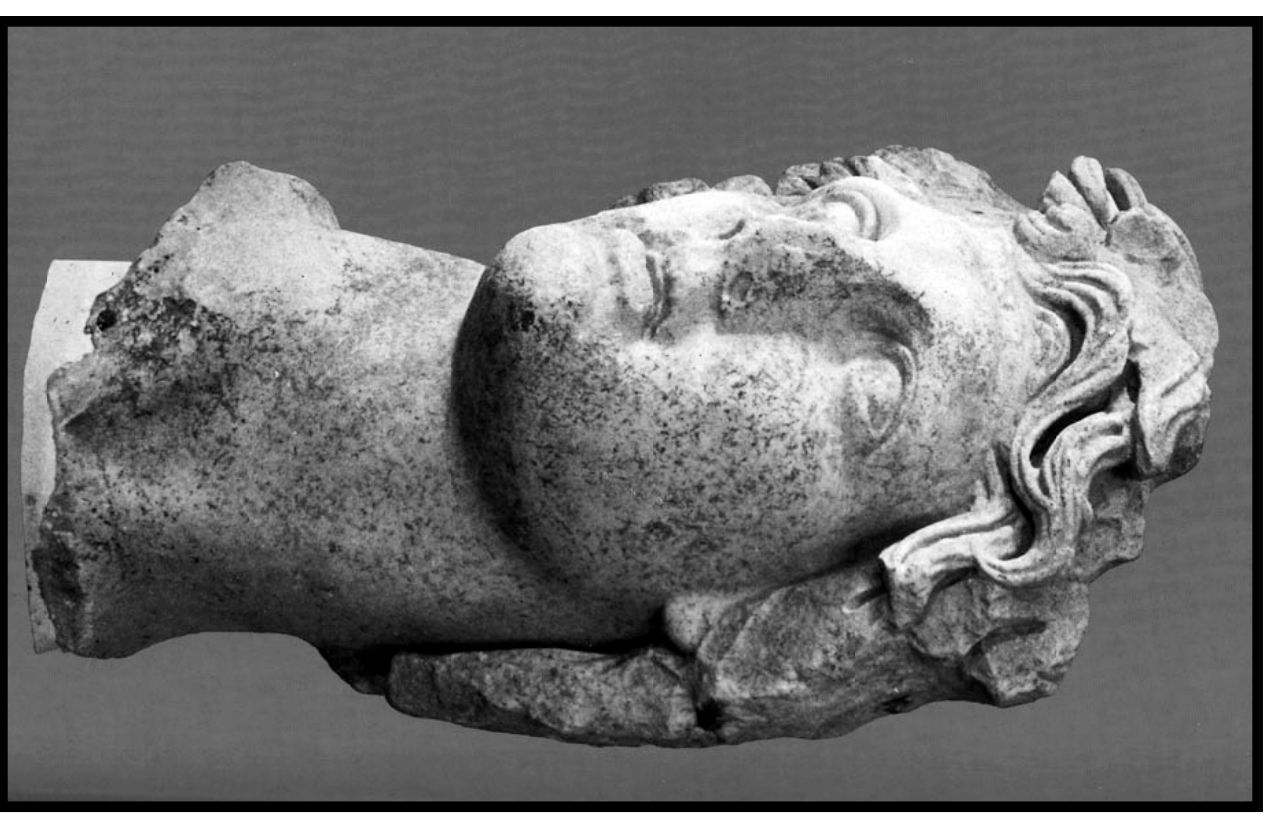
Seine Mutter heisst Theia, die ‚Königliche‘, oder lateinisch ‚Diva‘, die ‚Göttliche‘, ebenfalls Kind der Titanen. Auch benannt als die ‚Weithin Leuchtende‘.

Als die Mutter für ihre Kinder Anteil an der Herrschaft der Titanen fordert werden sie bestraft, Hyperion wird umgebracht und Helios im Fluss Eridanus ertränkt. Selene stürzt sich darauf hin in den Tod. Die Kinder erscheinen Mutter Theia nochmals im Traum und verkünden ihr, dass sie fortan als die Planeten Sonne und Mond über das Firmament ziehen, um den Himmel zu erleuchten.

Zusammen mit Selene finden die beiden jugendlichen Götter Zugang in die Welt Roms. Selene wird dort zu Luna. Ihr Bruder zum unbesiegbaren Gott Sol Invictus.

Dem Circus Maximus in Rom, dem Platz für Wagenrennen der Antike dienen sie später als Schutzgötter Sol et Luna.

*Helios Kopf aus Marmor,
Rhodos, 250 v. Chr.,*



Die Olympier

Apollo und Artemis

Nachdem Zeus seinen Vater Kronos in das Elysium verbrachte, und seine Geschwister lebendig aus dem Leib des Kronos geborgen hatte, stürzte er die Vorherrschaft der Titanen und erhob sich mit seinen fünf Geschwistern auf den Olymp. Zusammen mit wenigen später geborenen Kindern wurden sie zu die Zwölf olympischen Gottheiten. Apollo ist der Sohn des Zeus und der Leto, somit ein Enkel von Kronos.

Apollo, im lateinischen Apollo und im deutschen Apoll geschrieben, war in der griechischen und römischen Mythologie, der Gott des Lichts. Als ‚Der Leuchtende‘ genießt er darum seine Gleichstellung mit den anderen Sonnengöttern, wie Helios und Hyperion.

Das Heiligtum in Delphi, die bedeutendste Orakelstätte der Antike, war ihm ge-

weiht. Er ging vielmehr noch als Gott des Frühlings, der sittlichen Reinheit und Mäßigkeit und Ordnung und der Künste insbesondere der Musik, der Dichtkunst und des Gesanges hervor. Er gehört den zwölf Hauptgöttern des Olymps an.

Ursprünglich deutete der Name Apollo auf den ‚Verkünder‘, ‚Zerstörer‘, ‚Unheilabwehrer‘ oder der ‚Fernhin Treffende‘ hin. Er wurde auf der schwimmenden Insel Delos geboren, weshalb er mitunter auch Delian genannt wurde.

In seiner Gestalt sind griechische Züge mit einer anatolischen-mediteranen Komponente verschmolzen.

Nach Tötung des der Gaia zugehörigen Drachens Python bei Delphi richtete er dort sein Heiligtum, das Orakel von Delphi ein. Apollo richtete daraufhin mehrere Orakelstätten ein, und unterwies seine Priesterinnen darin selbst.

Als er den Marsyas besiegte, der sich mit ihm beim Flöte spielen messen wollte, riss er ihm dafür bei lebendigen Leibe die Haut herunter. Aus dem herausströmenden Blut und den vergossenen Tränen entstand der gleichnamige Fluss.

Ackerbau und Viehzucht standen ebenfalls unter seinem Schutz; er galt als Übelabwehrer und Gott der Heilkunst.

Als strafender Bogenschütze von Troja nahm er Rache an den Griechen und sandte ihnen gezielt verpestete Pfeile in das Lager.

Er tötete den Riesen Tityos, der seine Mutter Leto vergewaltigen wollte und die 14 Nibiden Kinder der Niobe, weil sie die Mutter Apollons wegen ihrer nur zwei geborenen Kinder verhöhnte. Niobe erstarb vom Schmerz und verwandelte sich in einen weinenden Felsen. Niobe wurde zum Sinnbild für die Überhebung des Menschen und für übergrosses Leid.

Für Apollo gilt der Lorbeer heilig. Einst verfolgte er die schöne Daphne, Tochter des Flussgottes Peneios. Auch sie wich seinem Liebeswerben aus, und wurde daraufhin auf ihren Wunsch in einen Lorbeerbaum verwandelt.

Von der Antike an wurde Apollo häufig in Plastiken dargestellt. Im Apollo vom Belvedere, eine Bronzekopie aus dem 4. Jahrhundert v.u.Z. sah man nach Winckelmann , „... das höchste Ideal der Kunst des Altertums“. Der Apollo vom Belvedere stellt den Gott im Lauf dar, wie er den Bogen hält und dem abgeschossenen Pfeil nachblickt. Er ist die Mittelfigur am Westgiebel des Zeustempels in Olympia. Ein Duplikat befindet sich in Goethes Gartenhaus, der diese Büste, von allen am meisten liebte und interpretierte. Sie ist ein Andenken an seine dien ‚Italienische Reise‘, und stellt die Verbindung zu dem in der vorliegenden Arbeit immer wieder erwähnten Bildhauer Gottfried Schadow her. Beide beugeneten sich nach ihrem Rom Aufenthalt.

Apollons Zwillingsschwester ist die Artemis, Göttin der Jagd, des Mondes, des Waldes und die Hüterin der Frauen und Kinder. Auch sie zählt zu den zwölf großen olympischen Göttern, und ist damit eine der wichtigsten Gottheiten des gesamten Goldenen Zeitalters.

Als Herrin der Tiere war sie besonders mit Hirsch und Bär verbunden, auch Nymphen gehören zu ihrem Gefolge. Während der Bruder seine Gleichsetzung mit Helios erfuhr, wurde ihr die Rolle von Selene zu teil. Berühmte Attribute sind der Pfeil und der silberne Bogen, welcher die Mondsichel symbolisiert und ihr von den Zyklopen geschenkt wurde. Dieser diente ihr als treffsichere Waffe gegen die Sterblichen und um Krankheiten unter die Menschen zu bringen.

Das klassische Bild der Artemis entspricht einer jungfräulichen Jägerin, die allein oder von jungfräulichen Nymphen begleitet, durch die Wälder streift.

Gemäß der Mythologen war sie nie verheiratet, war keinem Manne

untertan, sondern frei und kinderlos. Gleichzeitig schützt sie Frauen jeden Alters sowie Kinder beiderlei Geschlechts.

Artemis jagt stets in Neumondnächten, während sie in den übrigen Nächten den Mondwagen über den Himmel lenkt. In der Ilias wird sie „Herrin der Tiere“ genannt, deren Junge unter ihrem Schutz stehen. Ihre Begleiter sind neben anderen Jungfrauen Hunde. Die Rüden sind traditionellerweise die Wächter des Tores zur Unterwelt, so wird Artemis teilweise auch zur Unterweltgöttin.

Artemis hat den Ruf einer grausamen und strengen Göttin: beispielsweise steht sie mit Männern auf dem Kriegsfuß, da sie die Potentaten für die Geburtswunden bei Frauen verantwortlich macht.

Die bekannteste Erzählung über ein Zusammentreffen mit einem Mann ist die von Aktaion, einem Enkel des Kadmos, welcher ein leidenschaftlicher Jäger war. Als er wieder einmal jagte und sich in der Mittagshitze einen kühlen Platz im Wald suchte, ge-

langte er in ein schattiges Tal, welches Artemis geweiht war. In seinem Grund befand sich eine Grotte, wo die Göttin gerade badete. Als Aktaion sie dann nackt sah, verwandelte sie ihn in einen Hirsch, um zu verhindern, dass er von dieser verbotenen Begegnung erzählte. Aktaion wurde wenig später von seinen eigenen Jagdhunden zerfleischt.

Als Mondgöttin und leidenschaftliche Jägerin lenkte sie den Mond über den Himmel, ging aber bei Neumond immer zur Jagd. Als sie sich mit Orion, dem prächtigen und wilden Jäger, anfreundete, soll sie ihre Pflichten als Mondgöttin vernachlässigt haben, um sich mit ihm in der Dunkelheit zu treffen. Ihr Zwillingbruder Apollon erzürnte sich darüber und forderte Artemis zum Wettkampf heraus: Es gelinge ihr sicher nicht, einen dunklen Punkt sehr weit draußen im Meer mit ihrem Pfeil zu treffen. Artemis schaffte dies sehr wohl – und bemerkte zu spät, dass sie damit den Kopf des dort schwimmenden Orion durchbohrt hatte. Deshalb erhob sie ihn als Sternbild in den Himmel, wo er nun die Plejaden jagt.

Der zerstörerische Aspekt der Artemis wurde vor allem bei abnehmendem Mond geehrt. Artemis war eine wilde, unzähmbare Göttin, die Leben nicht nur gibt, sondern auch nimmt.

Die thebanischen Frauen waren aufgerufen der Gottheit Leto Opfer darzubringen. Königin Niobe, eine Tochter des Tantalos jedoch war dagegen, sie hatte vierzehn Kinder, sieben Jungen und sieben Mädchen und versuchte das Volk zu überreden, der Göttin Leto keine Opfer mehr zu bringen. Sie begründete dies damit, dass ihre eigene Anzahl an Kindern die Letos bei weitem übertraf. Dieses erzürnte die Göttin Leto die die Geschehnisse beobachtete so sehr, dass deren Kinder Artemis und Apollon auszogen, um die Niobiden mit Pfeil und Bogen zu erlegen. Apollon tötete die Jungen, Artemis die Mädchen (ein Motiv zahlreicher antiker Plastiken). Anschließend verwandelten sie die Mutter Niobe in einen Felsen; Leto rief einen Wirbelsturm herbei, der den Felsen nach Lydien trug, wo er unaufhörlich Tränen vergoss.

Kurz vor dem Beginn des Trojanischen Krieges schickte Artemis eine Windstille, da Agamemnon, der Anführer der Achäer, sich gebrüstet hatte, ein besserer Schütze als sie zu sein. Teilweise wird auch als Grund genannt, dieser habe auf der Jagd eine ihr geweihte Hirschkuh erlegt. Daraufhin forderte Artemis dessen älteste Tochter Iphigenie zum Opfer. Allerdings hatte Artemis später Erbarmen mit dem Mädchen, rettete es vor dem Opfertisch, legte eine Hirschkuh auf den Altar und schenkte ihr ein Dasein als Priesterin in Tauris. Goethe nahm sich diesem Stoff an und schrieb in seinem Gartenhaus und auf dem Jagdschloss Ettersburg das Stück ‚Iphigenie auf Tauris‘.

Sol Invictus

Sol ist der antike römische Sonnengott, bekannt vor allem in seiner späten Erscheinungsform im Jahr 200 als der Sol Invictus („Der unbesiegte Sonnengott“). Sol entspricht zwar dem griechischen Helios, mit dem er auch ikonographische bildliche Übereinstimmungen zeigt, aber er ist nicht aus der griechischen Religion übernommen, sondern eigenem, römischen Ursprungs.

In Rom bestand schon in republikanischer Zeit ein anscheinend sehr alter Sonnenkult, der angeblich auf die Zeit der Stadtgründung durch Romulus zurückging und von dem sagenhaften Sabinerkönig Titus Tatius eingeführt worden war. Der altromische Sonnengott wurde Sol Indiges genannt und zusammen mit der Mondgottheit Luna (Selene, Artemis) verehrt; die beiden waren eng verbunden und hatten im Circus Maximus einen gemeinsamen Tempel, wo ihr gemeinsamer Festtag am 28. August begangen wurde. Der Circus Maximus

war der größte Circus im alten Rom. Er hatte eine Gesamtlänge von 600 Metern (die Arena und Stufen eingerechnet) sowie eine Breite von 150 Metern. Sein Fassungsvermögen betrug etwa 200.000 bis 375.000 Plätze.

Ursprünglich war der Circus nur ein Tal zwischen Palatin und Aventin, das sich für allerlei Wettkämpfe eignete. Anfangs gab es nur hölzerne Tribünen, die in der Geschichte des Circus immer wieder einstürzten, was zuweilen viele Todesopfer forderte. Von den römischen Kaisern wurde der Circus immer weiter ausgebaut. Archäologen wiesen nach, dass zuletzt ein Umbau zu einem „Hexenkessel“ stattfand, damit die Zuschauer noch näher an der Arena sitzen konnten.

Die Circusse der Römer hatten eine langgestreckte Form mit geradem Abschluss bei den Startboxen und gerundetem Abschluss an der gegenüberliegenden Seite. Die unter anderem mit zwei ägyptischen Obelisken verzierte Spina teilte die Bahn in der Längsachse. Die Gespanne umrundeten die Spina gegen den Uhr-

zeigersinn, in der Regel siebenmal. Die Anzahl der gefahrenen Runden wurde durch das Herunternehmen von sieben metallenen Eiern oder Delfinen angezeigt.

An den Enden musste die Spina in einem sehr engen Kurvenradius umfahren werden. Die Fahrweise in den Kurven war oftmals rennentscheidend. Wegen der hohen Fliehkraft in den Kurven spannten die Wagenlenker ihr bestes Pferd auf der Innenseite der Kurve ein. Trotzdem kam es an diesen Stellen oft zu verletzungsträchtigen Stürzen.

Der Circus Maximus ist heute eine Rasenfläche, in der die alte Form noch erkennbar ist. An der östlichen Kurve, hinter der die Via Appia beginnt, gibt es seit dem Jahr 1936 Ausgrabungen. Es wurden Teile der antiken Sitzreihen und Treppen wie auch die Reste eines mittelalterlichen Turmes freigelegt.

In Rom hatte Sol Indiges einen eigenen Tempel auf dem Quirinal, wo ihm am 8. und 9. August gehuldt wurde. Der Quirinal ist einer der sieben Hügel des klassischen Roms.

Seine Höhe beträgt 55 m. Der Sage nach befand sich auf dem Quirinal eine Siedlung der Sabiner, in der König Titus Tatius nach dem Frieden zwischen Römern und Sabinern lebte. Die Sabiner hatten hier Altäre zu Ehren ihres Gottes Quirinus errichtet, die dem Hügel den Namen gaben.

Die Sonne bringt mit ihrem Licht alles an den Tag, und so bleibt dem Sonnengott nichts verborgen. Helios ist allerschauend, daher allwissend und Zeuge von Freveltaten. Diese Eigenschaft zeichnet auch Sol aus, und so erhielt er schon im 1. Jahrhundert n. Chr. eine neue und sehr wichtige Aufgabe, nämlich den Kaiser vor Gefahren zu schützen. Die Aufdeckung der Pisonischen Verschwörung gegen Kaiser Nero wurde auf die Hilfe des Sol zurückgeführt, der dafür ein besonderes Dankopfer erhielt. Kaiser Vespasian weihte dem Gott 75 n. Chr. eine riesige Statue. So entwickelte sich Sol zum Schutzgott der Herrscher. Unter Trajan und Hadrian erschien er auf Kaisermünzen. Die Bezeichnung Sol Invictus ist für ihn inschriftlich erstmals 158 auf einem Altar bezeugt (Soli Invicto Deo).

Kaiser Aurelianus besiegte 272 bei Emesa das Heer der palmyrenischen Herrscherin Zenobia und begab sich dann in den dortigen Elagabal-Tempel, um dem Gott für Hilfe in der Schlacht zu danken. Zwei Jahre später errichtete er in Rom dem Sol Invictus einen Tempel, erhob ihn zum Schutzherrn des ganzen Reichs und richtete für ihn einen Staatskult ein. Der Tempel wurde wohl am 25. Dezember 274 eingeweiht, dem Geburtstag des Invictus (dies natalis Invicti), der als Datum der Wintersonnenwende galt. Der 25. Dezember, der wohl schon früher für die Sonnenanbeter ein heiliger Tag war, wurde zum staatlichen Festtag des Sonnengottes.

Sol erscheint auf römischen Münzen erstmals ungefähr im späten 3. Jahrhundert v. Chr. mit strahlenbekränztem Haupt, ebenso wie schon auf weit älteren etruskischen Spiegeln. Eine Münze von 135 v. Chr. zeigt ihn auf dem mit vier Pferden bespannten Sonnenwagen (einer Quadriga). Seit Kaiser Septimius Severus war es üblich den strahlenbekränzten Gott mit erhobener rechter Hand und Peitsche in

der Linken (weil er Wagenlenker war), oder auch mit der Weltkugel in der Hand abzubilden.

Im Jahre 321 erklärte Konstantin I. den dies solis zum Feiertag. Dieser von den Christen als Tag des Herrn gefeierte Tag war auch bei den Anhängern des Solkultes der heilige Tag. Konstantin konnte mit diesem Edikt also gleich zwei wichtigen Religionen einen Gefallen tun (und offen lassen, welche er besonders meinte).

„Alle Richter und Einwohner der Städte, auch die Arbeiter aller Künste, sollen am ehrwürdigen Tag der Sonne ruhen.“

Dringende landwirtschaftliche Arbeit ist bei Konstantin ausgenommen.



Konstantin der Große ließ sich gern augenfällig wie der Sonnengott abbilden. Sogar in bildlichen Darstellungen seiner christlichen Nachfolger kam noch die traditionelle Sol-Symbolik vor.

Phaeton

Phaeton ist der Sohn des Sonnengottes Helios und der Klymene.

Als Phaeton heranwuchs, bestreitet Epaphus, der Sohn der Io und Jupiters, ihm die göttliche Abstammung von Helios.

Die Mutter Klymene versichert Phaeton, dass er der Sohn des Sonnengottes sei, und rät, den Vater im Sonnenpalast aufzusuchen und ein Zeugnis seiner Vaterschaft einzufordern. Helios, der Sonnengott, der ihn im Palast aufnahm und als Sohn anerkannte, verpflichtet sich durch einen Eid, dem Sohn ein Geschenk seiner Wahl zu gewähren. Phaeton erbat sich nun, für einen Tag den „Sonnenwagen“ lenken zu dürfen. Helios versucht, seinen Sohn von diesem Plan abzubringen. Vergeblich. Phaeton besteigt, als die Nacht zu Ende geht, den kostbaren und reich verzierten Sonnenwagen des Vaters. Das Viergespann rast los und gerät bald außer Kontrolle. Phaeton verlässt die tägliche Fahrstrecke zwischen Himmel und Erde und löst eine Katastrophe universalen Ausmaßes aus. Ovid

berichtet: „Die Erde geht in Flammen auf, die höchsten Gipfel zuerst, tiefe Risse springen auf, und alle Feuchtigkeit versiegt. Die Wiesen brennen zu weißer Asche; die Bäume werden mitsamt ihren Blättern versengt, und das reife Korn nährt selbst die es verzehrende Flamme... Große Städte gehen mitsamt ihren Mauern unter, und die ungeheure Feuersbrunst verwandelt ganze Völker zu Asche.“

Erst Zeus, von der Mutter Erde um Hilfe gerufen, bereitet dem Chaos ein Ende und schleudert einen Blitz. Der Wagen wird zertümmert, und der Wagenlenker Phaeton stürzt in die Tiefe, wo er tot im Fluss Eridanos landet. Seine Schwestern, die Heliaden, weinten um ihn und wurden am Ufer in Pappeln verwandelt, von denen die Tränen in Form des als Bernstein bekannten Pflanzenharzes herabtropften. Auch der ligurische König Cynus (bzw. Kyknos), ein Verwandter Phaetons, eilte untröstlich herbei, da er der Geliebte des Sonnensohnes gewesen war. Er wurde von Apoll, den seine Trauer rührte, aus Mitleid in einen Schwan verwandelt.

Das Thema aus der Antike wurde in die Zukunft des gehobenen Automobilbaus projiziert. Ein Name muss das Wesen eines Wagens erfassen. Sportwagen sollen exaltiert klingen, die Namen von Familienautos müssen dagegen nett und einschmeigsam sein, Luxuskarossen aber brauchen eben eine exklusive Anrede, wie, Phaeton ,Der Leuchtende'. VW hat das Luxusauto offiziell nach dem ersten Amokfahrer der Weltgeschichte benannt. Das Gefährt riss einen Schlitz in den Himmel, daraus wurde angeblich die Milchstrasse, und stürzte dann in der Nähe des Äquators brennend zur Erde, der Sage nach weitergelesen sind die Menschen in diesen Regionen deshalb bis heute schwarz.

Der Name ‚Phaeton‘ steht auch, seit mehr 100 Jahren für schwarzlackierte Kutschen, der Adel und die Bourgeoisie dieser Zeit führen dieses Karossen. In den Öbildern Ury Lesser könnten ebenfalls Droschken vom Typ ‚Phaeton‘ mit Gasbeleuchtung in sein Werk aufgenommen wurden sein.



Luzifer,

auch Lucifer, ist der lateinische Name des Morgensterns (Venus). Wörtlich übersetzt bedeutet er „Lichtbringer“ (zu lat. lux = Licht) und ferre = bringen). Im Lauf der Zeit wurde dieser Begriff fälschlich zum Namen des Teufels.

In der römischen Mythologie wurde Luzifer als poetische Bezeichnung für den Morgenstern, also den Planeten Venus verwendet. Es handelt sich hierbei um die wörtliche Übersetzung der griechischen Begriffe Phosphoros („Lichtbringer“) bzw. Eosphoros („Bringer der Morgenröte“), die etwa in Homers Odyssee oder Hesiods Theogonie auftauchen.

Dementsprechend wurde er bald auch zur mythologischen Gestalt. Als seine Mutter wird Aurora (griechisch Eos), die Göttin der Morgenröte, angesehen, als Vater u.a. Astraios oder Kephalos.

Sehr häufig wird Luzifer auch

mit der Göttin Venus in Verbindung gebracht. Nach dem Vergil habe Venus den Aeneas in Gestalt des Morgensterns nach Laurentium geführt. Hygin berichtet von einem Wettstreit der Liebesgöttin mit Luzifer, wer von beiden schöner sei. Wieder andere Autoren wie etwa Claudian gehen von einer Liebesbeziehung aus.

Luzifers Aufgabe ist es primär, den neuen Tag heranzuführen. Bei Ovid und Tibull reist er – ähnlich wie Helios' Sohn Phaeton – im Sonnenwagen über den Himmel. Verbreitet ist auch die Vorstellung, er sei zu Pferde unterwegs – wobei dieses bisweilen entsprechend der Tageszeit die Farbe wechselt. Vergil lässt Luzifer als Begleiter des Sonnengottes Sol aus dem Meer steigen. Im 6. Jahrhundert v.u.Z. taucht bei Johannes von Gaza die Idee eines Fackel tragenden Luzifers auf.

Die heute geläufige Luzifer-Vorstellung speist sich aus einer Verknüpfung mehrerer Quellen:

Im Buch Jesaja wird vom Hochmut des Königs von Babel berichtet, der „in den Himmel steigen und

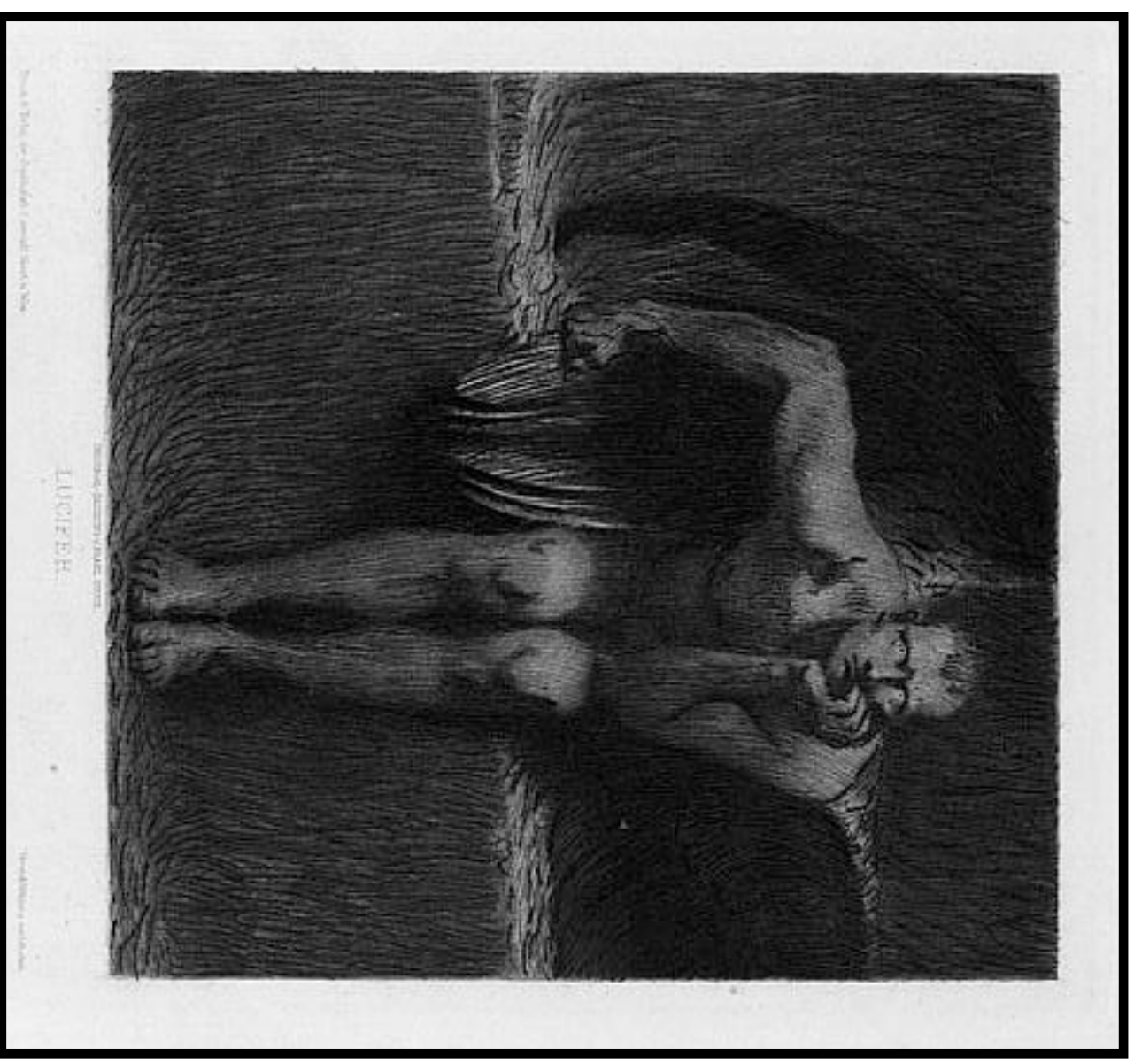
(... seinen) Stuhl über die Sterne Gottes erhöhen wollte, über die hohen Wolken fahren und gleich sein dem Allerhöchsten.“ Stattdessen fuhr er aber „hinunter zu den Toten (...), zur tiefsten Gruube“, wurde von Gott „hingeworfen ohne Grab wie ein verachteter Zweig.“ Dabei wird der König von Babel allegorisch mit dem „schönen Morgenstern“ verglichen, der vom „Himmel gefallen“ ist.

Schließlich wurde der hochmütige Lichtbringer Luzifer mit der Idee des gefallenen Engels in Verbindung gebracht „Im Garten Gottes“ wandelte er, „geschmückt mit Edelsteinen jeder Art, mit Sarder, Topas, Diamant, Türkis, Onyx, Jaspis, Saphir, Malachit, Smaragd“. „Ein Gott“ war er und „wandelte inmitten der feurigen Steine.“ Eines Tages freilich wurde an ihm „Missetat gefunden“, durch sein „großes Handeln“ wurde er „voll Frevels“, sein „Herz erhob“ sich ob seiner Schönheit. Gott verstieß ihn daraufhin von seinem Berge, stürzte ihn zu Boden und „ließ ein Feuer aus ihm hervorbrechen“

Mit dem Satan/Teufel brach-

ten die Kirchenväter den gestürzten Lichtbringer Luzifer schließlich auf der Grundlage von Lk 10,18 in Verbindung: „Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz“.

In seinem Versepos *Paradise Lost* (1667) zeigt John Milton Luzifer als stolzen, ehrgeizigen Engel, der sich gegen Gott auflehnt und einen Krieg im Himmel anzettelt, um am Ende besiegt und in die Hölle gestürzt zu werden. Dort übernimmt er die Leitung ("Better to reign in Hell than serve in Heav'n."; Buch I, 263) und setzt, von Mammon und Beelzebub unterstützt, erfolgreich seine rhetorischen und organisatorischen Fähigkeiten ein. Später betritt er den Garten Eden, um dort in Gestalt der Schlange Adam und Eva zu verführen, vom Baum der Erkenntnis zu essen.



Goldenes Zeitalter

Der philosophische Ausdruck ‚Goldenes Zeitalter‘ ist ein Begriff aus der antiken griechischen Mythologie. Er bezeichnet eine als Idealzustand betrachtete Urphase der Menschheitsgeschichte.

Sowohl in Europa als auch im Nahen und Fernen Osten handelt es sich um eine mythische Geschichtsdeutung, die von mehreren auf einander folgenden Weltzeitaltern ausgeht. Das erste und beste war das Goldene Zeitalter. Es folgten das Silberne, das Bronzene und schließlich das Eiserne Zeitalter. Das letzte und schlechteste ist das gegenwärtige, mit dem der tiefstmögliche Stand des Kulturverfalls erreicht wurde. Es handelt sich also um das Gegenteil der Fortschrittsidee. Die Zeitalterlehre ist der mythische Ausdruck einer kulturpessimistischen Geschichtsphilosophie, welche die historische Entwicklung in erster Linie als naturnotwendigen Verfallsprozess der Kultur oder Zivilisation auffasst.

Dem Mythos der Zeitalter begegnet man bei Hesiod. Dieser Dichter schildert in ‚Werke und Tage‘ die Zeit des Goldenen Geschlechts der Sterblichen, nämlich diejenige, in welcher der Gott Kronos herrschte. Damals lebten die Menschen in völigem Frieden, sorglos wie Götter, ihre Körper alterten nicht, ihr Tod war ein Einschlafen, und sie genossen ihre Festlichkeit. Hauptmerkmal dieses Zeitalters war, dass die Erde von sich aus alle benötigte Nahrung reichlich hervorbrachte. Daher war Ackerbau unnötig. Die Menschen kannten keinen Krieg oder Zwiespalt. Sie ernährten sich nur von dem, was die Erde ihnen von selbst gab. Sie bewegten sich unbekleidet im Freien, das Klima dies ermöglichte. Zwischen Menschen und Tieren gab es sprachliche Verständigung. Auch unter den Tieren herrschte Frieden, sie dienten einander noch nicht zur Speise.

Der römische Dichter Ovid gab dem Mythos in seinen Metamorphosen, die im Mittelalter und in der Renaissance sehr beliebt

waren, eine einprägsame und berühmte Gestalt. Das Goldene Zeitalter kannte keine Gesetze und keine Strafen, da jeder sich ohne Zwang ethisch richtig verhielt. Außerdem völliger Friede unter den Menschen und Tieren, allgemeine Sorglosigkeit und Unschuld, keine Seefahrt, ewiger Frühling und Leben im Freien. Erst im Silbernen Zeitalter wurden Behausungen nötig.

Im biblischen Buch Daniel wird ein (göttlich inspirierter) Traum beschrieben, in dem eine Statue aus verschiedenen Metallen von absteigender Qualität erscheint. Die Metalle symbolisieren auseinanderbrechende Weltreiche, deren erstes und bedeutendstes, das goldene, das Neubabylonische Reich des Königs Nebukadnezar II. ist.

In der persischen Prophetie sieht Zarathustra in einem Traum einen Baum mit vier Zweigen aus verschiedenen Metallen, die für große Geschichtsepochen stehen, beginnend natürlich mit der goldenen, der Frühzeit des Achämenidenreichs.

Es mangelte im antiken Griechenland nicht an Spöttern, die das paradiesische Leben im Goldenen Zeitalter „unter Kronos“ in der Komödie aufs Korn nahmen. Dabei wurde das Thema auf das Schlaraffenlandmotiv reduziert, das sich verselbständigte.

In neuerer Zeit brachte der Philosoph Ernst Bloch das Goldene Zeitalter mit der Utopie des Kommunismus in Verbindung, auch das Ende des 19. Jahrhunderts (Gründerzeit) wird gelegentlich als Goldenes Zeitalter bezeichnet.

Auch wird für Zeiten wirtschaftlichen Wohlstands neben den Begriffen „Goldene Zwanziger Jahre“ oder „Goldene Sechziger Jahre“ gelegentlich die Bezeichnung „Goldenes Zeitalter“ verwendet, so z. B. für den langen weltweiten Aufschwung nach dem Dritten Reich.

Erstmals werden auch die Wohlstandsjahre in den westlichen Industriestaaten von 1985 – 2001 als „Goldenes Zeitalter“ („Goldene Achtziger Jahre“

re“, „Goldene Neunziger Jahre“) bezeichnet, welches scheinbar mit dem Ende der New Economy und dem 11. September 2001 ein Ende fand, oder auch nicht.



Gottfried Helnwein;
Face it : Marilyn Monroe,
The Golden Age of Grotesque
Lentos Kunstmuseum Linz 2003

Die Kinder der Nacht

Nyx

Die Göttin Nyx personifiziert in der griechischen Mythologie die Göttin der Nacht. Wenn nach Sonnennuntergang die Nacht heran bricht, fährt ihr geflügelter schwarzer Wagen auf der anderen Seite des Tages, der Hemera, in den Himmel hinauf. Im Hades, der Unterwelt, besitzen Tag und Nacht zusammen ein Gemach, das jeweils von der anderen Seite, entweder Tag oder Nacht bezogen wird.

Die Nacht wurde aus dem Chaos geboren, das am Anfang allen Lebens steht und das ungeformte Urmaß der Welt bezeichnet. Das Chaos meint eine Unordnung und steht im Gegensatz zu der mit dem Kosmos gemeinten Ordnung.

Aus dem Chaos wurden neben der Nyx, noch Gaia, Eros, Erebos und Tartaros geboren. Sie personifizieren jeweils die Mutter Erde, die Liebe, die Finsternis und



K.F.Schinkel, Die Nacht in ein weites Tuch gehüllt, über dem Golf von Neapel schwebend, Gouache, 1834, SMPK Berlin,

den dunkelsten Ort der Hölle.

Die Göttin der Nacht Nyx ist die Mutter der Göttin des Tages, der Hemera, aber auch die Mutter des Gottes des Schlafes, dem Hypnos, und seines Bruders, des Gottes des Todes, Thanatos. Sie ist weiterhin die Mutter vom Gott des vorausgehenden Alter Geras und des zu ihm hinfahrenden Fährmann Charon, desweiteren der Missgunst (Nomos), des Streites (Eris), der Rachegöttin Nemesis, des Verhängnisses (Moros), des Verderbens (Keres), des Unheils (Ate) und des Mühsals (Ponos) – aber überraschenderweise auch der Freundschaft/Zuneigung (Philotes). Auch die drei Schicksalsgöttinnen (Moiren) werden von manchen als Söhne der Nyx bezeichnet. Einige dieser Kinder soll die Nacht (Nyx) zusammen mit der Finsternis (Erebos) gezeugt haben, viele andere hat sie aus sich selbst hervorgebracht.

Gaia gebär mit dem Gott der Liebe den Himmel, die Berge und das Meer. Mit dem Sohn Uranus (Himmel) entstanden die ersten Lebewesen, die drei hundertarmigen Hekatoncheiren, und die mit der

Kraft von Strahlung, Blitz und Donner ausgestatteten einäugigen Kyklopen, den zwölf Titanen, zu denen neben dem Sonnenvater Hyperion auch Kronos zählt.

Uranos und Kronos

Uranos und Kronos wurden vom selben Schicksal eingeholt, sie wurden durch ihren eigenen Sohn umgebracht: Uranos, weil er beim Stoß in die Erde die Kinder in den Tartaros stürzte, Kronos, der seinen Vater auf Geheiß seiner trauernden Mutter Erde umbrachte, weil er um den Verlust seiner Macht fürchtete, und darum seine Kinder Hades, Demeter, Poseidon, Hera fraß. Nur Zeus überlebte von fünf Olympiern, denn Mutter Rhea täuschte ihren ängstlichen Mann nach der Geburt des Kindes. Er verbrachte den Kinder verzehrenden Kronos in das Elysium. Dabei handelt es sich um paradiesische, rosenengeschmückte Wiesen, auf denen ewiger Frühling herrscht, und wo ein Nektar-ähnlicher Trank aus einer Quelle ewiges Vergessen aller irdischer Leiden ermöglicht.

Hades

Die Beschreibungen für die Kinder der Nacht sind eng verbunden mit dem Hades, dem Gott der Unterwelt, dem Schattenreich..

Der Schattengott Hades selbst wird meist abgebildet als düstere Majestät, bärtig und die Stirn vom Haupthaare beschattet. Auf dem Haupte trägt er, als Symbol seines Besitzes aller Schätze und Früchte der Erde, ein Getreide- oder Fruchtmaß, oder auch ein Füllhorn („Horn des Erfolgs“) oder eine zackige goldene Krone; in der Hand hält er einen Stab (Zepher) als Symbol der Herrschaft oder einen zweizackigen Speer oder einen Schlüssel, zum Zeichen, dass er den Aufenthalt der Abgeschiedenen verschlossen halte, aus dem niemand zurück dürfe. Neben ihm befindet sich der dreiköpfige Höllenhund Kerberos. Öfters erscheint er auch mit verschleierte Haupt oder mit dem Helme der Unsichtbarkeit (der „Hadeskappe“) bedeckt, auch mit Persephone ne-

ben sich auf einem Throne oder auf einem vergoldeten viergespanneigen Streitwagen, gezogen von schwarzen Rossen, die er mit goldenen Zügeln lenkt.

Tartaros

Der Tartaros blieb meist denen vorbehalten, die die olympischen Götter arg erzürnten und deshalb von ihnen verstoßen wurden, so wie die Danaiden und Titanen, vor allem Sisypnos und Tantalos.

König Tantalos wagte es, den Göttern bei einem Festmahl tatsächlich den eigenen Sohn Pelops, zu reichen, um deren Allwissenheit auf die Probe zu stellen. Bis auf die um Tochter Persephone trauernde Erdgöttin Demeter bemerkten alle die Greueltat. Sie warfen die Stütze des getöteten Pelops in einen Kessel, und die Moire Klotho zog ihn mit erneuter Schönheit hervor. Die verzehrte Schuler wurde von den Göttern durch eine elfenbeinerne ersetzt.

Auf der Asphodelienwiese stehen dem Hades drei Totenrichter zur Seite um Gericht darüber zu halten, ob es in die Strafanstalt der Hölle, dem aus dem Chaos geborenen Tartaros geht, das auf ewig Verschlossenen von einem bronzenen Tor bleibt, oder dem von Beethoven und Schiller verherrlichten Elysium, dem Paradies in der Unterwelt.

„Auch den Tantalos sah ich, mit schweren Qualen belastet.

Mitten im Teiche stand er, den Kinn von der Welle bespült,

Lechzte hinab vor Durst, und konnte zum Trinken nicht kommen.

Denn so oft sich der Greis hinbückte, die Zunge zu kühlen;

Schwand das versiegende Wasser hinweg, und rings um die Füße

Zeigte sich schwarzer Sand, getrocknet vom feindlichen Dämon.

Fruchtbare Bäume neigten um seine Scheitel die Zweige,

Voll balsamischer Birnen, Granaten und grüner Oliven,

Oder voll süßer Feigen und rötlichgesprenkelter Äpfel.

Aber sobald sich der Greis aufreckte, der Früchte zu pflücken;

Wirbelte plötzlich der Sturm sie empor zu den schattigen Wolken.“

Zu Durst und Hunger kam auch die ständige Angst um sein Leben, da über seinem Haupt ein mächtiger Felsbrocken jeden Moment herabzustürzen und ihn zu erschlagen drohte.

Elysium

Auserwählte Günstlinge, die in das Elysium aufgenommen wurden, gibt es nur wenige und sind von manchmal zweifelhaftem Rufe, wie der Kinder verzehrende Vater von Zeus und Hades – Kronos.

Selbst den Helden Achilles nahm man nicht in das Elysium auf.

Denn im Gegensatz zum Tartaros handelt es sich dabei um paradiesische, rosenengeschmückte Wiesen, auf denen ewiger Frühling herrscht, und wo ein Nektar-ähnlicher Trank aus einer Quelle der Lethe ewiges Vergessen aller irdischer Leiden ermöglicht. Menelaos und Helena sowie Kadmos, der Gründer von Theben, sollen sich dort neben anderen Helden befinden und sich die Zeit im Schatten von Weihrauchbäumen mit Reiten und Turnen, Würfel- und Lautenspiel vertreiben.

Thanatos und Hypnos

Der Gott Thanatos ist der Tod selbst. Ein antiker Dichter verfasste folgenden Wortlaut: „Wo Nacht und Tag einander begegnen und wo Atlas das Himmelsgewölbe trägt. Hier, wohin nie die Strahlen der Sonne, Helios, dringen, wohnt auch der Schlaf, Hypnos, aber während dieser von hier aus seine Streifzüge über Erde und Meer unternimmt, friedlich und freundlich zu den Menschen, hat Thanatos „ein eisernes Herz und ehernen, erbarmungslosen Sinn“. Einen einmal gepackten Menschen gibt er niemals wieder frei und selbst den unsterblichen Göttern ist er Feind. Nur zwei Menschen gelang es je Thanatos zu überlisten und auch das nur zeitweise. Einer davon war Odysseus und der andere war Sisyphos. Nach der Psychoanalyse Sigmund Freuds steht Thanatos für den Todestrieb als Gegenstück zu Eros, aus welchem Freud das Lustprinzip und die Libido erklärt.

Hypnos gilt als der Vater der Träume. Die Höhlen, in der Hypnos regiert, sind ein Ort der

Ruhe und des Schweigens. Bilder zeigen ihn mit Schmetterlingsflügeln auf der Schläfe.

Sohn Morpheus war der Mächtigste. Er kann sich in jede beliebige Form verwandeln und formt in den Träumen menschliche Akteure. Sein Symbol ist die Kapsel des Schlafmohnes, aus der Opium hergestellt werden kann. Phobos ist für die Darstellung von Tieren zuständig. Phantasos schließlich gestaltet alles Unbesetzte, also Erde, Steine, Wasser und Bäume.

Die Söhne des Schlafgottes sind als schwarz geflügelte Wesen, Oneiroi beschrieben, die weit im Westen an der Grenze zum Hades leben. Nachts verlassen sie fledermausgleich ihre Höhlen und fliegen dabei durch ein Tor entweder aus Horn oder Elfenbein. Das erste steht für prophetische Träume, letzteres für falsche oder bedeutungslose Träume.

Ildefonso-Gruppe

Bekannt sind die Zwillingsbrüder Thanatos und Hypnos auch als Ildefonso-Gruppe, die beiden Jünglinge könnten nach Ansicht Goethes auch die Zwillinge ‚Castor und Pollux‘ repräsentieren. Sicher ist, dass die Gruppe erstmals 400 Jahr v.Chr. errichtet wurde und danach mehrfach kopiert worden ist.

Man fand sie 1621 beim Bau eines Klosters in den Ruinenfeldern Roms. Der spanische König kaufte die Figurengruppe später an und stellt sie in der Stadt San Ildefonso unter, woher sie dann auch ihren Namen bezog.

Die beiden Brüder sind zur Verkörperung ihres idealistischen, göttlichen Prinzips nackt dargestellt. Sie stehen sehr vertraut nebeneinander, einer hat seine Hand auf die Schulter des anderen gelegt, und sie sind sich höchst ähnlich.

Beide tragen Attribute in der Hand, der eine hält eine kreis-

runde Scheibe, die er zu betrachten scheint, der andere hat eine brennende Fackel nach unten gesenkt, sein Blick scheint ins Leere zu gehen. Die brennende Fackel ist Sinnbild des Lebens. Wer die Fackel senkt und damit löscht, bringt den Tod. Also ist dieser Jüngling tatsächlich der Tod. Damit steht fest, dass der andere Zwilling, der Schlaf ist – der Bruder des Todes! Darauf deutet auch die Haltung der Beine hin. Die übereinander geschlagenen Beine, eine Erinnerung an die Embryonalstellung, werden in der Antike immer benutzt, um auf den Schlaf hinzuweisen. So wird die kreisförmige Scheibe ein Spiegel sein, wozu sollte der Jüngling sonst so intensiv hineinblicken.

Dieser Spiegel symbolisiert den Traum, der mit dem Schlaf verbunden ist. Im Traum spiegelt sich die erlebte Wirklichkeit, vielleicht verzerrt oder verkürzt, je nach Änderung des Blickpunktes.

Es ist tröstlich und schön, den unerbittlichen Tod, den wir im christlich zivilisierten Abendland nur als schauerndes Ge-

rippe kennen, in dieser Gestalt zu sehen. Und die Griechen der Antike sahen ihn so: Tod und Schlaf sind Brüder! Auf vielen Grabmalern und Sarkophagen der Antike kann man sie sehen – dann oft sehr viel kleiner und jünger dargestellt.

Die Darstellungen der Griechen von Schlaf und Tod im allgemeinen und explizit die Ildefonso-Gruppe fand viele Bewunderer und Liebhaber in der nachantiken Zeit. In Goethes Haus in Weimar befindet sich ein Modell der Gruppe im Treppenhaus. Ein weiterer Abguss steht als Brunnen an der Straße, die am Weimarer Schloss vorbei zur Anna-Amalia-Bibliothek führt, der be dingt durch Goethes Italienreise, und einem geheimen Treffen mit dem Berliner Bildhauer Schadow angeregt worden ist.

Weitere Imitate stehen im Schlosspark von Versailles, Sanssouci und Charlottenburg. Ebenso steht eine Nachbildung im Innenhof des von Schinkel errichteten Glienicker Schlosses.

Die Brüder standen Pate für

Schadows Prinzessinnen von Preußen in der Nationalgalerie Berlin und für Rauchs Studie zum Goethe und Schiller-Denkmal vor dem Nationaltheater in Weimar.

*Ildefonso-Gruppe, Kopie,
Hypnos und Thanatos,
Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek
Photo:Stefan Klee*



Charon

Ein weiterer Sohn der Nacht ist der Fährmann Charon. Um zum Hause des Hades zu gelangen, müssen die Toten auf einem der aus dem Schattenreich führenden Flüsse übersetzen. Charon brachte die Toten über den Fluss Acheron zu einem Eingang des Hades. Auf die Fähre dieses unbestechlichen Fährmannes durfte nur, wer die Begräbnisriten empfangen hatte und dessen Überfahrt mit einer Geldmünze unter der Zunge als Obolus bezahlt worden war. Jene Toten, die kein Begräbnis erhalten hatten und denen Charon deshalb den Zugang verwehrt, mussten hundert Jahre am Acheron warten und an seinem Ufer als Schatten umher irren.

Zu den Flüssen der Unterwelt gehören – der flammende Phlegethon, er führt kein Wasser, sondern Flammen aus Blut, die alles verbrennen und niemals erlöschen, – der Fluss der Wehklagen, Kokytos, wenn die Verstorbenen aus dem Fluss trinken, dann erkennen diese, dass sie ihr Leben in

der Oberwelt verloren haben und klagen dementsprechend, – der Fluss Eridanos, in den Helios Sohn Phaeton geschleudert wurde, – der Fluss des Vergessens, Lethe, aus dem Elysium kommend.

Man glaubte, dass derjenige, der Wasser aus dem Lethe trinkt, seine Erinnerungen vergisst. Einige glaubten darüber hinaus auch, dass die Schatten aus dem Fluss trinken mussten, bevor sie wiedergeboren wurden, so dass sie sich an ihre vorherigen Leben nicht erinnern können.

Zuletzt der Fluss des Hasses, der Styx. Auch er stellt einen weiteren Eingang von der Welt der Lebenden zum Totenreich dar. Dem Wasser des Styx wurden verschiedene Eigenschaften zugesprochen: Zum einen wurde Achilles, von seiner Mutter im Styx gebadet, was ihn unverwundbar machte. Nur die Ferse, an der sie ihn festhielt, wurde nicht gebadet und so auch nicht unverwundbar. Diese ‚Achillesferse‘ wurde ihm zum Verhängnis. Zum anderen galt das Wasser als giftig; Alexander der Große soll damit vergiftet worden sein.

Cy Twombly: Winter Passage-Luxor

Ab Mitte der achtziger Jahre setzte sich der vom Black Mountain College kommende Künstler Cy Twombly mit dem Motiv von Schiff und Barke auseinander. Bis in die anfänglichen neunziger hinein entstehen 12 Werke die die Fähre zum Thema haben.

Die Skulptur ‚Winter Passage : Luxor‘ besteht aus einem verschlissenen, rechteckigen Brett, das auf vier Holzwürfeln ruht. Auf dieser ebenen Fläche liegt ein schmäleres Brett darüber einem leicht konkav gebogenen, gefolgt von einem kleinen Holzklotz. Daran hat Twombly ein dünnes, schräg, aufsteigendes Stäbchen genagelt – ein formal sehr präziser, spannungsreicher Kontrast zu der übereinanderschichtung horizontal gelagerter Teile. Die vielfachen Gebrauchsspuren und die Verwerfungen des alten Holzes bewirken minimale Verschiebungen, Abweichungen und Unebenheiten. Das Vergehen der Zeit scheint unmittelbar am Gestaltungsprozess beteiligt gewesen zu sein.

Inhaltlich fügen sich die einzelnen Bestandteile der Skulptur zu einem Schiff zusammen: das horizontale Brett als Waseroberfläche, über die das gebogene Holzstück, der Schiffsrumpf, langsam dahin gleitet. Das aufragende Stäbchen lässt sich als Mast, als Ruder, vielleicht sogar als Fährmann lesen.

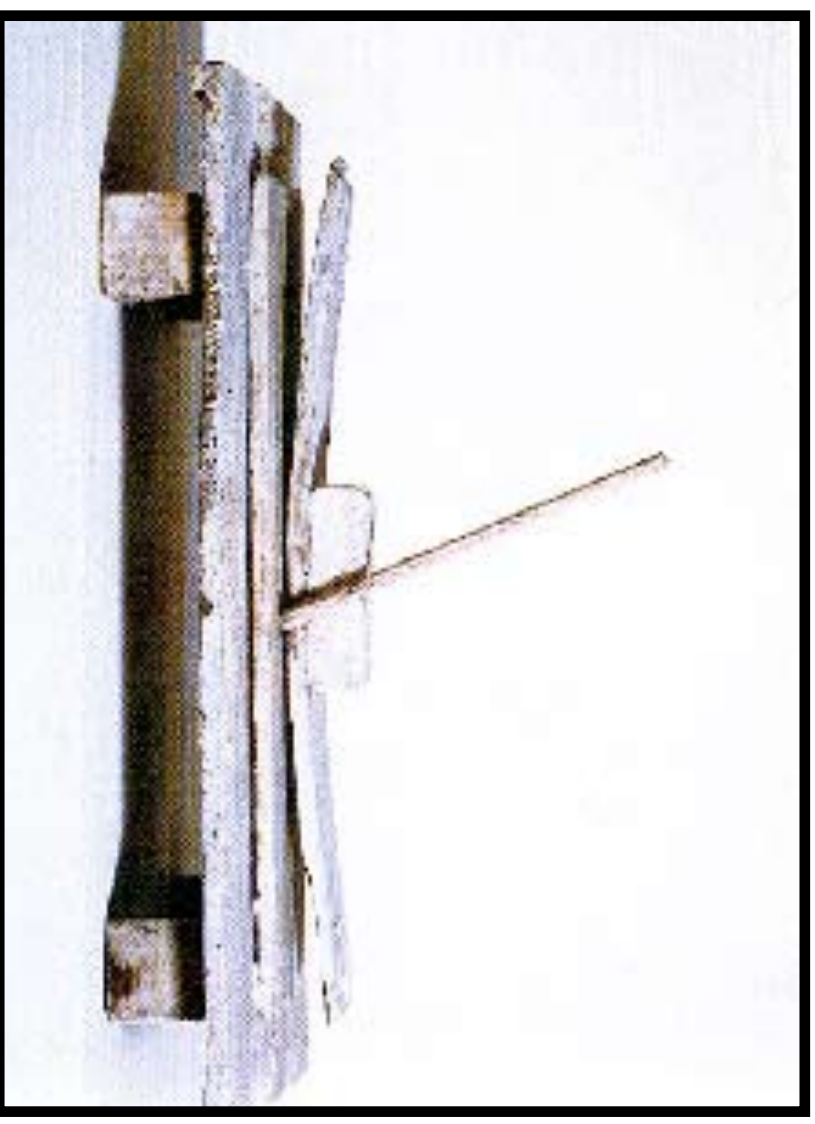
Twombly verbrachte die Wintermonate 1984/85 in der Stadt Luxor in Ägypten. Er wohnte in dem alten Flügel des Hotels ‚Winter Palace‘, einem noch aus der Kolonialzeit stammenden Gebäude mit Blick auf den Nil. Das Vorbeifließen des Wassers, das tägliche Treiben auf dem Fluss und die vorbeiziehenden Schiffe gehörten zum täglichen Anblick.

Zurückgekehrt nach Italien schuf Twombly die Skulptur ‚Winter Passage : Luxor‘ in Erinnerung an den Aufenthalt in Ägypten, an die Winterreise nach Luxor. Darüber hinaus verbirgt sich hinter der bescheidenen Zusammenstellung eine symbolische Dimension, die private Ereignisse, die den unmittelbaren Anlass zur Anfertigung der Skulptur geliefert hatten, weit übersteigt. Das Schiff erscheint als Sinnbild für das Vergehen der Zeit, für die Reise des Lebens.

Metaphorisch wird der Übergang vom Leben in den Tod symbolisiert. Die Barke überquert den Nil „in der Hauptstadt des alten Ägyptens, dem ‚hunderttorigen Theben‘, die von der Stadt der Lebenden auf dem Ostufer zur Stadt der Gestorbenen jenseits des Fruchtlandes am Rande der westlichen Wüste führt; unschwer erkennt man in der kostbaren Fracht des schlichten Kahns den Sarkophag.“ Das

Schiff ist unverkennbar ein Totenschiff, angelehnt an ägyptische Begräbniszeremonien fährt Charon durch das Tal der Könige.

*Winter Passage: Luxor.
Porto Ercole, 1985
Holz, Nägel, Klebstoff, Papier,
weiße Farbe, Kupfersulfat, 54x106x
51cm ; Kunsthaus Zürich*





Die Toteninsel

Das Motiv der Barke auf ihrem weg zur letzten Ruhestätte wurde gern auch vom Münchner Maler Arnold Böcklin verwendet, der für seine vielfältigen antiken Ölgemälde bekannt ist. In diesem Zusammenhang dürfte es sicherlich die Toteninsel sein. Böcklin malte insgesamt fünf Versionen dieses Sujets zwischen 1880 und 1886. Jedes Gemälde zeigt eine steil aus dem Meer emporragende Felseninsel, die mittig mit Trauerzypressen bewachsen ist. In die Felsen sind Nischen als Grabkammern eingelassen. Auf die Insel steuert ein Nachen zu, in dem sich eine schneeweiß verhüllte Gestalt, ein ebenfalls schneeweißer Sarg und der Ruderer befinden. Entsprechend der griechischen Mythologie wäre der Bootsführer auch hier Charon und das Gewässer der Totenfluss Acheron, über den Charon den weiß gekleideten Verstorbenen zur Grablegung übersetzt.

*Arnold Böcklin, Die Toteninsel, 1880,
Kupferradierung von Max Klinger*

Die morbide Atmosphäre der Toteninsel begründete schnell eine große Popularität im Fin de siècle, die bis heute angehalten hat. Die Bilder hatten darüber hinaus großen Einfluss auf spätere Maler, es gibt bis heute unzählige „Neuinterpretationen“.

Dante - Barke

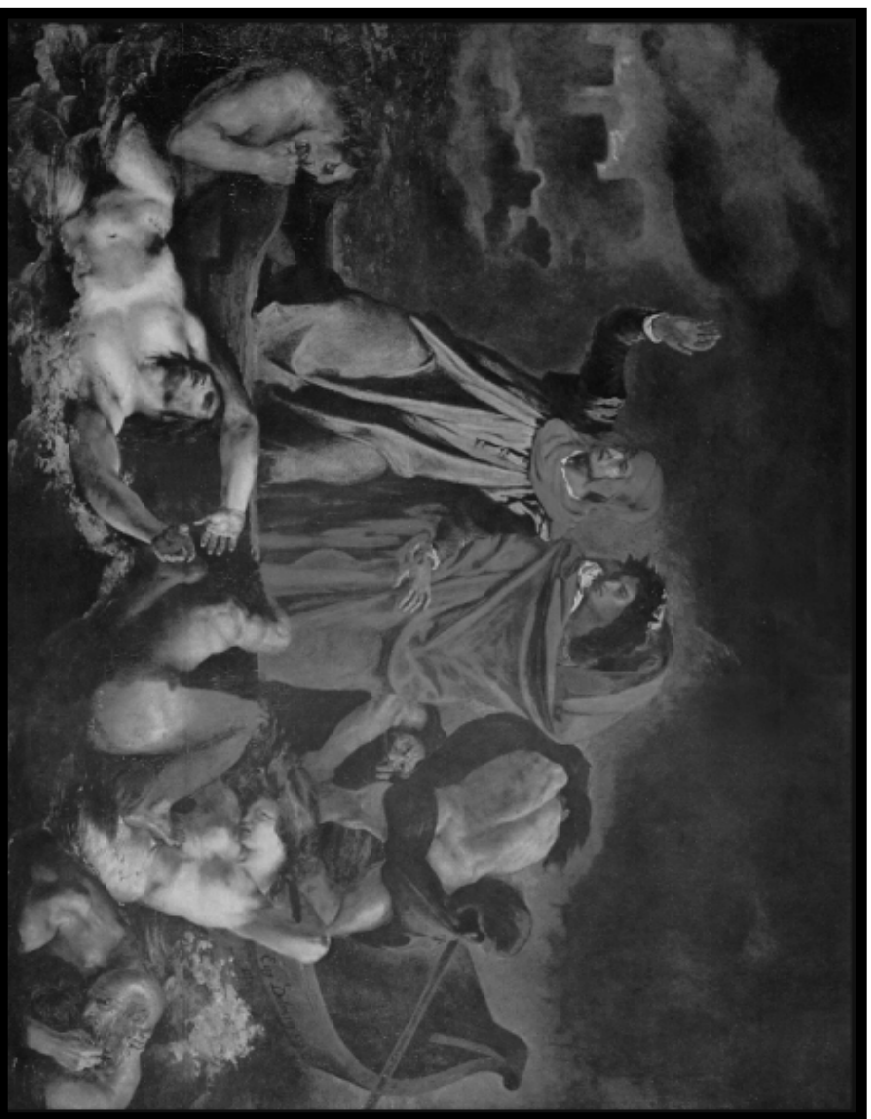
In der La Divina Commedia treffen die Dichter Dante und Vergil aufeinander und begehen sich gemeinschaftlich auf eine Reise durch die Schattenwelt. Sie betreten diese Nacht durch das Höllentor, auf dem sich die bekannten Worte :

Durch mich geht man hinein zur Stadt der Trauer,

Durch mich geht man hinein zum ewigen Schmerze,

Durch mich geht man hinein zu dem verlorenen Volke...

befinden, und lassen sich zunächst von Charon auf dem hin-



ter dem Höllentore befindlichen Acheron übersetzen. Diese Passage findet häufig in der Malerei ihren Ausdruck.

In Delacroix' Dante Barke wird von einem Turm am Flussufer ein Feuersignal hinüber gegeben, worauf ein weiterer Fährmann - Phlegyas - erscheint und die Dichter übersetzt.

Dante, mit roter Kappe und kupfergrünem Umhang eingekleidet, und Vergil, in einen rostbraunen Umhang gehüllt, werden über die düstere See gesetzt, die die Hölle umgibt, in der Ferne glühen infernalische Feuer.

Links in der Barke steht Dante, der entsetzt vor dem Schrecken des Ortes zurückweicht und bei dem neben ihn stehenden Vergil Halt sucht. Dieser ergreift mit scheinbaren Gleichmut Dantes ausgestreckte Linke, während Dante seinen rechten Arm in einer Unheil abwährenden Geste hochhält. Von dem Fährmann sieht man nur den kräftigen durchgebildeten Rücken und das wehende schwarzblaue Tuch,

das den übrigen Körper einhüllt. Rings um den Nachen befinden sich die Verdammten in einem verzweifelten Kampf um einen Platz im Boot des Lebens, das ihnen nicht mehr zugänglich ist.

Diese ausdrucksstarken Gestalten erinnern an die großen Meister der klassischen Malerei, Michelangelo und Rubens. In der kraftvollen, selbstbewussten Figurenkomposition und vor allem in der Farbe drückt sich eine zukunftsweisende Kraft aus, der Delacroix sein Werk und sein Leben widmete. Die leuchtenden Farbkontraste Zinnoberrot - Kupfergrün in der Dante-Figur beleben nicht nur die dunkle Szenerie mit den wie selbstleuchtend erscheinenden Körpern im Todesfluss, sondern steigern in ihrem dominanten Farbklang die Bedeutung, die Delacroix dieser Figur verleihen wollte.

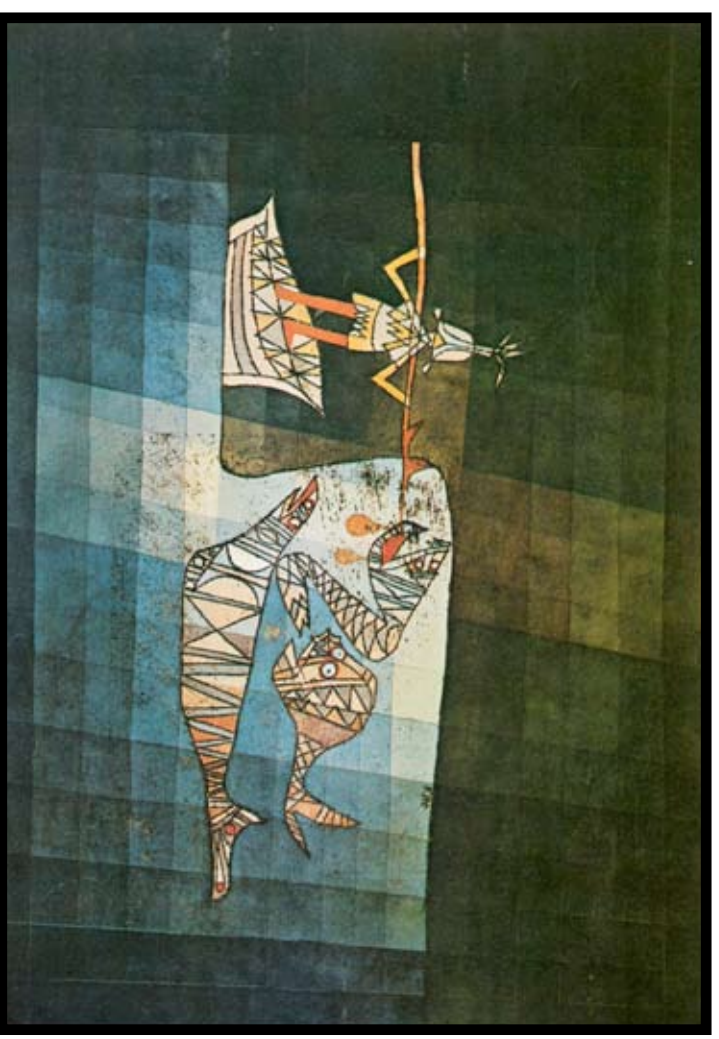
Paul Klee:Sindbad - der Seefahrer

Paul Klee(1879-1940) , deutsch-schweizerischer Maler und Radierer, der zu den originellsten Vertretern der Malerei des 20. Jahrhunderts zählt und auch durch sein kunsttheoretisches Schaffen maßgeblichen Einfluss auf die moderne Kunst ausübte. Klee hatte die deutsche Staatsbürgerschaft, verbrachte jedoch einen großen Teil seines Lebens in der Schweiz. Er wurde 1879 in Münchenbuchsee in der Nähe von Bern geboren und ging 1898 nach München, wo er bei dem einflussreichen Maler und Kunstpädagogen Franz von Stuck studierte. Sein Frühwerk umfasst vor allem graphische Arbeiten, darunter phantastisch-surrelle Zeichnungen und Radierungen, die Anregungen durch Francisco Goya, Heinrich Füßli und William Blake verraten. Nachdem er im Jahr zuvor mit Kandinsky Freundschaft geschlossen hatte, beteiligte er sich 1912 an der zweiten Ausstellung des Blauen Reiters in der Galerie Goltz in München und lernte im selben

Jahr anlässlich einer Parisreise im Haus des Kunstkritikers Wilhelm Uhde die kubistische Malerei von Picasso und Braque kennen. Angeregt durch seine Übersetzung von Robert Delaunays Aufsatz 'über das Licht' für die Berliner Zeitschrift 'Der Sturm', begann er sich erstmals mit Problemen der Farbe auseinanderzusetzen, doch erst eine 1914 mit den Malern August Macke und Eduard Moilliet unternommene Tunisreise führte ihn zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit der Farbe. Seine Gemälde und Aquarelle der nächsten Jahrzehnte sind durch einen individuellen Umgang mit zarten, durchscheinenden Farbflächen gekennzeichnet, die sich zusammen mit den kontrastiv da-gegengesetzten graphischen Elementen wie Zeichen und Linien zu traumhaft-assoziativen Gebilden verdichten. So ist auch seine Zwitscher-Maschine (1922, Museum of Modern Art, New York) mit ihren drahtigen, vogelähnlichen Motiven eine Komposition aus zart aquarellierten Flächen, Linien und gewundenen Formen, deren evokative Wirkung die nur sparsam eingesetzten malerischen und graphischen Mittel um ein Vielfaches über-

trifft. Von 1920 bis 1931 war Klee als Dozent am Bauhaus zunächst in Weimar, später in Dessau tätig, im Anschluss daran als Professor an der Düsseldorf-Akademie, bis er nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 entlassen wurde und nach Bern übersiedelte. Auch in der berühmigten Ausstellung 'Entartete Kunst', die 1937 im Münchner Haus der Kunst gezeigt wurde, waren mehrere seiner Werke zu sehen. Ab Mitte der dreißiger Jahre, als sich erste

Anzeichen einer fortschreitenden Haut- und Muskelerkrankung bemerkbar machten, begann Klee, sich größeren Formaten zuzuwenden und einen neuen Malstil zu entwickeln, der durch dicke, an Wachsmalkreide erinnernde Linien und große Flächen in gedämpften Farben charakterisiert war. Bei aller Ironie und Doppeldeutigkeit spiegeln seine Bilder dieser späten Periode Düsternis und Todesahnungen (Tod im Feuer, 1940, Kunstmuseum, Bern). Klee starb 1940 in



Sindbad-Der Seefahrer; komisch-phantastischen Oper; Mischtechnik, 37,5x51cm; 1923;Privatbesitz Schweiz

Muralto (Schweiz) . Neben seinem malerischen Werk hinterließ er zahlreiche kunsttheoretische Schriften (Schöpferische Konfession, 1920; Über die Moderne Kunst, 1924, herausgegeben 1945; Pädagogisches Skizzenbuch, 1925 in der Reihe der Bauhaus-Bücher erschienen; Das bildnerische Denken, 1956 aus seinem Nachlass herausgegeben; Tagebücher 1898-1918, Köln 1968), in denen er sein aus der organischen Natur abgeleitetes künstlerisches Credo formulierte, das die Kunst nicht als Mittel zur Abbildung von Wirklichkeit, sondern als eine Art Schöpfungsakt begriff. Folgender Tagebucheintrag Klees ist der für viele Künstler wichtigste Leitspruch durch die Welt realer und surrealer Anscheine :

„Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“.

Für Abbildungen innerhalb meiner Arbeit hat er sich manifestiert.

Mit einem Meerungeheuer kämpft Sindbad der Seefahrer auf der Frontispizillustration von Paul Klee. Besonders deutlich werden hier das für Klees Aquarelle typische Licht- und Schattenspiel sowie die Auflösung der

dreidimensionalen Körperlichkeit in geometrische Figuren. Die eigentliche Bedrohlichkeit der Szenerie ist durch die farbenfrohe Heiterkeit der Darstellung ironisch gebrochen.

Leuchtend tropft das Rot, fast Orange, von Sindbads Lanze. Stolz hält er das Gleichgewicht im schmalen Boot, während drei Ungeheuer sich nähern, es ist ein einsames Treffen mitten in den Gewässern der Riesenhöhle. Sanft fällt das Licht auf die Szenerie. Silber reflektieren die Schuppen, kühl fixieren ihn die Augen der Biester.

Gnadenlos ausbalanciert gehen die Hiebe auf das Monster nieder, maskenhaft schaut der Held den Dreien entgegen, Mann und Boot bilden eine Einheit, die durch nichts aus der Ruhe gebracht werden kann. Phantastisch bizarre Körper schieben sich unaufhaltsam näher. Die Leiber sind weit größer als das Boot, mit mächtiger Lanze werden die Angriffe aufgehalten, den Ungeheuern wird Einhalt geboten, ein Rasternetz von Kobaltblau umgibt die Kämpfenden, die Nacht umschweicheilt Rot und Grün die Figuren. Die Wasserschlacht hat

erst begonnen. Klees Nachtschiff weist sicherlich nicht zufällig Ähnlichkeiten in Farbe und Darstellung zur ‚Dante-Barke‘ auf. Sindbad ist vor allem der direkte Ahnherr zur Diplomarbeit der ‚Nachtbärke‘, darum und weil der Meister mich neben vielen anderen Werken wie die ‚Legende vom Nil‘ in der fotooptischen, grafischen Wahrnehmung und der kindlichen Betrachtungsweise konzeptuell geprägt haben, findet das Aquarell hier seine Loge.

Nemesis und Eris

Nemesis und Eris sind weitere Geschöpfe der Nacht.

Die Nemesis ist die Göttin der Rache oder genauer die Göttin der gerechten Vergeltung, die die ‚herzlos Liebenden‘ bestraft, genauso auch die ‚Selbstüberschätzung‘.

Eine Verdeutschung der Nemesis fand sich früher am Römischen Haus im Ilmpark von Weimar, nach einer ursprünglichen Konzeption hat sie als Basrelief den Giebel an der Westseite geschmückt.

Zeus paarte sich in der Gestalt eines Schwans mit der hübschen Nemesis wobei die schöne Helena gezeugt wurde, die der Grund zum Trojanischen Kriege wurde.

Dieser wurde ausgelöst durch Eris, der Göttin der Zwietracht und des Streits. Auf einer Hochzeit, deren Gäste die drei schönsten Göttinnen Hera, Athene und



Aphrodite waren, warf sie als ungeladener Gast einen Apfel unter die Gesellschaft, auf dem die Worte ‚Der Schönsten‘ eingritz waren. Sofort begannen sich die drei Göttinnen um den ‚Zankapfel‘ zu streiten, bis sie Hermes im Auftrag des Zeus zu dem schönen Paris führte. Dieser möge den Erisapfel der schönsten der drei Göttinnen geben. Paris entschied sich für Aphrodite, die ihm dafür die schönste Frau der Welt, die schöne Helena, versprach. Es erwies sich aber danach, dass diese bereits verheiratet war: Helena, die Frau des Königs von Sparta Menelaos. Ihre Entführung durch Paris nach Troja löste darauf hin den Trojanischen Krieg aus.

Eris erscheint oft als hinkende, zusammengechrumpelte, kleine Frau. Erst wenn sie es schafft, den Neid und den Hass der Menschen zu wecken, erblüht sie zu ihrer wahren Gestalt. Neben der Feindschaft stiftenden Eigenschaft hat die Eris auch eine gute, die die Menschen zur Arbeit anspornt – sozusagen die Göttin des Konkurrenzkampfes.

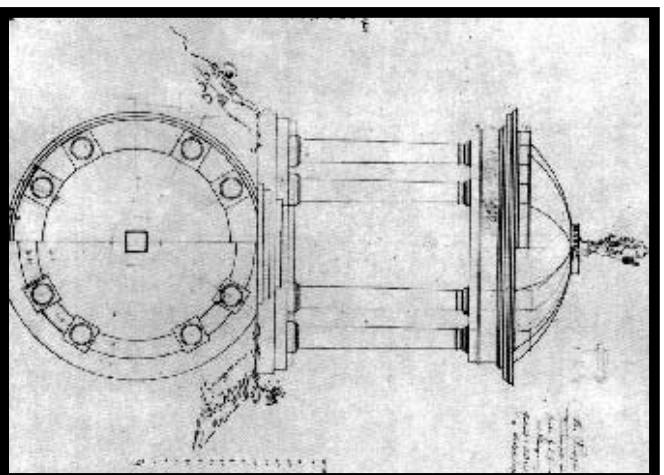
Berlin 1780-1860 - Karl Friedrich Schinkel

Kindheit

Zwei ungleiche Städte bestimmten Schinkels Leben: Neuruppin, eine kleine Stadt im Abseits der Provinz, wo er am 13.März 1781 als Sohn eines Geistlichen geboren wurde, und Berlin, der Mittelpunkt seines architektonischen Wirkens.

Neuruppin war die Stadt seiner Kindheit. Sein späterer Entschluss Architekt zu werden und sich dem Klassizismus zu verschreiben, ist sicherlich mit dem Namen der alten Garnisonsstadt und dem Architekten Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff vereint. Knobelsdorff war Gesprächspartner und Berater in Fragen von Kunst und Architektur unter Friedrich II. Unmittelbar vor der Stadtmauer entstand

durch Knobelsdorff der Neuruppiner Amalthea-Garten, darin ein Monopteros, ein kleiner Apollotempel nach antikem Vorbild, seit dem Altertum das erste Bauwerk dieser Art auf dem europäischen Kontinent und Knobelsdorffs erste Probe als Architekt des Kronprinzen und damals jungen Regimentsführers Friedrichs dem Großen. Unter acht dorischen Säulen wurde musiziert, philosophiert und gefeiert.



*G.W.v. Knobelsdorff,
Monopteros, Apoll, 1734*

Neuruppin und der Sonnentempel waren wohl glücklich – bis zu dem Tag, an dem eine Katastrophe über die Menschen hereinbrach. Am 26.August 1787, einem Sonntag, Schinkel war sechs Jahre alt, brannte fast die ganze 4000 Einwohner zählende Stadt am helllichten Tag in wenigen Stunden ab.

Mit Grauen erlebte er, wie die Häuser am Kirchplatz, wo er mit den Geschwistern wohnte, in Schutt und Asche sanken, das Elternhaus, die prächtige Marienkirche, einige Hundert Bürgerhäuser in den übrigen Vierteln der Stadt, Scheunen und Ställe, das Rathaus mit unersetzbaren Urkunden, Grundbüchern, Gerichtsakten und Testamenten. Neuruppins Vergangenheit war mit einem Schlage ausgelöscht.

Über diese Katastrophe ist oft geschrieben worden. Sie hat sein Leben bestimmt, wenngleich wir nicht wissen, wie er damit fertig geworden ist. Er erlebte, wie Bautrupps und Handwerkerkolonnen anrückten, die brandgeschwärzten Ruinen einrissen

und neue breite Trassen zogen. Turm und Mauern der Marienkirche wurden abgetragen, ebenso die ausgebrannten Predigerhäuser. Nur einige Randbezirke blieben stehen. Viel verhängnisvoller für ihn war, dass er nur wenige Wochen nach der Katastrophe den Vater verlor, der sich bei den Löscharbeitern eine Lungenentzündung zugezogen hatte und daran starb.

Neuruppiner Schule

In seiner Schulzeit konnte sich Schinkel einer erneuerten Schulbildung mit einem neuen Unterrichtskonzept erfreuen. Die Neuruppiner Stadtschule verlor ihren Charakter als Lateinschule und wurde in Bürger- und Gelehrtenschule umgewandelt. Sie war nichtlänger Anstalt für wenige Bevorrechtigte, sie vereinigte Kinder aller Altersstufen und aller Stände unter einem Dach! Man duldete in Neuruppin keine Bildungs- und Erziehungsprivilegien. Dieses pädagogische Ideal sei „nicht das Geschöpf einer glühenden Phantasie, nicht

die Geburt einer überweltlichen Schwärmerei, sondern beruhe auf der Beobachtung der menschlichen Natur, ihrer hohen Bestimmung und der dazu in ihr vorhandenen Kräfte „sowie dem Studium Rousseaus und Basedows“.

Der verstaubte alte Lehrplan, der sich an Bibelkenntnis, theoretischem Wissen, Katechismus und mechanischer Auswendiglernen orientierte, wurde abgeschafft. Oberstes Gebot war ein lebensnaher Unterricht, der das Selberdenken der jungen Leute fördert und kein totes Wissen lehrt. Statt Latein rückte nun die Muttersprache auf den ersten Platz. „Unsere Schüler lernen erst einmal richtig Deutsch“ so der Religionslehrer. Der Unterricht sollte konfessionslos sein, eine Regelung, die das Oberkonsistorium offensichtlich akzeptierte.

Der Schwerpunkt des Unterrichts lag auf den Realienfächern: Geographie, Naturlehre und die Anthropologie, auf die die Aufklärer großen Wert legten, wurden selbstständige Disziplinen. Neu eingeführt wurde das „Fach-

klassensystem“, das die unterschiedlichen Begabungen und Neigungen der Schüler berücksichtigt und etwa dem Kurssystem der heutigen Gesamtschule entspricht. Großes Gewicht wurde auf den neu eingerichteten Hygiene- und Diätikunterricht gelegt. Die Stundenzahl wurde reduziert, die Pausen verlängert. Es gab Spiele und Körperübungen unter Aufsicht der Lehrer.

Die neue Schule genoss bald über Neuruppin hinaus einen ausgezeichneten Ruf. In den ersten drei Jahren verdreifachte sich die Schülerzahl von 30 auf 90. Ein Drittel kam von auswärts, teils aus Berlin, Mecklenburg oder Sachsen.

Ein Fach, dem Philantropen grundlegende Bedeutung beimaßen, war die ,Anthropologie. Anknüpfend an die Denkbungen sollte das Fach das Idealbild des aufgeklärten, sich seiner selbst bewusststen, körperlich und geistig gesunden Menschen nahe bringen. Man erhielt Einblick in körperliche und seelische Vorgänge, um sich darin üben zu können, zwischen guten und bö-

sen, zwischen nützlichen und schädlichen Treiben – wie Hass, Zorn, Neid – zu unterscheiden.

Den Schülern um Schinkel schärfte man ein, den Körper als eine von Gott gemachte „kunstvolle Maschine“ anzusehen, die aber durch Unmäßigkeit und Vernachlässigung leicht zerstört werden könne. Man las Campes ,Kleine Seelenlehre, damit die Schüler mit ihrer Seele und ihrem Selbst bekannter werden.

In späterer Jugend folgte eine Schulzeit am Grauen Kloster, der frostige Charakter dieser Lehrereinrichtung legte eine Art Reife auf Schinkels empfindliche Seele. Bei uns werden keine philanthropischen „Tändeleien“ geduldet, verkündete Oberlehrer Gedicke, denn diese „gewisse modische Erziehungsart, die jetzt in vielen Häusern und Anstalten herrscht“, verspreche „eine nervenlose, empfindsamseinwillende, anstreunungshassende, an Geist und Körper schlaffe Menschenbrut“. Der Lehrer Gedicke gehörte zu Zeiten der Neurupiner Schule den Anhängern der didaktischen Methoden der Berliner

und Dessauer Philanthropen an, derer er sich nun wieder abgewandt hatte. Gedicke verlangte Disziplin, Leistung und Moral.

So litt vor allem der Griechisch-Unterricht unter diesen Bedingungen. Den einzigen mythologischen Stoff den Schinkel zu lesen bekam, waren Ovids Metamorphosen.

Ovids Sammlung von rund 250 Verwandlungssagen war unentbehrlich, um andere antike Werke zu verstehen. Ovid holte die Götter und Halbgötter gleichsam vom Himmel auf die Erde, sie wirken menschlich. Wegen seines Humors und seiner Ironie war Ovid gerade in der Aufklärung sehr beliebt. Lehrer Gedicke aber las die Aufsätze wie Erzählungen für Kinder. Für ihn waren die Niederschriften wie ein Aberglaube, der noch nach Jahrtausenden viel Schaden anrichtete, sie waren Erfindungen von Barbaren. Man diskutierte die Iphigenie-Sage aus den Metamorphosen als eine „unstreitig“ auf eine historische Begebenheit zurückzuführende Tatsache. Niobes Kinder sind nicht durch die tödlichen Pfeile von Apoll und Diana ge-

storben, in Wirklichkeit hätte eine plötzliche Seuche sie alle zugleich hingerafft. In Prometheus verstand man einen weisen Mann, der das Feuer von einem Blitz in Brand geratenen Baum zu nehmen wusste. Orpheus und Eurydike seien eine phantasievolle Erfindung der Barden und Dädalus ein großer Erfinder.



414 Schinkel, Selbstbildnis mit seiner Frau Susanne Berges, Pinsel in Grau und Schwarz, Weiß gehöht, 1810–1815

Friedrich Gilly

Erst mit der Lehrzeit bei dem jungen Friedrich Gilly begann Schinkels tiefergehende Beschäftigung mit der Mythologie. Gilly hatte sich einige Jahre zuvor in Privatstudien sehr gründlich mit der Mythologie der Ägypter, Griechen und Römer beschäftigt und wurde dadurch mit „ihrer wahren Seite bekannt“. Schinkel fand in der Bibliothek von Gilly ein Buch von Professor Karl Philip Moritz, ein bekannter Goethes, der tiefsinnige Vorlesungen an der Berliner Kunstakademie über Schönheit, Kunst und Altertum führte. Ein Buch, das die antiken mythologischen und epischen Dichtungen neu erzählte, doch sparsam ist mit Deutungen. Die ‚Götterlehre‘ wird noch heute aufgelegt.

Friedrich Gilly war eine charakteristische Gestalt, Schinkels Verehrung für ihn sei sehr groß gewesen, so „dass er ihn wie ein höheres Wesen betrachte-

te und sich ihm fast nicht ohne Zittern nähern konnte“, denn

er war vor allem Schinkels Lehrer. Gilly's vulkanische Natur machte Schinkel anpassungswillig und gelehrig. Schinkel verleugnete sich selbst, seine un-ter Gilly entstandenen Skizzen sind Zeugnisse seiner Unterwerfung. Schinkel eignete sich seinen so Zeichenstil gekonnt an, dass die Kunsthistoriker noch bis heute Mühe haben, diese beiden Auseinanderzuhalten. Schadow beschrieb Schinkel als eine Naturwiederholung seines Meisters.

Schinkels erste Arbeit, die Lehrmeister Gilly ihm auftrug, war ein Grundriss des Pariser Lustschlosses Bagatelle. Sein letztes Bauwerk wurde dann die als „modernste Konstruktion“ bezeichnete Bauakademie, die er mit seinem Lieblingsmotiv, dem sagenhaften König Amphion umrahmt, der durch das Spiel seiner Leier bewirkt, dass die Töne die Steine bewegen und sie zu den Mauern Thebens zusammenfügen. Die antiken Gestalten entwickelten in dem Architekten eine geistige Realität. Noch

um 1830, als mit der Industrialisierung bereits das technische Zeitalter angebrochen war, wählte Schinkel für das geplante Wandbildprogramm des Neuen Museums Berlin Bilder aus der altgriechischen Kosmologie. Bisweilen ironisierte Schinkel seine Verehrung der antiken Götter und schuf anmutige, zugleich witzige Plaketten wie ‚Athena erfindet das Zahnrad‘.



J.G.Schadow, Marmor, Büste Friedrich Gilly, 1801, SMPK Berlin

Brandenburger Tor und Quadriga

Dem frühklassizistischen Bauwerk gehörte von Anfang an die Aufmerksamkeit aller Berliner, denn der monumentale Abschluss unter den Linden überzeugte sie und war erwünscht. Die Anlage des Tors mit den tempelartigen Nebengebäuden für Zoll und Militärwache war einmalig in seiner Art – nicht der übliche Torbogen, kein Berlinerischer Arc de Triomphe.

Unübertroffen war die schöne Lage. Sie sei „ohnstrettig die schönste von der ganzen Welt“, rühmte der Erbauer Carl Gotthard Langhans. Von den Linden her hatte man durch die damals weiß gestrichenen Säulen des Tores einen wunderschönen Durchblick auf das Grün der Tiergartenbäume.

Carl Gotthard Langhans galt den Berliner Architekten als „Wiederhersteller des klassischen Stils“. Der neugriechische

Stil war eine Privatangelegenheit des Königs, der vorher nur als Innendekoration im Berliner Stadtschloss vom Dessauer Architekten Freiherr von Erdmannsdorff ausgeführt werden durfte. Die Umgestaltung dieser Räume in einen Stil, über den Friedrich der Große einst gespottet hatte, symbolisierte eine Wende in der Politik und in der Kunst Preußens.

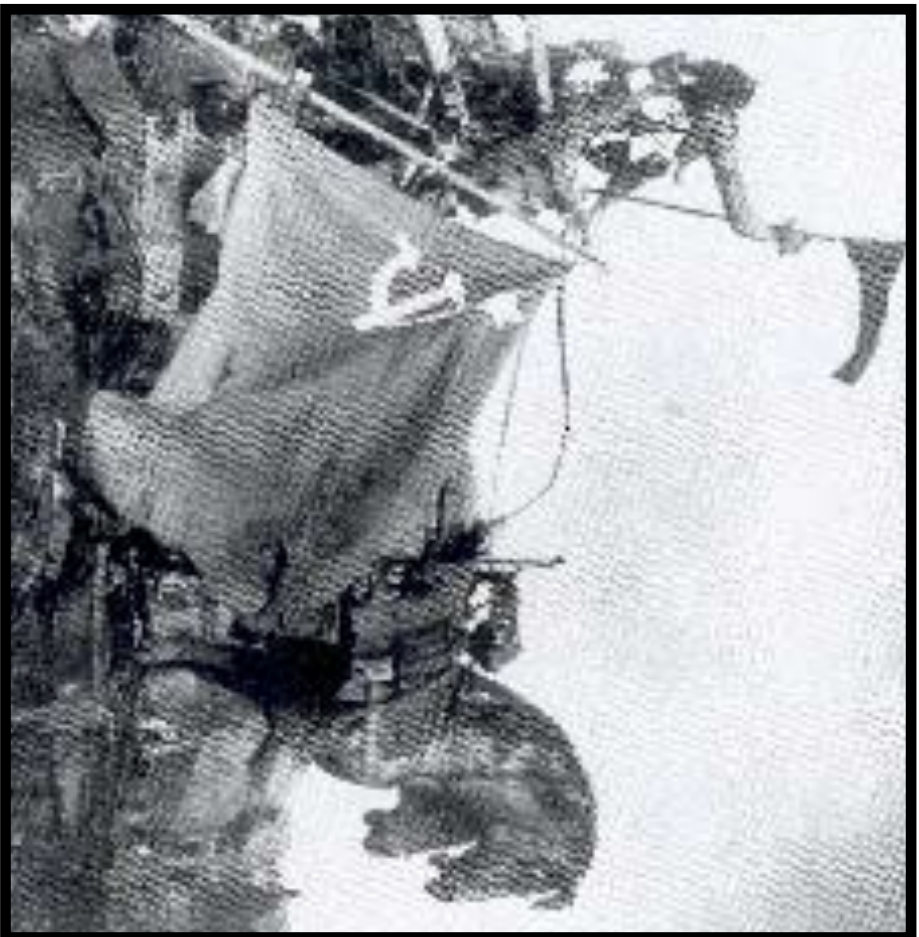
Auf seinen ersten Rundgängen durch Berlin, erblickte Schinkel das Brandenburger Tor am Ende der Prachtstraße Unter den Linden. Es stand erst drei Jahre und war schon eine Berühmtheit.

Das „Friedenstor“ nannten die Berliner das imposante Bauwerk mit den zwölf dorischen Säulen und dem darüber liegenden schweren Steingebälk, der mit einem antikisierenden Relief geschnitten war. Denn die Siegesgöttin mit dem Viergespann der Quadriga oben auf dem Tor stellte den Triumph des Friedens dar. Die Berliner nannten das Tor auch das „Griechische Tor“ oder gar das „Atheniensische“. „Klassizistisch“ nannte es keiner. Das Tor war ein

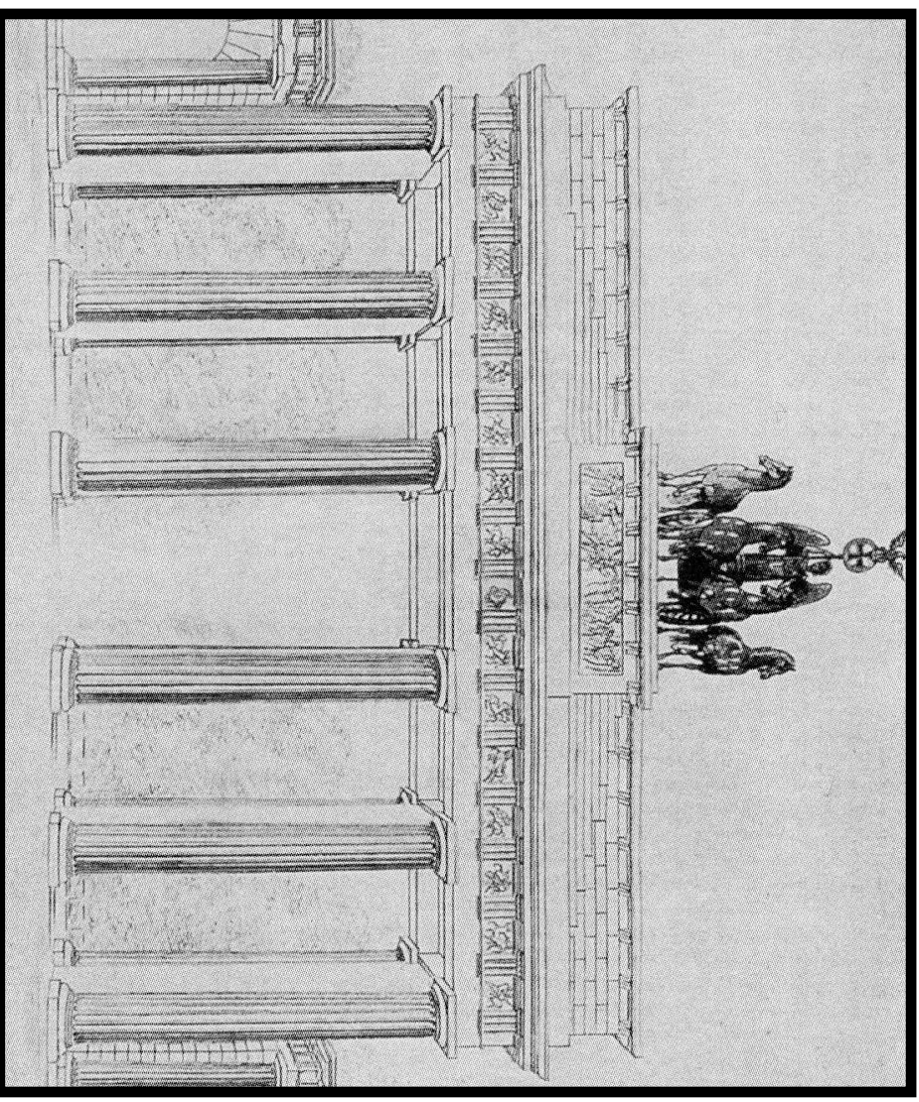
Bekenntnis zum Griechentum.

Es muss für den jungen Schinkel, wie überhaupt allen seiner Zeitgenossen, ein überwältigendes Erlebnis gewesen sein, ein Bauwerk zu betrachten, das der großen Baukunst der Antike nachempfunden war. Die Reliefs in den Durchgängen feiern die Kriege Friedrichs des Großen in einem umfangreichen Zyklus mit den Taten des Herakles. Den Segen des siegreichen Friedens und auflühender Kultur verkörpern die Statuen von Mars und Minerva in den Nischen der Seitenflügel.

Der Torbau war die Bestätigung, dass die Kunst der Alten „noch immer die schönsten nachahmungswürdigsten Muster“ bietet. Angeleitet durch die Kunstakademie orientierten sich die Künstler an dem von Winckelmann neu entdeckten antiken Ideal von „edler Einfalt und stiller Größe“, gemeint ist das Unverfälschte und Reine. Entlehnt wurde das Tor einem Zugang zum Tempelbezirk der Athener Akropolis – Das Propyläen. Nun wurde es zum Vorbild für das Tor einer modernen Residenzstadt. Mit dem Bau wurde 1789 begonnen, demselben Jahr, als der Sturm auf die Pariser Bastille die Französische



*J.G.Schadow, Quadriga v. Branden-
burger Tor, Mai 1945*



*K.F.Schinkel, Brandenburger Tor und Quadriga
mit dem Eisernen Kreuz, Feder und Tusche,
Juni 1814, SMPK Berlin*

Revolution einläutete. Die Quadriga ist eine Victoria, die in der Rechten das Panier und mit der vorgestreckten Linken die Zügel der vier ruhig dahintrabenden Rosse fasst, und angelehnt ist an die Bronzeplastik des Wagenlenkers von Delphi auf dem Apollo Tempel von Delphi. Die geflügelte Victoria sollte den Frieden bringen, darum fährt sie nach siegreichem Kampf in die Stadt hinein, in Richtung des Berliner Stadtschlusses.

Auftraggeber und Bauherr, der Preußenkönig Friedrich Wilhelm II., soll die Idee zum antiken Bau gehabt haben. Von allen französischen Vorgängerbaustilen fühlte er sich abgestoßen. Der „antikische Geschmack“ begünstigte ihm auf seinen Reisen in das Musterländchen Dessau, wo mit dem Bau des Schlosses im Wörlitzer Park die Auseinandersetzung mit der griechischen Baukunst ihren Anfang nahm. Das neue Tor war sein Antrittsgeschenk an die Berliner, er wollte die Hauptstadt verschönern, die anderen Künste sollten zu Helfern der Baukunst werden.

Um die Bewegung der Pferde an der Quadriga eingehender stu-

dieren und auf Papier bannen zu können, hielt sich Schadow wiederholt im königlichen Marstall auf. Schadow wählte dort für sein Gespann schließlich zwei Pferdetypen von leicht unterschiedlicher Gangart und variierte zudem die Kopfhaltung in vier verschiedenen Wendungen. Von einer Fassung in Gold nahm man Abstand und entschied sich bei den Ausführungsarbeiten der Eichenholzmodelle für die Potsdamer Gebrüder Wohler sowie bei den anschließenden Treibarbeiten in Kupferblech für Emanuel Jury.

1806 wurde die Quadriga nach der Schlacht bei Jena und Auferstedt von Napoleon nach Paris verschleppt und sollte dort aufgestellt werden, doch bevor das geschah, wurde er entmacht. Im Jahr 1814 wurde die Quadriga von den Truppen Blüchers in Kisten verpackt und nach Berlin zurückgebracht, wo sie zunächst restauriert wurde. Dabei wurde der von einem preußischen gekrönten Adler besetzte Eichenkranz am Stab der Göttin durch ein neues Machtsymbol, das von Schinkel entworfene Eisernes Kreuz, ergänzt. Nach den Kämpfen um Berlin

1945, bei dem deutsche Geschütze auf die Quadriga gezielt haben, nachdem dort eine rote Fahne gehisst wurde, und einem geheimen Magistratsbeschluss vom 1. Mai 1950 wurden die verbliebenen Einzelteile der stark beschädigten Skulptur zersägt und herunter gestürzt.

Der endgültigen Vernichtung der Quadriga, ist nur ein Pferdekopf entgangen, der aus Einzelteilen zusammengefügt in das Märkische Museum gelangte.

Das von der Aura der Geschichte verbliebene Fragment gehörte zum, vom Osten aus gesehen, linken Ross. Mit den weichen Nüstern, dem leicht geöffneten Maul, den hervortretenden Augäpfeln sowie dem expressiven Verlauf der unter der Haut sich deutlich abzeichnenden Adern veranschaulicht selbst noch dieser originale Rest der Schadowschen Tierplastik die außerordentliche Sensibilität der Modellierung und die geniale Ausführung.

Die heutige Quadriga besteht aus der wieder restaurierten Fassung der Gipsabformungen aus dem Jahr 1942.

Königliche Bauakademie

Im Alter von fünfzehn Jahren trat Schinkel der königlichen Bauakademie bei, auch hier traf er mit jungen Leuten aus allen Ständen zusammen. Für das gesamte Studium waren vier Jahre vorgesehen. Sein Abschlusszeugnis enthält Noten wie „mit Stillschweigen“ im Fach Hydrostatik und Konstruktionslehre, „selten aber ausgezeichnet“ im Architektonischen Zeichnen, „ausgezeichnet und viel Fähigkeit“ bei der von Friedrich Gilly angebotenen Vorlesung Optik und Perspektive.

In der Bibliothek Gillys, zum Nutzen junger Architekten gegründet, befanden sich über 700 Titel zur Kultur- und Kunstgeschichte, Ästhetik, Baukunst und neuzeitliche historische Werke. Außerdem zahlreiche Werke antiker Dichter, wie Seneca, Cicero, Livius, Salust, Tacitus, Vergil und Horaz. Indes die Schriften der klassischen

Philosophen Sokrates, Aristoteles und Plato genauso ganz fehlten, wie neuzeitliche Dichtungen von Goethe und Schiller.

Reisestichwerke waren es, die Schinkel vor Augen führten, zu welch grandiosen Bauwerken der Kunstsinn des Menschen fähig ist. Nur wenigen seiner Zeitgenossen war es vergönnt, die Länder Griechenland, Italien, Syrien oder Ägypten zu bereisen. Waren die antiken Stätten auch zerstört, ließ sich ihr Geist, aus dem heraus sie erschaffen wurden, noch aus den Ruinen erspüren.

Vitruv

Ein epochemachendes Werk der Spätaufklärung, welches Schinkel vor allem beeinflusste, ist noch heute eine Übersetzung Vitruvs von August Rode aus Dessau - Wörlitz. Vitruv hatte das Werk vor mehr als anderthalbtausend Jahren seinem Kaiser, dem Imperator Augustus, zugeeignet. Jetzt erlebte Schinkel, wie es

durch die Entdeckung der griechischen Bauten erneut Aktualität bekam. In diesem Werk werden die von Vitruv angeschnittenen Baufragen von den Arten des Mauerwerks über Säulenordnungen bis zu den Tempeltypen anhand von Rekonstruktionszeichnungen erläutert und mit bekannt gewordenen antiken Bauten verglichen.

Vitruv befasste sich mit der Anlage von Städten, mit dem Bau von Türmen und Mauern, mit der Ausrichtung der Straßenzüge mit Rücksicht auf den Wind. Ferner mit der Anlage von Märkten, Plätzen und dem Bau von öffentlichen Gebäuden, von Theatern nach den örtlichen akustischen Verhältnissen, den Säulenordnungen, mit dem Bau von Häfen und Meerdämmen. Er beschrieb die Baumaterialien und Baumaschinen. Vieles war schon zu Schinkels Zeiten nur noch von historischem Interesse, so die Beschreibungen von Kriegsmaschinen, von Katalpulen, Steinschleudern und anderem Gerät. Letzteres zeigte den Architekten als Gehilfen kriegsführender Herrscher, und, was er bis in Schinkels Zeit geliebt ist, als Ingenieur.

Francesco Milizia

Unter Schinkels Zeitgenossen befand sich Francesco Milizia, der neue Ideen zur Stadtplanung vorbrachte. Sein Buch ‚Grundsätze der bürgerlichen Baukunst‘ gehörte zu den vorge-tragenen Standardwerken. Milizia war aufklärerischer Auffassung, nahm aber Elemente aus der Renaissance-Tradition in sein Konzept mit auf. Francesco Milizia war der Ansicht, der Architekt einer Stadt müsse die wesentlichen Stücke in ihr mit „schönen und gehörigen Bequemlichkeiten versehen“. Im Stadttinnern müssen Abwechslung, Kontraste, ja stellenweise „Chaos“ herrschen. Er verglich die Stadt mit einem Wald und die Aufteilung mit einem nach „französischen Geschmack“ angelegten Park. „Es müssen Plätze, Kreuzwege und viele geräumige gerade Durchschnitte oder Gasen darin sein.“ Der Architekt benötige „Feuer und Genie“.

„Der Plan einer Stadt soll dergestalt angelegt werden, dass

die Pracht des ganzen aus einer Menge untergeordneter Schönheiten besteht, die alle so verschieden sind, dass man nirgends dieselben Gegenstände, sondern im Durchgehen allenthalben etwas Neues und Besonderes antrifft. Es muss mitten in der Unordnung eine Art von Ordnung herrschen, alles gerade und regelmäßig, jedoch ohne Monotonie sein, und aus einer Menge regulärer Teile muss im Ganzen ein Begriff von Unregelmäßigkeit und Chaos erwachsen, welcher für große Städte so schicklich ist ... Vier Stücke müssen zusammentreffen, um eine schöne Stadt zu bilden : die Eingänge, die Straßen, die freien Plätze und die Gebäude.“ Die Straßenbreite müsse man nach dem Verkehr und der höchstens dreigeschossigen Bebauungshöhe festgelegt werden, die Häuser sollten die Notwendigkeit von gesunden, bequemen Wohnen erfüllen, und wenigstens mit einer Terrasse oder kleinen Garten für jede Wohnung ausgestattet sein. Milizia forderte eine vom Staat eingesetzte Baupolizei, die selbst die Verzierungen nicht dem Eigensinn überlasse.

Panoramas und Dioramas

Brand von Moskau, die Leipziger Schlacht, Elba, St.Helena.“
schrieb Theodor Fontane.

Panorama von Palermo

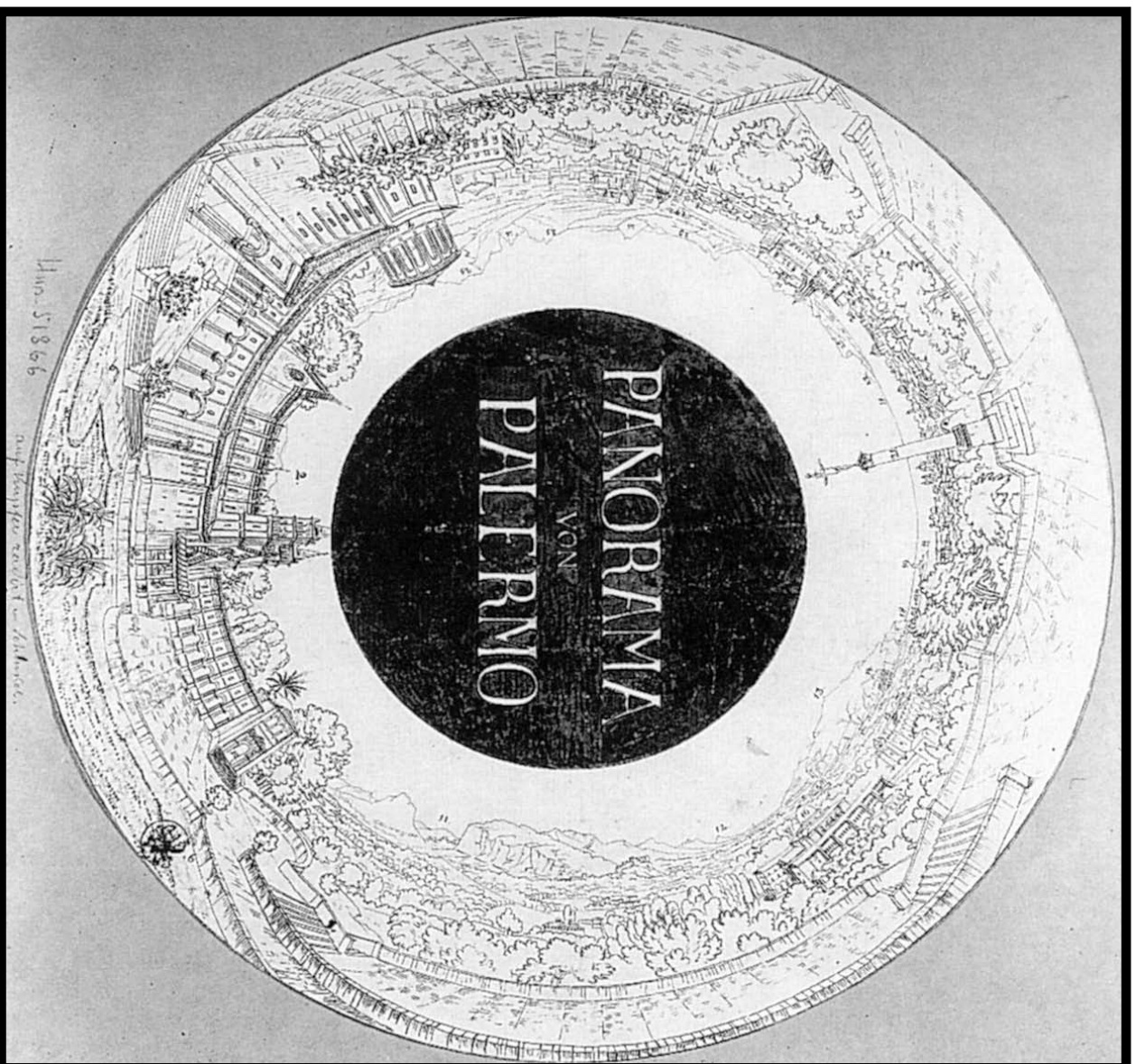
Der junge Schinkel gehörte auch zu den ersten Panoramisten der Stadt. Voller Eindrücke und Ideen war er 1805 von seiner Italienreise zurückgekehrt. Der unsicheren Zeiten wegen bot sich in Berlin zunächst keine Möglichkeit zur Verwirklichung seiner architektonischen Ambitionen. Stattdessen arbeitete er in den folgenden Jahren mit großem Erfolg an öffentlichen Bildervorfürungen. Schinkel „malte jenen reichen Zyklus perspektivisch optischer Gemälde, worin er aus fast allen Teilen der Welt das Schönste und Interessanteste vor den staunenden Augen seiner Landsleute entrollte: Ansichten von Constantino-
pel, Nillegenden, die Kapstadt, Palermo, Taormina mit dem Aetna, den Vesuv, die Peterskirche, die Engelsburg und das Capitol in Rom, den Mailänder Dom, das Chamonix-Tal, den Markusplatz, den

Im Frühjahr 1808 begann Schinkel die Arbeit an seinem Panorama. „Um die Resultate meiner Reise durch Italien gemeinnützig zu machen, habe ich unter anderem unternommen, ein Panorama der umliegenden Gegend von Palermo zu malen.“

Schinkel stellte es im Herbst 1808 in einer hölzernen Rotunde vor dem St.Hedwigs Kirchplatz aus. Die Anstrengungen hatten sich gelohnt. Dem ungemütlichen Klima Berlins entinnend strömt das Publikum, um das sonnige Palermo zu erleben. Den Berliner Passanten gefiel „die neue Kraft der Sonne, das Amphitheater der Gebürge vergoldend, das azurine Gewölke des Himmels und in ferne spiegelnde Meeresfläche“. Schinkel verkaufte nach einer erfolgreichen Laufzeit sein Panorama an den Berliner Maskenfabrikanten und Theaterbesitzer Wilhelm Gropius, der es in anderen Städten zur Schau stellte.

Der Sohn Carl Gropius wurde Schinkelschüler und eröffnete ebenso ein Diorama unweit der Linden im Jahre 1827 in der Universitätsstraße. Das Haus griff auf architektonische Ideen Schinkels zurück. Darin ließen sich illuminierte Ansichten aus aller Welt sehen. 23 lange Jahre erfreute es sich großer Beliebtheit. Das magische Halbdunkel fasste mehr als 200 Besucher. Die monumentalen Gemälde waren als Ölbilder auf weißen Batist gemalt, und hatten eine Größe von etwa 20 x 14 m. Von einer Seite her fiel das Licht durch das große Fenster auf die Malerei. „Der hier wahrgenommene Lichtwechsel, von leiser Dämmerung bis zum klaren Sonnenschein, wird... einzig nur bewirkt durch das Öffnen und Schließen großer Fensterläden, welche aber, leicht und geräuschlos bewegbar, nicht seitwärts aufgehen, sondern von oben herabfallen und so das Licht in verschiedenen Einfallswinkeln auf das Licht treffen lassen.“

Die Eröffnung des Dioramas war ein bedeutendes Ereignis für die Stadt. In den „bewegten Zeiten“ des Massenandrangs



*K.F. Schinkel, Blick in die Blüte
Griechenlands,
recht Kopie v. W.Ahlborn*

*K.F. Schinkel, Panorama von
Palermo, Radierung mit Feder und
Deckweiß, 1808, Handzettel*

strömten bis zu 3000 Leute in das Gropius'sche Haus, obwohl das Eintrittsgeld 10 Silbergrößen betrug. Aus dem Umkreis von zehn Meilen kamen die Besucher eigens nach Berlin „um das Wunder zu schauen“. Auch Besuche des Königs und dem Gefolge war keine Seltenheit.

In Gropius' Diorama sind zwischen 1827 und 1850 insgesamt 28 Transparentgemälde gezeigt worden. Darunter waren verschiedene Innen- und Außenansichten von Kirchen, Schweizer Landschaften, Schluchten, Grotten und Ausblicke auf italienische Gegenden. Die „genial erfundene Einrichtung, die eine Farbnuance schafft, die uns Sonnenblicke, Abendröte und allen übrigen Erscheinungen des hellen und trübem Lichtes zu zaubern verstehen“ liess, ist samt ihrer Transparenten Darstellungen nicht erhalten geblieben, man verkaufte Stücke nach St.Petersburg, das Gebäude verlor seine Funktion und musste 1876 der Stadtbahn weichen.

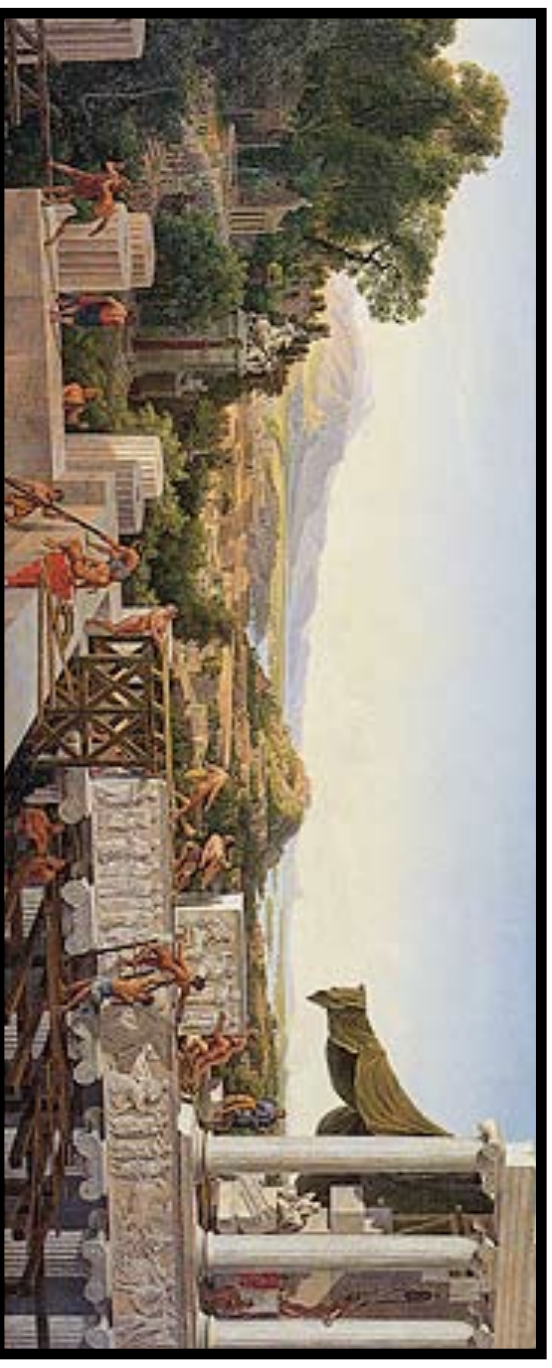
Blick in die Blüte Griechenlands

Die Landschaft ‚Blick in die Blüte Griechenlands‘ – „vor Jahr und Tag“ begonnen – ging im Jahr 1825 als Hochzeitsgeschenk an die Berliner Prinzessin Luise. Das Gemälde lebt von seiner aussagereichen, lebendigen Vorstellung und Wirklichkeitsnähe zum klassischen Griechenland. Nach dem erfolgreichen Freiheitskampf der Griechen, den Europa mit Anteilnahme verfolgt hatte, konnte die griechische Klassik noch einmal als Vorbild eine bedeu-

tende Wirkung ausüben. Das Preis des Opfermutes der Krieger, dem Hinweis auf die Perserkriege ist eine Anspielung auf das Berlin Friedrich Wilhelms III. und fordert somit die Gegenwart zu einer Kulturleistung auf.

Bettina von Arnim überlieferte an Goethe den Wunsch, in den dargestellten Gefilden wohnen zu wollen.

Streng rechtwinklig sind die öffentlichen Bauten in der Ebene zwischen einem Tempel im Vordergrund und der Akropolis angeordnet. Säulenhallen flankieren die Straßen und verbinden Theater, Agora, Hippodrom oder Stadion



mit heiligen Bezirken. Private Häuser umgeben das Stadtzentrum, unregelmäßig und unterschiedlich groß, von Baumgruppen und Plätzen unterbrochen, eher an Landsitze erinnernd.

Zu Schinkels Zeit war noch keine griechische Stadt ausgegraben, seine Darstellung des Zentrums basiert einzig auf antiken Quellen und eigenen Vorstellungen. Auf Schinkels Bild liegt ein Riesentempel, ein Dipteros mit zwei umlaufenden Säulenreihen im Vordergrund. Zwei ionische Ordnungen sind übereinander gestellt und nur durch einen hohen Fries mit Motiven vom Parthenon getrennt. Dass eine solche Zusammensetzung in der antiken Architektur nicht vorkam, wusste Schinkel natürlich. Sein Anliegen war die Bildhauerkunst als integrierten Bestandteil der Architektur auszuweisen. Aus diesem Grund ist rechts unreal in schwindelnder Höhe eine Werkstatt dargestellt. Bildhauer arbeiten an einem Giebelblock.

Für Schinkel sind generell keine wissenschaftliche oder technologische Genauigkeit wichtig, als vielmehr das, was den Charakter der griechischen Polis und der

Bautätigkeit klassischer Zeit ausmacht. Schinkel löst das Bild aus seiner historischen Distanz, um das Vorbildhafte im Sinn einer moralischen Wirkung darzustellen, zudem bedient er sich als einer der ersten bekannten Künstler der Schilderung eines Arbeitsprozesses, mit tätigen Bauleuten. Hier werden Lasten gehoben und geschoben, und mit der Darstellung von Technik, besonders der frei erfundenen mechanischen Hebebühnen im Vordergrund mit großen Zahnrädern wird auf die von dem naiven Betrachter antiker Architektur meistgestellte Frage nach dem Bauvorgang eingegangen. Schinkel hat in seinem Werk gegen besseres Wissen rebelliert, denn Quaderwände wurden erst nach Fertigstellung geschliffen und mit Randblossen versetzt, wie auch Säulen erst nach der Aufstellung kanneliert werden konnten.

Die Neue Wache

Das Brandenburger Tor stand zwei Jahrzehnte wie ein uneingelöstes Versprechen auf die Erneuerung der Baukunst. Nach dem Triumph über Frankreich und der Rückgabe der durch Napoleon entführten Quadriga war es Zeit, das Versprechen an die Berliner einzulösen. Schinkel begann 1816 mit dem Bau der ‚Neuen Wache‘ Unter den Linden, nicht weit vom Brandenburger Tor. Er bewunderte Langhans, gestaltete aber nachdem er einige Fehler am „griechischen Tor“ gefunden hatte, die dorischen Säulen der Wache exakt nach wissenschaftlich genauen Aufnahmen der Tempel von Agrigent, die er an der Südküste von Sizilien einst selbst bewundern konnte.

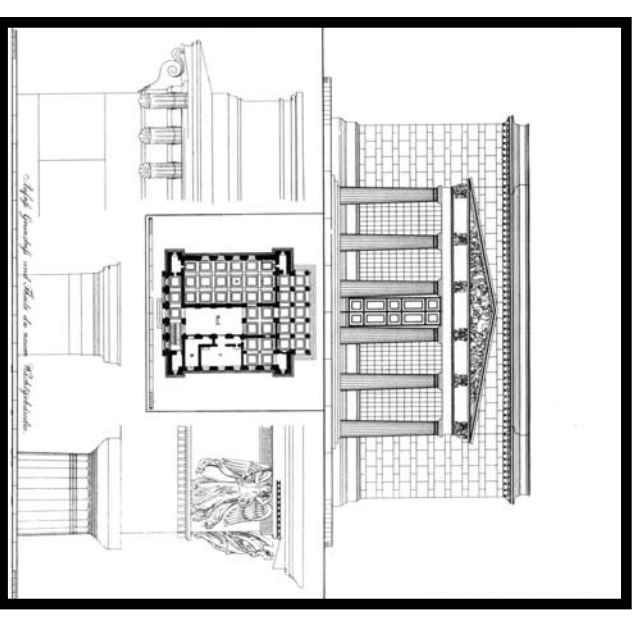
Die neue Wache am Kastanienwäldchen, bedeutungsvoll zwischen der neugegründeten Universität und dem traditionsreichen Zeughaus gelegen, entstand nicht nur als reiner Zweckbau, der der Re-

präsentation und dem Schutz des königlichen Wohnsitzes im Palais schräg gegenüber diene, sondern war zugleich von Anfang an als ein politisches Monument am Straßenzug Unter den Linden, der Via Triumphalis, zwischen Schlossbrücke und Brandenburger Tor konzipiert.

Der wehrhaften, rechteckigen, kastellartigen Grundform des Gebäudes liegt eine Vielzahl von Entwürfen zugrunde. Stehende martialische Trophäen, römischen Rüstungen gleich, flankiert mit dem preußischen Wappentier, dem Adler, sollten die jeweiligen Ecktürme der neuen Wache schmücken. Ein Bezug zu Schlüters Zeughaus mit den Masken sterbender Krieger wurde bei der Konzeption des Baus entworfen. Hingegen zeigt der ausgeführte Bau statt dieser Bezugnahme eine klare Bevorzugung antiker Sujets. Schadow führte die Siegesgöttinnen aus, die strahlend den Sieg verheißen und den Helden Kränze zuwerfen. Das Vaterland soll nach erfolgreicher Verteidigung glorifiziert werden. Im Tympanon darüber wird abstrakter Weise der Krieg als eine Auseinanderset-

zung kämpfender Gruppen fortgeführt. Viktoria entscheidet.

Die Neue Wache wurde zu einem Hauptwerk des deutschen Klassizismus. Schinkel gelang es, dem Gebäude trotz seines relativ kleinen Baukörpers mittels klarer Formen, wuchtiger Eckrisalite und streng dorischen Säulenportal diese Monumentalität zu verleihen. Seit 1993 befindet sich in ihr die offizielle Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland.



K.F. Schinkel,
Die Neue Wache, 1819, SMPK Berlin

Das Alte Museum

Die Reform der Akademie der Künste zu Berlin beinhaltete auch die Idee zum Neubau eines öffentlichen Museums. Gedacht wurde in erster Linie an eine Studiengalerie für Mitglieder und Studenten. Per Kabinettsorder bestimmte Friedrich Wilhelm III., „in Berlin eine öffentliche, gutgewählte Kunstsammlung anzulegen“. Nach Beschlagnahme der durch Napoleon entführten Kunstwerke gewann der Plan an Dringlichkeit und nationaler Bedeutung, der Umbau des Akademiegebäudes unter den Linden zur Aufnahme einer Kunstsammlung musste beginnen.

Bereits 1800 hatte der neunzehnjährige Schinkel in Friedrich Gillys „Privatgesellschaft junger Architekten“ Pläne entworfen, in dem ansatzweise eilige Elemente des Entwurfs von 1822 vorkamen – Sockel, Freitreppe, Säulenhalle, Rotunde und seitliche Innenhöfe.

Das Gebäude entsteht am Lustgarten, einem Kernbereich unter den Linden der neben der ‚Neuen Wache‘, dem Dom und der geplanten Schlossbrücke zum Mittelpunkt des Interesses für den Architekten Schinkel wird. Als ein der Kunst gewidmetes Bauwerk ist das Museum dazu bestimmt, das Ideal des Schönen zu verkörpern. Es sollte nicht bloß die Kunstwerke beherbergen, sondern sie bereichern und dem Programm der Bildung durch die Anschauung des Schönen konkrete Gestalt verleihen. Die Ausstellungssäle befinden sich auf zwei Stockwerken. Durchbrochen von einer Mittelachse, befinden sich von außen nach innen führend, zunächst die außen liegende Eingangshalle mit den markanten 18 ionischen Säulen, das Treppenhaus, die Rotunde.

Friedrich Schinkel übernahm das Projekt im Jahre 1822, nach einem Baustopp, ausgesprochen durch den Kronprinz Friedrich Wilhelm der IV. Der Kronprinz beschäftigte sich, wie viele seiner gleichrangigen Adligen zu seiner Zeit, fast täglich mit architektonischen Ideen und Grundrissen.

Der etwa fünfzehn Jahre ältere Schinkel war für ihn als Architekt das Vorbild. Viele Zeichnungen zum Neubau am Lustgarten sind zwar auf den Kronprinzen zurückzuführen, der Feinentwurf und die Ausführung des Gebäudes oblagen ungeachtet dessen Karl Friedrich Schinkel, der zu Recht als Schöpfer des Meisterwerkes gilt. „Durch Schinkel veränderte sich Berlin auch der äußeren Erscheinung nach als eine Stadt von europäischer Geltung.“

Das Alte Museum, das damals noch unter dem Titel Neues Museum firmierte, gehörte seit seiner Vollendung 1830 zu den zentralen Punkten kultureller Identität Berlins.

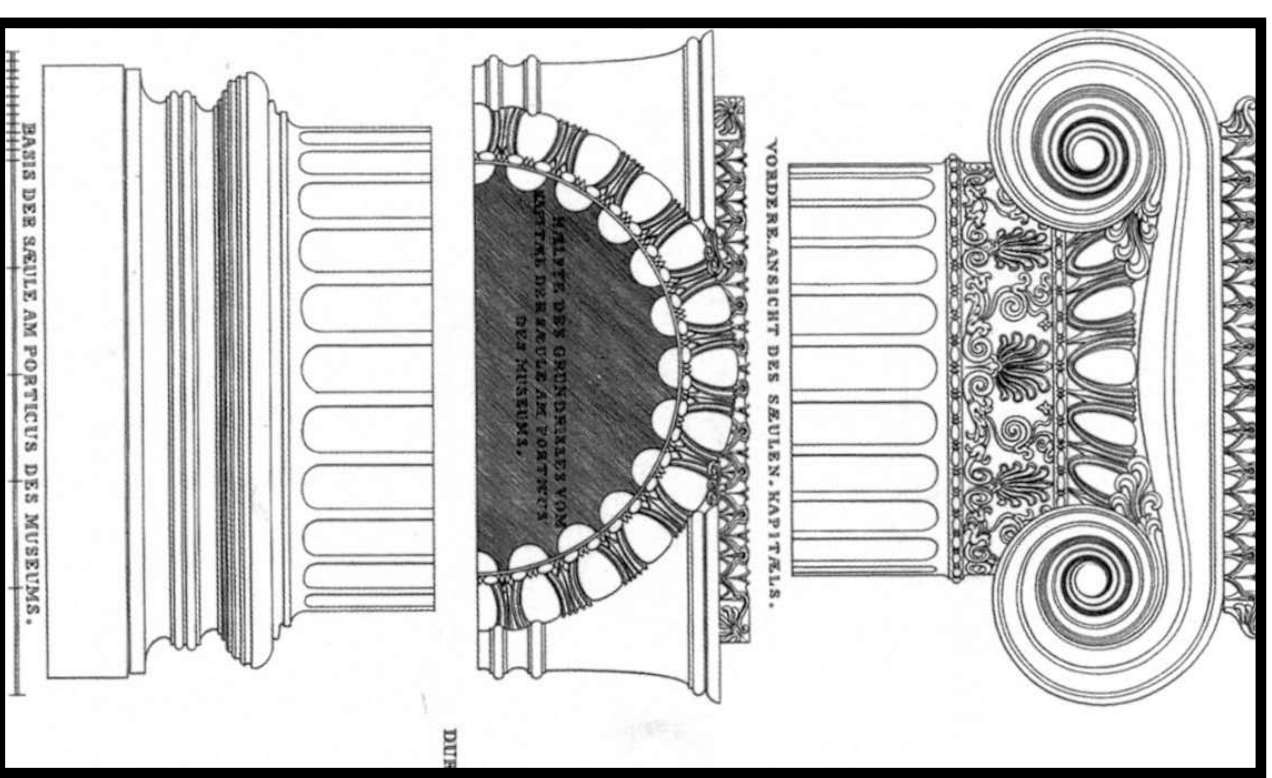
Kolonnaden

Im „großartigen Stil“, dem „Gout magnifique“ des französischen Abolusismus, und doch einfach, sollte die Kolonnade – im Sinne von Winckelmanns „edler Einfalt und stiller Größe“ – dem monarchischen Block des am anderen Ende des Platzes gelegenen Berliner Schlosses ein

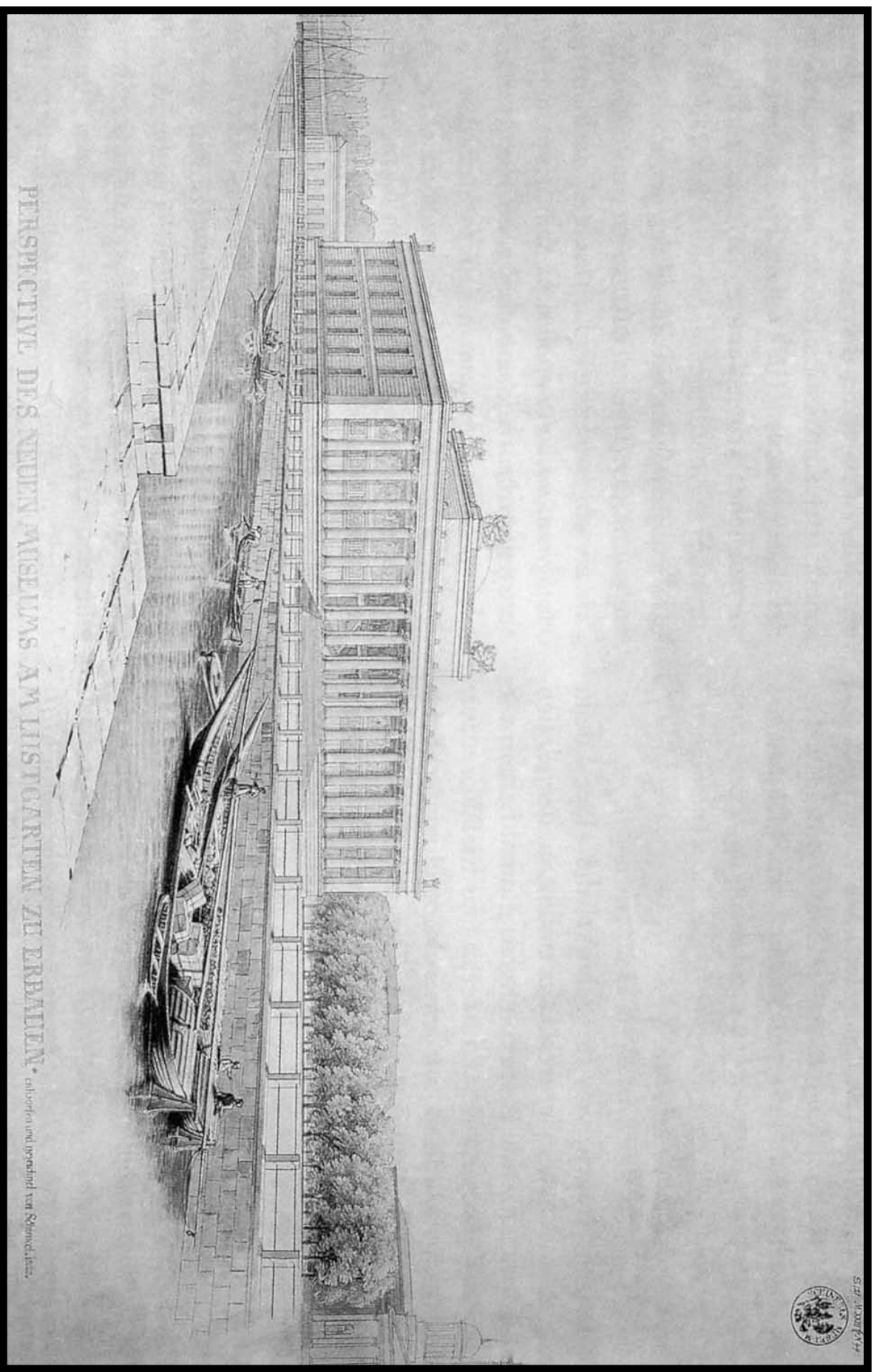
würdiges Gegenüber liefern. Das Säulengerüst am Museum versteht sich als Motiv geistiger Erneuerung und Veredelung, seine Entwürfe zur Säulenhalle sind betont hellfarbig.

Die Säulenreihe des Museums scheint sich in einem Schleier von Licht vor den dahinter zu ahnenden, vorwiegend blaugrünnen Wandgemälden zu verwandeln. Das Schloss dagegen – Repräsentant überholter feudaler Traditionen – ist in einen düsteren Schatten gelegt, ganz so als könne Erleuchtung keinesfalls von dort kommen. Die heutige bekannte schwärzliche Erscheinung der Säulenfassade ist das Ergebnis späterer Verwitterungen. Ursprünglich waren sie hell verputzt.

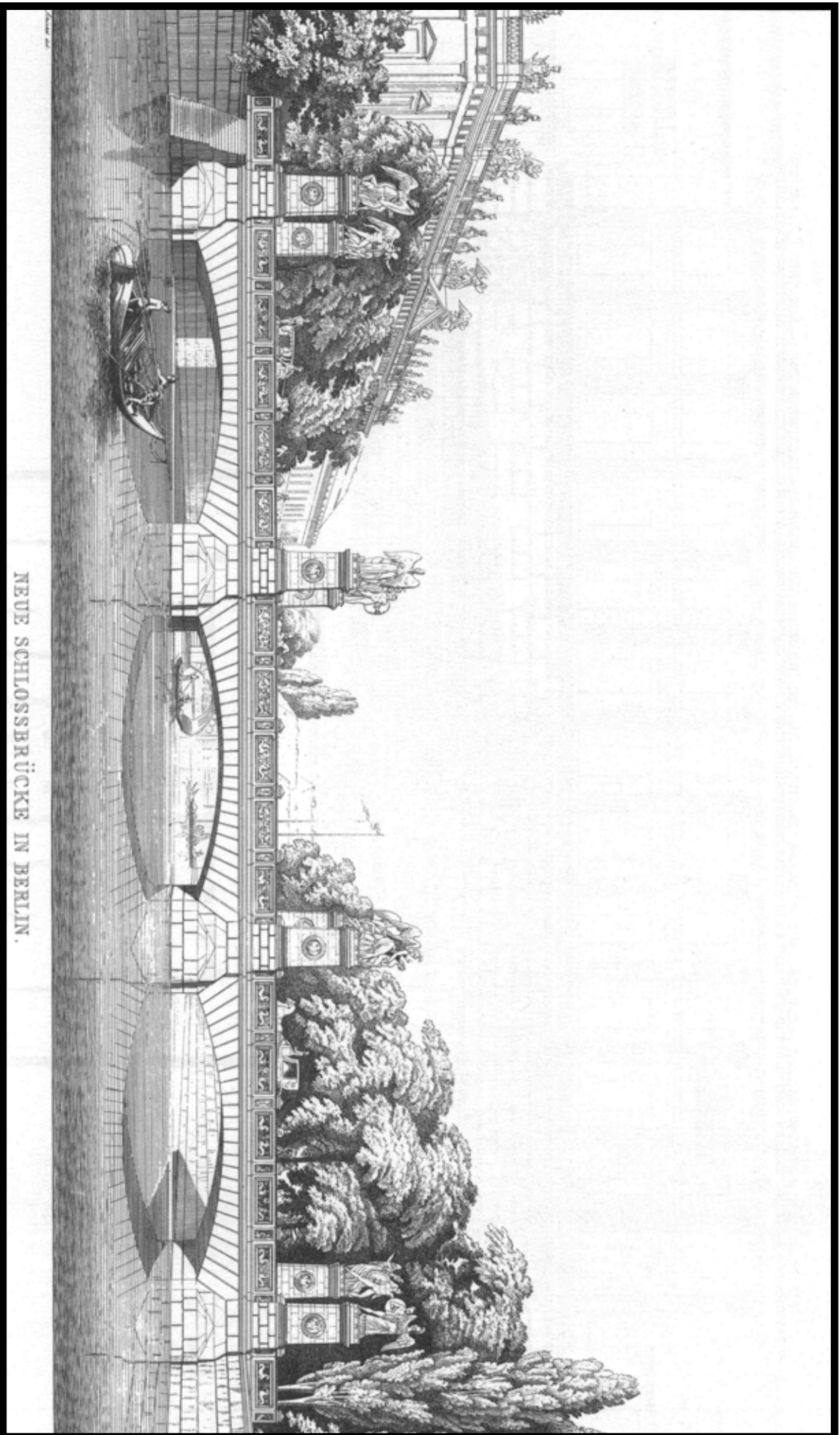
Die beschirmende Eingangshalle und der großzügige Zyklus vorhandener Wandgemälde hatte auch die Funktion, den Besucher gedanklich auf das Innere des Museums vorzubereiten. Jahrzehnte arbeitete Schinkel an den zahlreichen Vorlagen, den Aquarellen und Skizzen, um das Reich der Götter und das Leben der Menschen, den Kampf des Geistes gegen die Barbarei zu zeigen.



Frontsäulen am Museum, 1831
K.F. Schinkel, Ionisches Kapitell der



*K.F. Schinkel, Ansicht des Museums im Lustgarten,
Feder und Pinsel, 1823*



NEUE SCHLOSSBRÜCKE IN BERLIN.

Helios und die Nacht

Seit 1945 verschollen sind das Wandgemälde, Zeus und die neue Götterwelt'. Schinkel zelebriert auf beeindruckende Art und Weise eine Schilderung aus der ‚Götterlehre‘ von Professor Karl Philip Moritz. Zentral erkennbar sind die Figuren des Apoll und der Diana, oder besser von Helios und Selenē, wie auch der Göttin der Nacht und ihrer Kinder. Eine Überlieferung erklärender Bildunterschriften Schinkels folgt statt einer wissenschaftlichen Interpretation der Arbeiten:

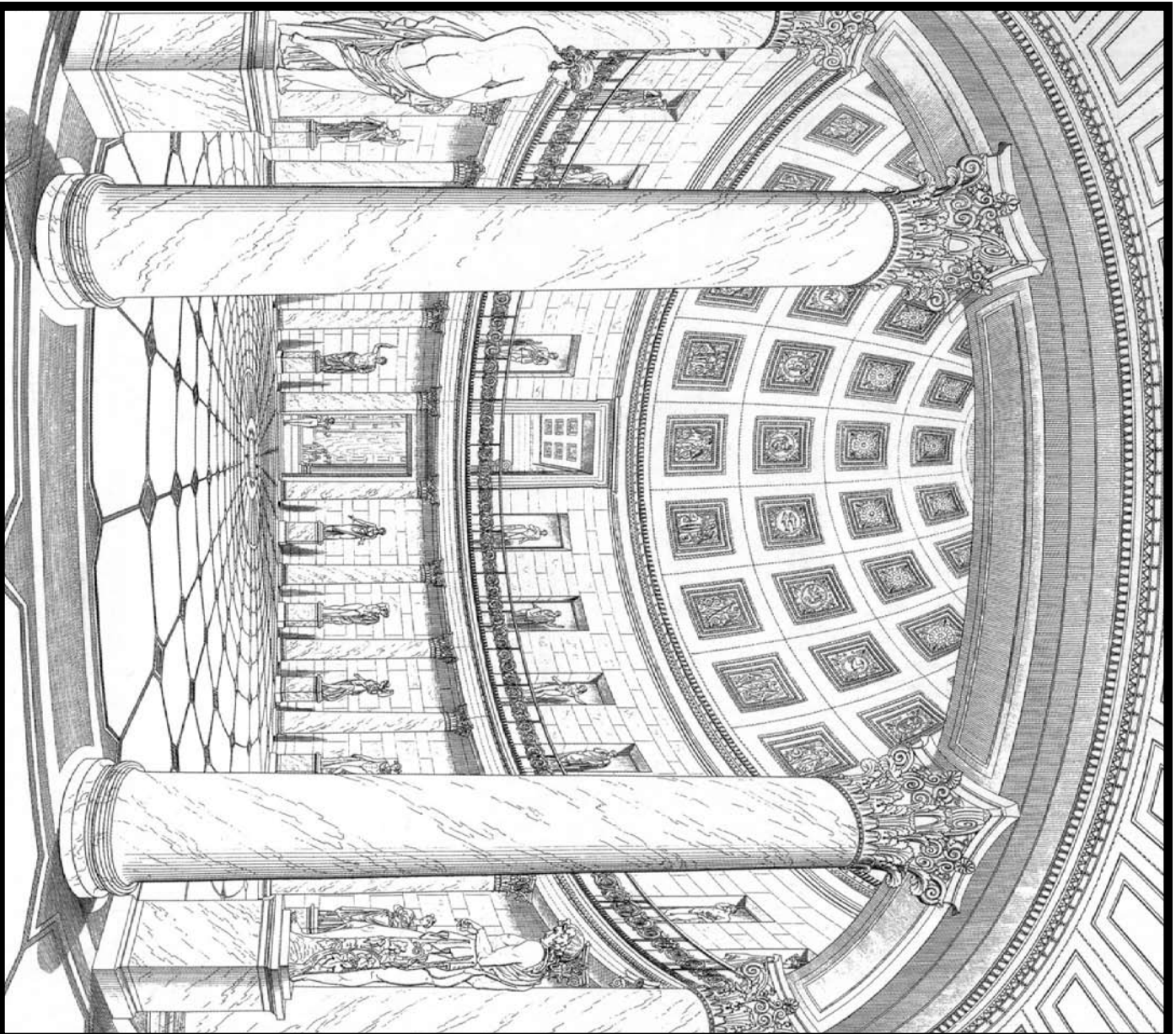
„Saturn und die Titanen ziehen ins Dunkel der Vorzeit zurück. Jupiter beginnt den neuen Lauf der Welt, das belebende Feuer verbreitend. Die Dioskuren, die ersten Lichtspender, ziehen ihm voran. Die Heerde des Mondgewölks zieht am Nachthimmel, an das Reich des Saturn erinnernd. Prometheus raubt das Feuer für die Menschen. Selenē führt leuchtend ihren Wagen durch die Nacht. Das Leben der

Selenē geht später in das der Diana über, es erscheinen Gestalten der Jagd, zugleich als Sternbilder des Schützen und des Löwen. Geschäftige Himmelsgestalten sind bei der Entfaltung der weiten nächtlichen Decke behilflich. Die Nacht entfaltet den Mantel, aus welchem die Gestalten sich entwickeln, ihre Kinder ruhen um sie. In dem warmen Dunkel liegt der Keim alles Entstehens unter dem mannigfachen Bilde der Liebe, des Erwachens und Erweckens. Die Elemente eines mannigfachen Lebens entwickeln sich, dem anbrechenden Tage entgegenziehend. Ein Traum wird zum Erwachen und die noch schlafende Mutterliebe ins thätige Leben fortgezogen von Gestalten, die auf Arbeit und Ernte deuten. Noch schlummernd wird der Krieg vorsichtig umhüllt, weil die Zeit seines Wirkens noch nicht gekommen ist; vor ihm schwebt der Friede in heiterer Gesellschaft jungfräulicher Musen. Vor ihnen gießt ein Kind des Himmels befruchtenden Regen auf die Erde herab. Elemente der Wissenschaft zeigen sich, die Tiefen werden gemessen. Störend treten die Naturkräfte dazwischen, Stürme scheuchen die Nachtvögel aus den Wäldern auf. Die Kin-

der des Himmels kämpfen mit die-sen aus Saturns Herrschaft übrig gebliebenen Geschöpfen und fliehen vor ihnen. Samen, Blütenstaub, Befruchtung wird mannigfach auf die Erde herabgestreut, erfrischender Nachthau wird aus dem Gewölk herabgegossen. Ein Hahn verkündet den Tag, mit welchen zugleich die Sorge beginnt. Die Mutter nimmt ihr Kind in Schutz vor den verfolgenden Nachtgeschöpfen. Auf Bestellung der Erde deutet ein Gärtnerpaar, Morgenthau rieselt aus der Kanne auf die Flur herab. Ein Harfenchor in Morgenwolken verkündet den Anfang der Sonne, unter ihm erheben sich singende Lerchen von bethauten Kornfeldern. Das Morgengestirn, die Venus, folgt der Sonne und deutet dem Eros seine Bestimmung auf der Erde an. Aus dem Morgengewölk erheben sich heitere Bilder der Hoffnung und der Verehrung für den kommenden Tag. In den Gewölken der Sonnenglorie führen Vorboten der Grazien die heiligen Schwäne des Sonnengottes. Der Sonnengott entsteigt mit seinem Viergespann dem Meer zur Beleuchtung der Welt, mit ihm schweben die Grazien, um sie zu verschönern.“



*K.F.Schinkel, Karton für das linke Wandbild
Neue Götterwelt, Sequenz Jupiter bis Apoll*



*K. F. Schinkel, Innenansicht der
Museumstrotunde, 1813*

Rotunde

Die Treppe, welche aus der Dunkelheit der ersten Etage zur hellen Galerie im Obergeschoß führt, verknüpft auf ungewöhnte Weise den Innenraum mit dem Bild der neu gebauten Stadt, welche durch die Säulen im oberen Stock durchscheint.

Das Innere des Gebäudes besitzt in jedem der zwei Geschosse eine umlaufende Etage zur Präsentation der Kunstwerke. Darin enthalten waren säulengegliederte Gänge zur Aufnahme von Skulpturen, im Obergeschoß eine Folge von kleinen, aneinandergereihten Kabinetten für Gemälde. Im Gegensatz dazu steht die mächtige Rundhalle im Zentrum des Bauwerks. Diese Rotunde geht über beide Stockwerke. Zwanzig korinthische Säulen tragen eine umlaufende Empore, über der sich eine dem römischen Pantheon ähnlich gestaltete Kassettenkuppel mit gemalten Genien und Sternzeichen wölbt. In ih-

rem Scheitel läßt ein großes rundes Milchglasfenster Himmelslicht herabfließen. Raumorganisatorisch ist diese Rotunde ein Empfangs- und Verteilerraum zu den anschließenden Galerieräumen. Schinkel hat diesen Bauteil selbst als ‚Pantheon‘ und als ‚Heiligtum‘ bezeichnet und Berlins bedeutendste Werke antiker Skulptur ausgestellt, wie die zwölf olympischen Götter und den betenden Knaben.

Zur Gestaltung der Inneneinrichtung reist Schinkel nach Paris und London, um sich dort über die jeweiligen Details zu informieren. Jedes Ausstellungsgut stimmt er fein ab, auch die Dioskuren mit Pferden auf der Dachbekrönung und die preußischen Adler am Kranzgesims der Vorhalle. An den Seiten der Außentreppe wurden später anstatt der ursprünglich geplanten Reiterstandbilder von König und Kronprinz Skulpturen von August Kiss und Albert Wolff aufgestellt, die eine Amazone und einen Reiter, beide beim Löwenkampf, zeigen.

Die Allgemeine Bauschule

Die Allgemeine Bauschule stellt den Höhepunkt des Schinkelschen Prinzips: die Logik der Konstruktion in die Sprache der Dekoration zu übertragen dar. Elemente der inneren Struktur wurden nach aussen sichtbar gemacht. Der Bausstoff Ziegel stellt sich auch nach außen dar.

Der ausgeführte Bau war viergeschossig: ein Erdgeschoß in der Sockelzone, darüber zwei Hauptgeschosse und ein Mezzaningeschoß. Das spezielle Konstruktionsprinzip erlaubte es, besonders große Fenster einzusetzen, die ganz den Erfordernissen der dahinter liegenden Akademieräume entsprechen. Der segmentbogige Rahmen oberhalb aller Fenster, ist Ausdruck innerer Kappengewölbe, die zum Schutz vor Feuer, von Pfeilerachse zu Pfeilerachse angebracht sind und ihren Ausdruck als Verzierung außen auf dem Mauerwerk finden. Die Sichtbarmachung dieser Konstruktion verfolgt ledig-

lich aber nur ein ideelles und dekoratives Prinzip. Die geschlossenen Bogenscheiben tragen durchgängig Dekorationen, auf deren Bedeutung noch eingegangen wird. Erinnerungen an deutsche Bürgerbauten der Vergangenheit sind kein Zufall.

Schinkel gewann damit die Möglichkeit, das Segmentbogenmotiv aus der Erscheinung der reinen Konstruktion in ein Ausdrucksmotiv der baulichen Idee umzuwandeln. Ähnlich abstrakt werden an den Wandflächen durchfarbige Steinmuster Andeutungen statischer Art gemacht.

Die Pilaster der Außenwand erhielten senkrechte Binnenrahmen und die dazwischen eingespannten Wandfelder in jeder fünften Steinlage Querstreifen aus violett glasierten Fliesen. Die Wandfläche wirkt so deutlicher, als eine hinter den Pilastern durchgehende Schicht. Die horizontale Lagerhaftigkeit der Backsteinform wird betont, und die Einzelsteine im Verband erscheinen geradezu individuell abzählbar.

Die Blendsteine und der Terrakottaschmuck überführen die dahinter liegende Backstein konstruktion in ein geometrisch und ornamental idealisiertes Schaubild.

Die violetten Streifen machen die Wandfelder zwischen den Pfeilern quasi schwerelos, bilden mehr Netz als Wand und schaffen kaum mehr als einen losen Hintergrund für die festen auf den Geschoßgesimsen aufsitzen den Fensterkonstruktionen: Diese bestehen aus Brüstungssockel, dreiteiligem Schmuckrahmen mit Querstrebe, segmentförmigen, durch schmuckhafte Reliefscheiben geschlossenen Oberlicht und doppelreihig darüber gelegtem Segmentsturz.

Die Fensterstürze bekrönen die klassische Gesamtgestalt der Fenster, gleichzeitig sind sie Entlastungsbögen für das Mauerwerk. Scheitel- und Ecksteine des Segmentbogens sind als strukturelle Druckpunkte hervorgehoben, und gliedern den amorphen Ziegelbau nach Vorstellungen der klassischen Steinbalkentechnik.

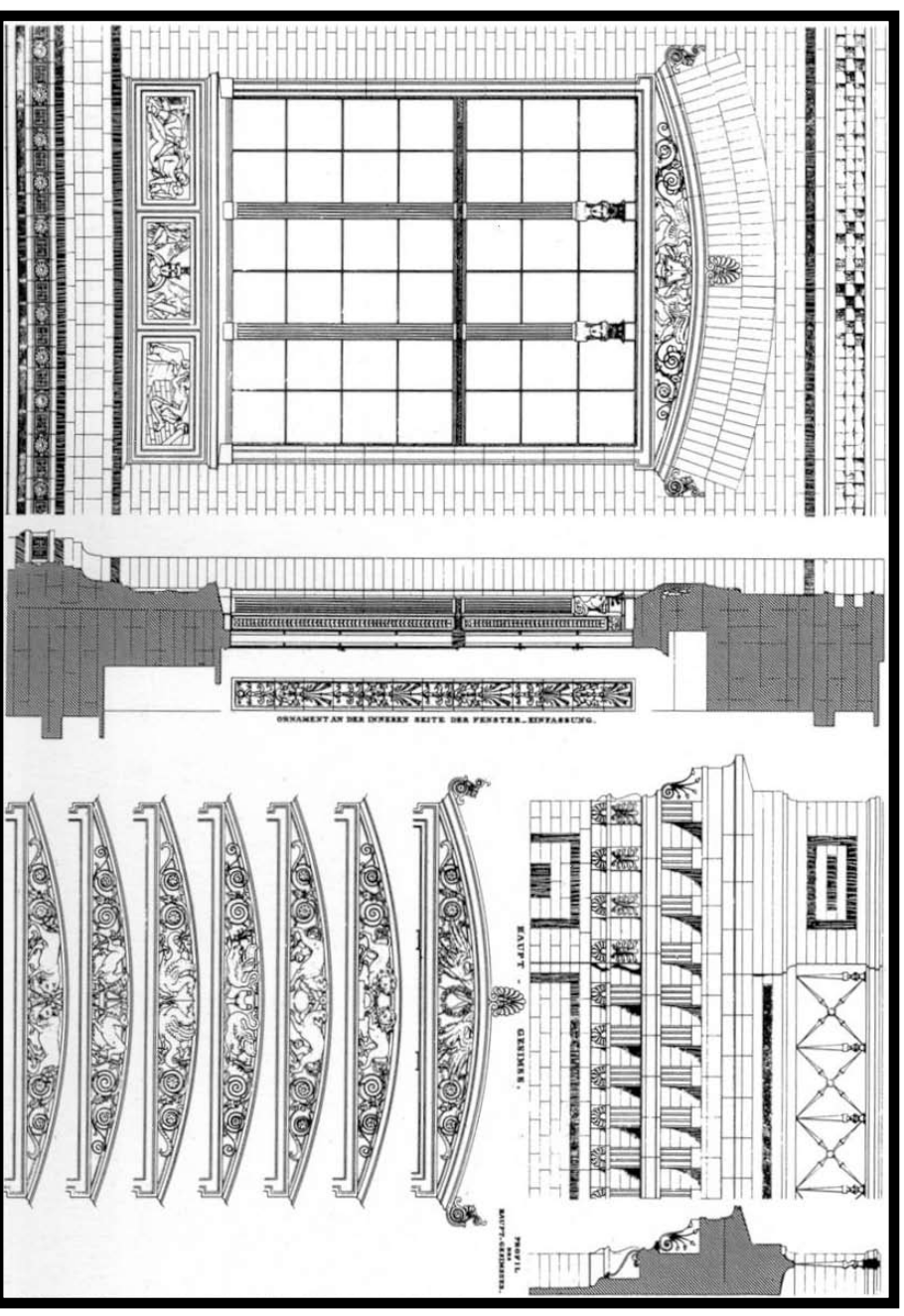
Die reichen Ornamente der Fenster, sind aus Ton gebrannt und erheben so das Backsteinmateri-

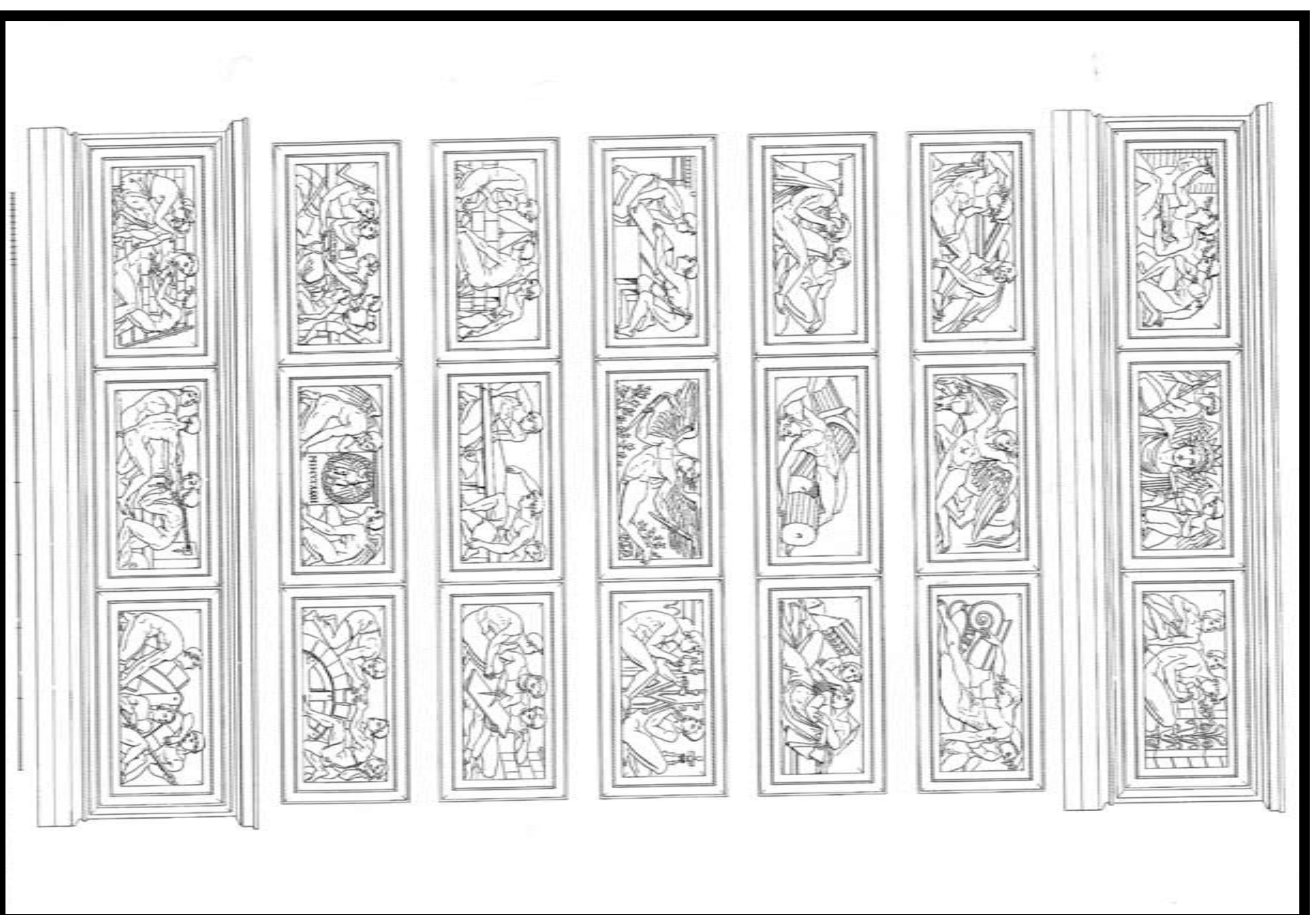
al des Bauwerks zur Kunst. Fenstergewände und Pfosten besitzen feine Blatornamente. Die Fensterpfosten tragen Hermentöpfe, die so frei stehen, dass man erahnt, dass sie gerade eben das Bogenfeld, nicht aber die darüber liegenden Mauerlasten zu tragen haben. Die Fensterpfosten besitzen ohnehin keine volle Statikfunktion, sondern werden ihrerseits durch die kräftig gehaltene Holzrahmenkonstruktion der Fenster stabilisiert.

Die Bogenfelder des Hauptgeschosses mit ihrem Schmuck aus gegenständigen Tieren weisen auf die Stelle des größten Druckpunktes im Bogen hin, als ob sie das Emporspießen des Scheitelakroters darüber zu bewirken hätten. Erweitert wird dieser Schmuck, der die tektonischen Kräfte des Baus anschaulich zu machen hat, durch erzählende Reliefbilder in der Fensterbrüstung des Hauptgeschosses, „in denen verschiedene Momente aus der Entwicklungsgeschichte der Baukunst, aus deren Zerstörungs-Perioden und aus den verschiedenen werktätigen Beschäftigungen derselben ausgedrückt sind.“ Neu

und Konzeptuell wesentlich ist, dass dieser Schmuck, sich an jeder der vier Fassaden wiederholend, gleichmäßig umläuft und sich nicht etwa an einer Schauseite konzentriert. So scheint der ganze Bau allseitig durchsetzt mit geschichtlichen und funktionssymbolischen Bildern architektonischer Arbeit.

K. F. Schinkel, Die Allgemeine Bauschule, Ansicht und Schnitt einer Fensterpartie des 2. Geschosses, 1833





*K.F. Schinkel,
Die Allgemeine Bauschule,
Bildwerke der Fenster,
Brüstungen in gebrannter Erde, 1833*

Die Reliefbilder

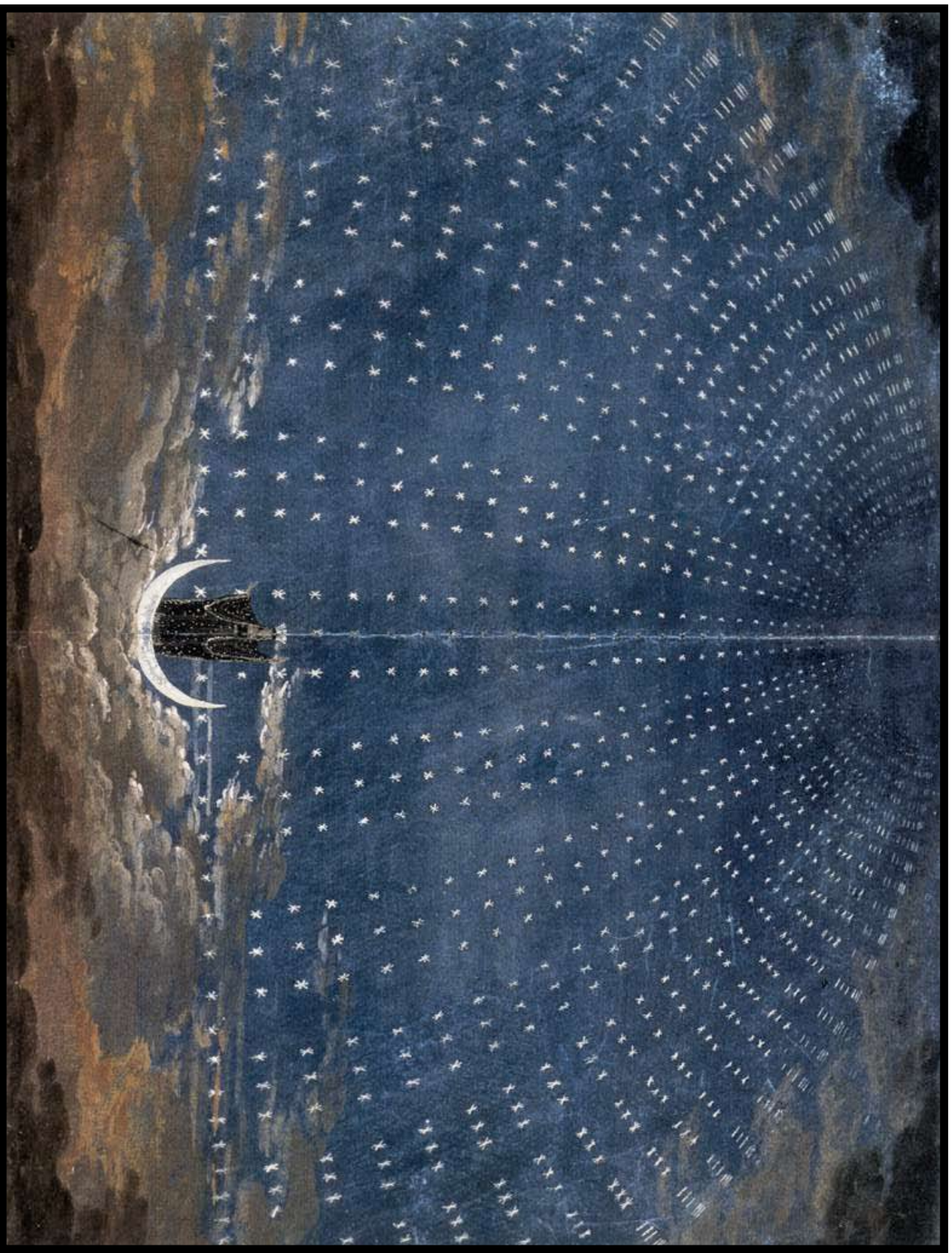
Die Reliefbilder sind an der Bauakademie sind für Schinkel zweifellos von mehr als nur dekorativer Bedeutung. Die figürlichen Themen standen schon sehr frühzeitig fest. Sie erinnern an die Reliefs der alten Königlichen Bauschule von Friedrich Gilly im Münzgebäude Unter den Linden, der diese allerdings pathetisch-religiös erklärte und moralisierte.

Schinkel ersetzt diese inhaltlichen Ansichten, verkörpert durch Altäre und Heiligtümer, mit neuen Ansichten die das antike Wesen der Baukunst, die eigentliche schaffende Rolle des Architekten selbst, vorführen. Jedes der acht Fenster im zweiten Geschoß trägt jeweils drei Tafeln mit figürlichen Terrakottareliefs, auf denen großteils antikisch nackte Jünglinge und Männer mit Bauaufgaben beschäftigt sind. Die Rückbesinnung auf das Thema des Tem-

pelbaues im Gemälde „Die Blüte Griechenlands“ liegt nahe. Die jeweils acht unterschiedlichen Fensterdekorationen einer Fassade wiederholen sich an allen vier Seiten. Das gilt auch für den Schmuck der Segmentscheiben, die zwischen heraldischen Tieren architektonische Embleme zeigen. Die weniger gut sichtbaren Fenster des dritten Geschosses tragen überall gleichmäßig repetitive Pflanzenornamente.

Die Bildtafeln an den Fenstern des zweiten Obergeschosses zeigen Darstellungen des Blühens und Untergehens der antiken Baukunst und ihrer Wiederentstehung, mit der Schinkel sicher seine eigene Zeit meinte. Auch die Figur des lehrenden Architekten ist eingefügt. In den Mitteltafeln erscheinen mehrfach geflügelte Kunstgenien. In den Bildern der „klassischen Welt“ zeigt sich die Baukunst unter dem Schutz von Athena und Apoll als künstlerische Arbeit gleichberechtigt neben den Künsten Malerei und Bildhauerei. In den Bildern der „heutigen Zeit“ werden nur noch werktätige und technische Verrichtungen am Bau dargestellt. Der preußische Ad-

ler mit der Jahreszahl MDCCCXXII (1832) fasst die Rollen von Apollo und Helios zusammen. Gewiss ist das Emblem nicht Symbol des Herrschers, sondern des „Volkes“. Die flankierten Tafeln, zeigen familiäre Szenen der Werkleute. Die stürzenden Jünglinge versinnlichten nicht nur den Tod der antiken Kunst, sondern tragen die Opferikonographie der preußischen Freiheitskriege und ihrer nachfolgenden Baukunst in sich. Helios oder Apollo finden sich auf den Tafeln rund um das Gebäude immer wieder, und sind wohl somit eine Versinbildlichung der schöpferischen Kraft und Energie der Sonne, gleichwohl eine Vorankündigung auf die Giebelbilder auf der Akropolis und in Agrigent.



*K.F. Schinkel; Ansicht der Schloßbrücke 1819;
Feder und Wasserfarbe; SMPK Berlin*

Gesamtwerk

Nach Schinkels Tod wurde die Allgemeine Bauschule in den heute so berühmten Namen Bauakademie umgetauft. Die Schule gilt als sein Vermächtnis an die architektonische Moderne. Keiner seiner Bauten zog eine solch breite Nachfolge im Berliner Bauwesen nach sich. Zahlreiche Schul-, Verwaltungs- und Anstaltsbauten erinnern als gerasterte, großfenstrige Backsteinarchitekturen an Schinkels Werk. Mit ähnlichen Stilformen fortgesetzt entstanden so das Berliner Kunstgewerbemuseum, bekannt als der Martin-Gropius Bau, und nicht zuletzt die daran anschließende Berliner Moderne, in der die AEG Turbinenhalle von Peter Behrens entstand, wie auch das Faguswerk von Walter Gropius und die U-Bahnstationen von Berlin ebenfalls späte Erbschaften des Schinkelbaus, und der architektonischen Gesamtleistung seines Baumeisters sind. Erinnerung genannt sei dabei die Station in der Warschauer Strasse

oder die im neoklassizistischen Stile, ähnlich der Neuen Wache, errichtete Station am Wittenbergplatz von Paul Wittig und Alfred Grenader, die unter anderem auch die Idee farbiger Backsteinblenden in das Berliner Untergrundnetz einbauten.

Neben den wenigen benannten Gebäuden Unter den Linden, zeichnet sich Karl Friedrich Schinkel als der wichtigste Baumeister und Architekt des Klassizismus in Preußen aus.

Seine Entwürfe reichen von Innendekorationen bis zum Leuchtturm auf Kap Arkona, von Fassadenentwürfen bis zur Skizzierung der Singakademie Unter den Linden (Maxim-Gorki-Theater). Darüber hinaus baute er das Schloss Glienicke, Schloss Babelsberg, Schloss Charlottenhof und die in der Arbeit unerwähnt gebliebene Schlossbrücke Unter den Linden, das Schauspielhaus und die Bühnennentwürfe am Gendarmenmarkt. Die Zahl der Schinkel Bauten ist unermesslich groß, die Idee seiner Schlösserbauten setzt sich bis auf die Krim-Halbinsel fort.

Selbst in Athen neben der Akropolis wurde ein Kai-

serpalast skizziert.

Der Klassizismus setzte seinen Siegeszug bis in die Moderne fort. Der sozialistische Klassizismus, die Gebäude im Zuckerbäckerstil, wie die russische Botschaft Unter den Linden oder die Lomonossow-Universität in Moskau sind Früchte Schinkels, wie das Cafe Moskau und das Kino International in der Nähe vom Alexanderplatz, am Ende der einstigen Stalinallee in Berlin-Friedrichshain. Die Architekten dieser Gebäude, Josef Kaiser und Henselmann nutzten das Berlin der Nachkriegsära, um von dort aus ihre Planungen für den Neubau im Ostteil der Stadt zu beginnen.

Auch die sogenannte klassische Moderne, wie das Bauhausgebäude in Dessau zählen zu Abkömmlingen der Schinkel'schen Bauakademie. Walter Gropius, ein Neffe von Carl und Martin Gropius, den Besitzern vom Diorama und mechanischen Ballett, tritt seinen Siegeszug für das Bauhaus im Berlin der Vorkriegsära an, aus dem später der International Style in den USA resultiert.

Berlin um 1880-1925

Lesser Ury

Ury Lesser ging nach seiner Ausbildung in den Akademien von Düsseldorf und Brüssel, um 1880 nach Paris. Hier lernte er viel für seine Malerei, mehr allerdings von den Eindrücken, die ihm die Stadt und das Leben boten als von der Kunst der damaligen französischen Maler. Ausstellungen der Impressionisten hat er kaum gesucht, gelegentliches Interesse für Werke von Millet und Degas legte er an den Tag.

Was ihn am meisten interessierte, war das bewegte Straßenleben, besonders bei Nacht, wenn die Lichter aus der Dunkelheit leuchteten, etwas das die Franzosen, die nur Tageshelligkeiten wiederzugeben suchten, nicht darstellten. Nur Degas hatte meines Wissens Ende der 70er

Jahre einige künstliche Lichteffekte in kleineren Pastellen gemalt. Im Louvre befindet sich das Bild ‚Frauen vor einem Caféhaus‘ von 1877, in dem sich die dunkle, von Laternen beleuchtete Straße durch die Scheiben des Cafés widerspiegelt.

Das Aufflammen der Lichter aus der Dunkelheit in Straßen und Cafehäusern schien ihn sehr zu beeindruckern, und so versuchte er diese Effekte in einer Reihe kleinerer Ölbilder wiederzugeben, die allerdings in der Farbe etwas zu kompakt und schwer wirken, da es ihm noch nicht gelang, das atmosphärische mitklängen zu lassen, wie es Degas in seinen zarten Pastellen bereits so meisterhaft darzustellen vermochte.

Im Jahre 1887 ging Ury nach Berlin zurück. Das großstädtische Leben und Treiben, das ihn schon in Paris so stark beeindruckt und das er dort in einigen kleineren Bildern wiederzugeben versucht hatte, gab seiner Kunst Nahrung und lieferte ihm bis an sein Lebensende die Motive zu immer kühneren

und malerisch reiferen Schöpfungen. So wurde er zum Großstadtmaler par excellence.

Das Problem des Lichts hatte Ury bereits in mehreren Interieurs, zunächst nur durch starke Farbigkeit, zu bewältigen gesucht, indem er die Farben direkt von der Palette unvermischt auftrug. Diese realistischen Bilder haben in ihrer rücksichtslosen Auffassung etwas Starkes. Was ihnen noch fehlte, war das Schwingen der Farbe im Raum, die mit Farbe erfüllte Luft.

In Berlin wird Ury von einem Naturalisten zum Impressionisten, indem er die malerischen Schönheiten der Nacht entdeckt, wenn in den Straßen und Cafehäusern die Lichter aufflammen. Mit unwiderstehlicher Gewalt packt ihn das magische Licht, das im Schein gelblich fahler Gaslaternen-es gab damals noch keine elektrische Straßenbeleuchtung-Menschen und Wagen wie Schatten aus dem Dunkel oder dem Schleier niederprasselnden Regens auftauchen und im einzelnen kaum erkennbar, sich auf dem nassen Asphalt widerspiegeln lässt.

Dann malt er Caféhausszenen: Räume mit von Rauch erfüllter Luft, wo die Lichter der Kronleuchter verschwimmen und sich auf den Marmorplatten der Tische, auf Gläsern und Tassen spiegeln, von Fensterscheiben und Wandspiegeln zurückgeworfen werden und die großen Papiertflächen der Zeitungen grell erhellern. Durch die Scheiben blickt man hinaus auf die Straße, die durch Lichtbrechung des Glases verzerrt erscheint.

Das aufreizende und Nervenprikkelnde des mondänen Lebens einer Großstadt in seiner kaleidoskopartigen Bewegung hat keiner vor oder nach Ury so eindringlich und immer neuen Variationen wiedergegeben. Es sind keine Szeneschilderungen, sondern optische Erlebnisse, die er mit erhöhter Sensitivität empfand. An Detaildarstellungen ist ihm gelegen: Die Menschen sind für ihn lediglich malerische Erscheinungen, die er nur als Farbträger, ohne Korrektheit zu beabsichtigen, behandelt.

Keinem anderen Künstler seiner Zeit gelang es die spezifische Lokalatmosphäre, die jede Stadt besitzt, so festzuhalten und überzeugend wiederzugeben. Keiner legte seinen Werken soviel Selbstständigkeit und ureigene Kraft ein.

Trotz dessen war man über dieses, Farbenragout, das jeden Wohlklang vermissen lässt' allgemein entsetzt. Das war offene Revolte gegen alles Hergebrachte und beleidigte die an selbstständiges Sehen nicht gewöhnten Augen.

Durch die Kunstkritiken wurde der alte Adolph Menzel wurde auf den Neuling aufmerksam, und ließ den jungen Mann zu sich kommen.

„ Sie haben alles Zeug ein tüchtiger Künstler zu werden, aber was bei ihnen das schönste ist, ist Zufall. Sie müssen, wenn Ihnen der Zufall etwas gebracht hat, was gut ist, es wiederauswaschen und es durch Arbeit und Fleiß auf den Punkt zu bringen, den Sie durch Zufall erreicht hatten!“ brüllte er den Maler Leser auf seine übliche Weise an.

Für Menzel gab es nur die Begriffe Arbeit und Fleiß. Das Wesen des Impressionismus, dieses eben vom Zufall Gebrachte, das Erhaschen eines Augenblicks, blieb ihm unverstündlich. Aber die Bilder müssen doch Eindruck auf den alten Brummbären gemacht haben, denn der Erfolg des Besuches war, dass auf einen Antrag hin Ury den Michael-Beer Preis erhielt, was ein Studium in Rom zum Inhalt hatte.

Unter dem Einfluss des strahlenden südlichen Himmels hellten sich seine mit flottem Pinsel gemalten Stadtansichten auf. Mit Vorliebe malte er die vom glühenden Sonnenlicht blendend hellen Strassen und Steinfassaden, skizzierte bekannte Bauwerke wie das Colosseum, den Tempel der Vesta und den Titusbogen in Bildern kleineren Formats. Für einige Zeit ging er auch nach Capri, wo er seiner zweiten Leidenschaft der Landschaftsmalerei nachging. In Augenblicksbildern hält er die Felsenküste und das aufschäumende Meer fest.

heit machen, erst dann kann sich unser Blick weiten und die Welt wird reicher erscheinen.

Urys Schaffenskraft liess ab und an nach, um dann plötzlich wieder aufzuflammen. Immer mehr Sammler und Kunstfreunde erwarteten seine Arbeiten. Die Stadtbilder wurden Mode, was die Qualität seiner Werke wegen ihrer Überproduktion einschränkte. Da er ein Köhner war, für den es keine technischen Schwierigkeiten gab, malte er die so begehrten Motive mit einer zur Routine gewordenen Schnelligkeit immer wieder, so dass neben seinen den wirklichen Meisterwerken viele unbedeutende arbeiten entstanden. Sein wahres Künstlertum kam aber doch immer wieder nach einiger Zeit zum Durchbruch.

Im letzten Jahrzehnt erreichte er den Gipfel in seinen Großstadtdarstellungen.

1926 war Ury für zwei Wochen in London und schuf in einem wilden Arbeitstaukel, bei dem er sich bis an den Rand der Erschöpfung verausgabte, eine Anzahl außer-

ordentlicher Werke. Mit allen Sinnen nahm er die neuen Eindrücke auf, die sich ihm darboten. Ganz neue Lichteefekte drangen auf ihn ein, wenn dort die Sonne über der Themse durch die Wolken brach und die Formen in Dunst und jagenden Nebelschwaden ins Unbestimmte zerflossen. Immer wieder malte er das Themse-Ufer und die Themse-Brücken zu verschiedenen Tageszeiten, in verschiedenen Beleuchtungen, bei Regen und bei Sonne. Unwillkürlich fühlt man sich an den englischen Maler Turner erinnert, der durch Verwendung von Karmesin und Scharlachrot den goldenen Ton des Sonnenlichts in eine Art mystisches Feuerrot zu steigern vermochte.

Urys geschärfter Farbesinn zeigt sich darin dass er sofort die Eigenart und Einmaligkeit der Londoner Atmosphäre und den Unterschied zwischen kontinentaler und insularer Luft in all ihren Feinheiten empfindet und ins malerische zu übertragen vermag.

Im Frühjahr 1928, ist der schwer Leidende wieder in Paris und malt noch einmal die Stadt, die Geburtsstunde seiner Kunst gewesen ist. Paris ist nicht zufäl-

Von Bildern Urys kann man das Wachstum der Stadt ablesen. Die gemütlichen Droschken werden durch Autos, Pferdebahnen durch elektrische Bahnen verdrängt, und strahlende Bogenlampen treten an die Stelle der fahlen Gaslaterne. Nun werden die Nachtsstimmungen noch magischer, die Lichter noch glühender. Das Tempo steigert sich in den Straßen und Lokalen. Während noch in den kleinen Skizzen die Farben dick aufgetragen sind, wird ihr Auftrag in den größeren Formaten dünner und flüssiger. Besonders die Regenstimmungen gelingen ihm. Man kann den rieselnden Regen förmlich spüren. In diese vom Dunstschleier gehüllten Straßenszenen verschwimmen die Farben in zarten Tonübergängen, lösen die Konturen auf, und lassen die Luft vibrieren.

Seine Individualität, liebte das Publikum nicht auf Anhieb. Seine Bilder fanden nur schwer Zugang auf den Markt. Mit seiner Empfindungsfähigkeit, entdeckte er das Besondere am alltäglichen an denen die Menschen normalerweise achtlos vorübergehen.

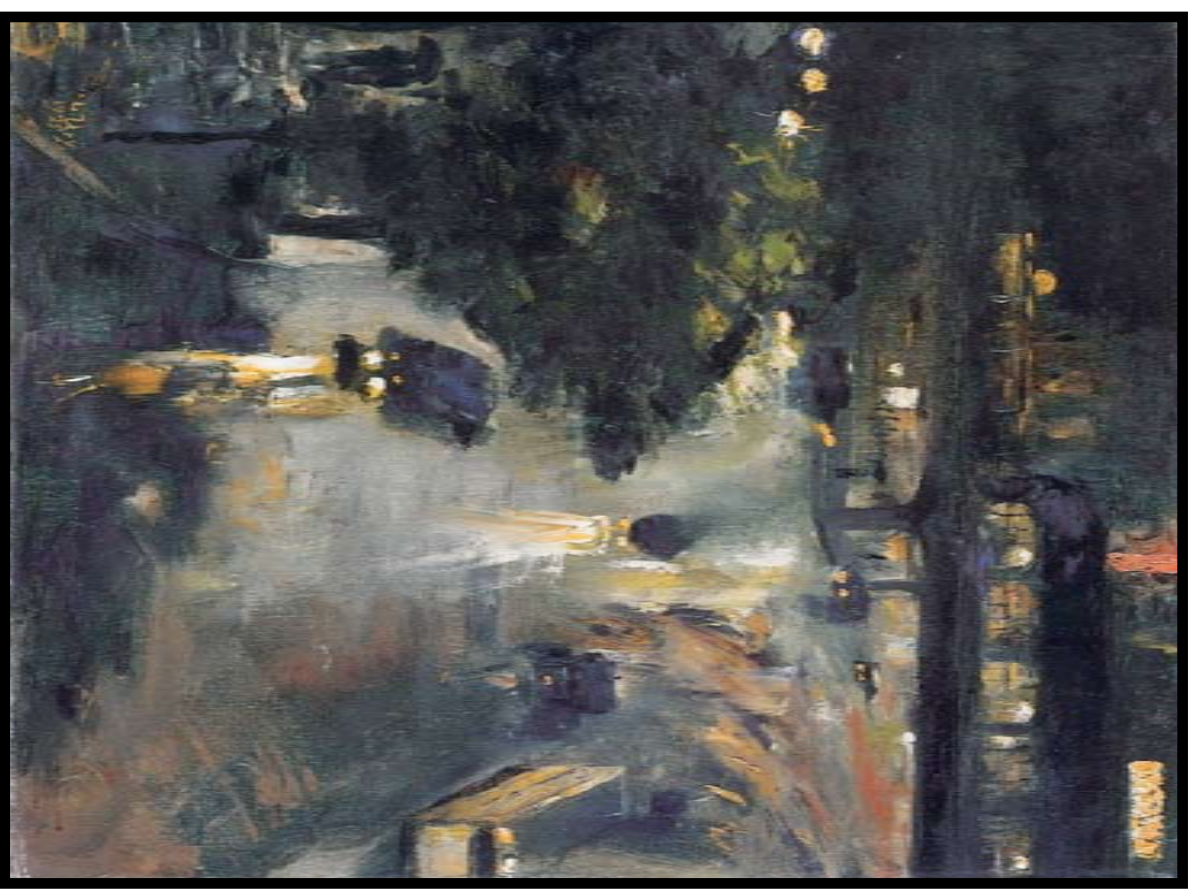
Der Künstler soll aufmerksam auf die verborgene gebliebene Schön-



*Lesser Ury, Hochbahnhof Bülowstrasse,
Ölfarbe, 1922*



*Lesser Ury, Leipziger Strasse,
Ölfarbe, 1889*



*Lesser Ury, Nollendorfpplatz
bei Nacht, Ölfarbe, 1925*

lig das Mekka aller Maler. Die Stadt hat nicht nur künstlerische Tradition, sondern erwacht täglich zu neuem künstlerischen Leben. Die weiche Luft gibt ihr einen eigenen Charakter. Paris ist immer und überall schön, in den Parks, den Boulevards, selbst in den Elendsvierteln.

Noch einmal versenken sich Urys Sinne in diese Schönheiten. Er nutzt das Morgenlicht für seine Veduten und Straßenansichten, malt Notre-Dame im leichten Sprühregen und dann nochmals bei trüber Regenstimmung am späten Nachmittag. Die weiße Fassade der Madeleine-Kirche leuchtet im kühlen Licht; die von Autos wimmelnde Rue Royal und die Champs Elysées mit dem weiten Blick auf den in der Ferne von einem zarten Dunstschleier umspielten Arc de Triomphe. Überall atmet die Stadt ihr Eigenleben.

Und dann ist es immer wieder und bis zu letzt Berlin, sein Berlin, die Stadt, mit der er sich zutiefst verwurzelt fühlt und die er, der Überfeinfühlige, übersensitive, in ihren intimsten Regungen kennt, deren Luft zu atmen ihm Lebensbedürfnis ist, die er bei Tag

und Nacht, bei Wind und Wetter - nunmehr auch großen Formaten - darstellt. Er versteht es, den spezifischen Charakter des Himmels über den verschiedenen Städten und die Luft ihres Atems so zu fassen, dass die Farbe jeweils in unterschiedlicher Eigenart zu erkennen sind :

Die Sonne und der Abendhimmel in Berlin, Paris und London sind etwas durchaus Verschiedenes, auch der graue Alltag sieht überall jeweils anders aus.

Und schließlich der Abgesang wenige Monate vor dem Ende, da er die einmalig großartigen Lichtvisionen vom Fenster seines Ateliers aus malt. Nochmals drängt sich der Vergleich mit Turner auf. Turner malt jedoch nur das Sonnenlicht, den strahlenden Tag; seine Farben wirken transparent, sie sind dünn und leicht auf weißen Grund aufgetragen, schwimmen im Äther. Ury aber hebt die Farben aus dem Dunkel heraus, sie brechen aus der Nacht hervor. Es ist ein letztes, gewaltiges Zusammenreffen aller seiner Kräfte, ein völliges Sichverausgaben. Sein Pinsel feiert hier höchsten Triumph, da er die Feuer-

kaskaden der in bunten Farben, schreienden Weiß, grellen Grün und Gelb und funkelndem Rot aufblitzenden Lichtreklamen des Nollendorfplatzes, die im Schein der Bogenlampen fahrenden Autos mit ihren Asphalt streifen den Scheinwerfern und die dunkle Masse des darüber gewölbten Hochbahnhofs hinaubert. Die Farben stehen oft in unversmischter Reinheit nebeneinander, sind wie mit Pinselhieben hingehauen. Es ist wie Chorgesang, ein Aufbrausen, Aufjauchzen märchenhafter Melodien, da er alle Register zieht, um die Macht seines Liedes noch einmal erklingen zu lassen, ehe sein Lobgesang auf die Schönheiten dieser Stadt für immer verstummt.

Berlin um 1920 - 1946

László Moholy-Nagy

Die Geheimnisse des Lichts zu erforschen, bedeutete für den griechischen Philosophen Platon, gleichsam in die Geheimnisse der Götter einzudringen. Ist der oft schwarze oder manchmal blaue Hintergrund eine Folge der Belichtung, oder operierte man in der Dämmerung?

Die wie von Götterhand in den Himmel gemalten Lichtartikulationen geben das Rätsel ihrer Entstehung nicht preis. Haben auch Picasso und Man Ray dabei ihre Hände im Spiel? Welche Rolle spielt der Berliner Meister László Moholy-Nagy?

Wie in anderen Städten, so trafen sich auch in Berlin um das Jahr 1920 die Kräfte, die das optische, visuelle Weltbild über die bisher bekannten Grenzen zu erweitern versuchten. Fast alle wichtigen Bewegungen tauchen aus dem Dunkel auf, ihre Entwicklung vollzieht sich gewöhnlich weit-

ab vom offiziellen Pressebetrieb. Junge Leute ohne Namen und ohne Einfluss bereiten sie vor.

So arbeiteten damals Dadaisten wie Schwitters, Grosz, Schlichter, Höch und Hausmann, die Konstruktivisten Lissitzky, Gabo und Archipenko, die jungen Architekten Oud, van Eesteren, und van Doesburg, vom Film der Schwede Viking Eggeling, der die Grundlinien für den abstrakten Film legte, sowie die Redakteure der Zeitschrift 'broom' aus New York.

Der Gefühlsausdruck, der in der modernen Technik und der heutigen Realität verborgen liegt, wurde im allgemeinen ja, von dem Großstädter eben nicht erfasst, ebenso wenig, wie der Gefühlswert der Landschaft vom Bauer des 19. Jahrhunderts nicht erkannt wurde.

Eine Brücke, eine Flugzeughülle enthüllt ihren Gefühlswert nur jenen, den ihr Anblick kein Alltagserlebnis, keine Selbstverständlichkeit bedeutet. Daher ist es kein Zufall, dass die Bahnbrecher des heutigen Sehens zum größten Teil aus landwirt-

schaftlich geprägten Ländern stammen, in denen die Industrie keine Vorhand hat. Die 'Konstruktivisten' zum Beispiel kommen aus Russland und Ungarn, also aus Ländern, in denen die heutige technische Welt erst am Anfang der Entwicklung stand.

Selbst der große Bahnbrecher Picasso entstammt einem entfernten Gebiet. Auf dem Pariser Boden verband sich modernes Kulturbewusstsein mit den Kraftquellen, die spanisch-maurischer Überlieferung entstammen. Er schlug den großen Kreis von den Erfahrungen der letzten großen antiken Kultur, die ihre Gefühlswerte auf nichtnaturalistische Weise auszudrücken verstand, zum heutigen Tag. Auch die Konstruktivisten aus Russland und Ungarn brachten, als Vertreter der Randkulturen, die gleich günstigen Voraussetzungen zur ungebrochenen Erfassung der heutigen Realität mit.

Eines der wichtigsten Ateliers, in denen diese Leute aus und ein gingen, war das Atelier des jungen Ungarn László Moholy-Nagy.

Die Ungarn stehen zwischen den abgeklärten Farb- und Flächenbeziehungen eines Holländers,

wie Piet Mondrian, und der erp-
tiv geladenen Sternbahnenfant-
sie eines Russen, wie El Lis-
itzky. László Moholy-Nagy kam,
nach Krieg und Verwundung, als
junger Maler in das Berlin des
Jahres 1920. Bereits in Ungarn
arbeitete er an der aktivisti-
schen Zeitschrift 'MA' mit, de-
ren Ziele und Bestrebungen er in
dem 'Buch neuer Künstler' zusam-
mengefasst hat. Hier erfassten
einige junge Ungarn ein Stück
Zeitbewusstsein viel eindeu-
tiger und sauberer als der stark
im Expressionismus stecken ge-
bliebene Berliner Kunstbetrieb.

Dem Berliner Walter Gropius,
der 1919 unter Einbeziehung von
Kontakten aus seiner Münchner
Studienzeit, wie zu Albers und
Klee, das Bauhaus Weimar gründe-
te, fielen die Plastiken und Bil-
der Moholy-Nagys auf den Berli-
ner Ausstellungen auf. Es folgte
eine Berufung an die spätere
Hochschule der Künste - Bauhaus
Dessau - im Jahre 1923. Sie wur-
de maßgeblich für die Entwick-
lung Moholy-Nagys, denn hier
began er seine didaktischen
Neigungen voll auszuleben.

Mit den Abgang von Meister It-
ten übernahm er die Ausbildung
im Vorkurs und die Leitung der
Metallwerkstatt. Die Lichtprob-
leme, die Moholy-Nagy beschäf-
tigten, führten zum praktischen
Beleuchtungskörperbau. Dem Ein-
fluss Moholy-Nagys ist es zu-
zuschreiben, dass dem Schüler
die Augen darüber geöffnet wur-
den, welche absoluten und neu-
en Materialwirkungen etwa in
den Collagen Picassos verbor-
gen lagen und nur darauf war-
teten, erkannt zu werden.

Den Produktionen von Moho-
ly-Nagy ist eine malerische
Grundeinstellung zu eigen,
die konsequent von den ers-
ten Veröffentlichungen bis zum
Schluss eingehalten wurde.

Bestimmenden Einfluss hatte Mo-
holly-Nagy vor allem auf dem Ge-
biet der Fotografie erlangt,
deren Resultate er zusammen-
fasste und deren Begriffe er
in einzelnen Punkten erwei-
terte. Er erkannte von Anfang
an, dass das Licht das eigent-
liche Gestaltungsmittel sei.
Nagy sah in der Fotografie eine
Möglichkeit die Grenzen der Na-

turdarstellung zu erweitern
und im fotografischen Appa-
rat, trotz seiner Unvollkommen-
heit, ein Mittel, um das Auge
und seine Beobachtungsgabe zu
ergänzen. Unter bewusster Ne-
gierung des normalen Fotogra-
fenstandpunktes zeigte er sei-
nen Schülern wie man Aufnahmen
von oben nach unten oder unten
nach oben ausführte. Die über-
raschenden Verkürzungen und zu-
sammenstürzenden Linien als
künstlerischer Reiz wurden we-
nige Jahre später Allgemeingut.

Im Buch 'Malerei', Fotografie,
Film' hat Moholy-Nagy seine An-
regungen ausführlich dargestellt
und die Zusammenhänge angede-
utet, die das ganze Gebiet der
lichtempfindlichen Materie umfas-
sen: vom Foto bis zur kamera-
losen Aufnahme, die die Gestalt
der Gegenstände in Lichtabstu-
fungen auflöst, oder wiederum
bis zum reflektorisches Licht-
spiel, zur Fotomontage und zum
Film (Manuskript 'Dynamik der
Großstadt', 'Großstadtzigeuner')

Umschlossen wird die Tätigkeit
Moholy-Nagys von seiner Male-
rei, es ist kein Knick in ih-
rer Entwicklung. Von den ersten

Veröffentlichungen bis heute wird die Linie beibehalten. Ja das Bedürfnis tritt auf, sich immer mehr dieser unmittelbaren Niederschrift künstlerischer Vision zu bedienen.

Diese Bilder mit ihrer klaren, optimistischen Haltung sind Vorboten jener Entwicklung auf lange Sicht, die für die Arbeiten einiger Hundert Menschen, die über den ganzen Kulturkreis zerstreut sind, heute die Grundlagen geworden sind.

Nächtlicher Verkehr und Neonlichter

Vergleichbare Farbphotografien zu meiner Diplomarbeit finden sich im Buch ‚Color in Transparency‘ über Moholy-Nagy, das anlässlich einer Ausstellung im Bauhaus-Archiv im September 2006 gedruckt wurde. Diese Veröffentlichung enthält einige bisher nur in englischer Sprache vorliegende Texte und Arbeiten aus dem kurz vor seinem Tode im Jahre 1946 veröffentlichten Buch ‚Vision in Motion‘.

Erst sehr spät, nach dem Josef Albers schon am berühmteren Black Mountain College unterrichtete und dort seine Fotografien der Reisen zu dem aztekischen Sonnentempel von Tenochtitlán zu entwickeln begann, aus denen die ‚Homage to the Square‘ wurden, entstand Moholy-Nagys letztes Konzept, die farbigen Kompositionen im Verkehrstreiben der Chicagoer Nachtwelt.

Ihren Auftakt hatten diese Farbphotoserien mit dem Lichtrequisit, einem lichtmodulierenden Objekt. Dieses baute er nach seinem gemeinschaftlichen Austritt mit dem Direktor Walter Gropius aus dem Bauhaus im Jahre 1928 in seinem Berliner Atelier, als er Zeit und Geld durch eine Tätigkeit als Art Director für Bühnenbilder an der Berliner Kroll-Oper und dem Piscator-Theater hatte. Die lichtkinetische Plastik, genannt ‚Lichtrequisit für eine elektrische Bühne‘, manifestiert einen zentralen Mittelpunkt in Moholy-Nagys Schaffen. In ihr vereinen sich einige bedeutende Thesen zum Kunstwerk in der Moderne, das er als op-

tophonetisches Erlebnis in Raumzeit begriff, während dessen bewegte Licht- und Farbphänomene in unendlichen Variationen die Sinne stimulieren. Die aufwendige Konstruktion ist ein kontinuierlich rotierender Mechanismus, der aus durchscheinenden, durchsichtigen sowie durchbrochenen Materialien wie Glas und Metall aufgebaut ist, die sich in drei Bewegungssektoren aufteilen lassen. Sie rotiert als Ganzes um ihre eigene Achse, während die Bauteile innerhalb Sektoren sich noch einmal individuell bewegen. Das Lichtrequisit befand sich ursprünglich in einem Kubus mit einer kreisförmigen Öffnung, deren Rundung von innen mit 140 Lämpchen versehen war, die in einem Zweiminutentakt wahlweise neutrales oder farbiges Licht spenden konnten. Durch diesen theater- oder besser requisitenhaften Aufbau hatte der Betrachter die Möglichkeit, „Lichtspiele, welche mittels der beweglichen Elemente im Inneren des Kastens inszeniert wurden, gleichsam als Voyeur von außen zu genießen“.

Wenige Jahre später im nächtlichen Großstadtverkehr werden



Laszlo Moholy-Nagy
Pink Traffic Stream,
Chicago, 1940,

die transparent überlagernden farbigen Lichtwerte von Ampelanlagen, Autoscheinwerfern, Straßenlaternen und Leuchtreklamen gemäß den optischen Gesetzen in Bewegungsformationen übertragen. Die Optik triumphiert über den menschlichen Sehsinn, den Rezeptoren zur Wahrnehmung solch illusionistischer Spektakel eben fehlen. Die hinterlassene optische Spur auf dem Fotomaterial hinterlässt auch eine neue poetische Dimension, gleich der eines Malers wie Ury Lesser.

Am Memorial Day des Jahres 1969 gab dessen Frau Sibyl Moholy-Nagy im Rahmen einer Moholy-Nagy-Retrospektive ein Interview. Darin beschrieb sie, wie es Moholy-Nagy gelang, im dichten Verkehrstreiben von Chicagos Innenstadt diese Kompositionen zu schaffen: „ (...) irgendwann kam er nach Hause und ich dachte, der sieht ja aus wie ein Gespenst, und ich fragte ihn: ‚Was ist passiert?‘ Er war zur Randolph Street gegangen, wo sie sich mit der State Street kreuzt, und hatte die halbe Nacht mit offener Linse mitten im Verkehr gestanden und so das Licht der Straßenbeleuchtung und

der Autoscheinwerfer fotografiert – eine der schönsten Diaserien, die ich je gesehen habe (...) Ein Polizist ging hin und sagte, er solle da verschwinden, aber er blieb einfach stehen und machte diese Aufnahmen“.

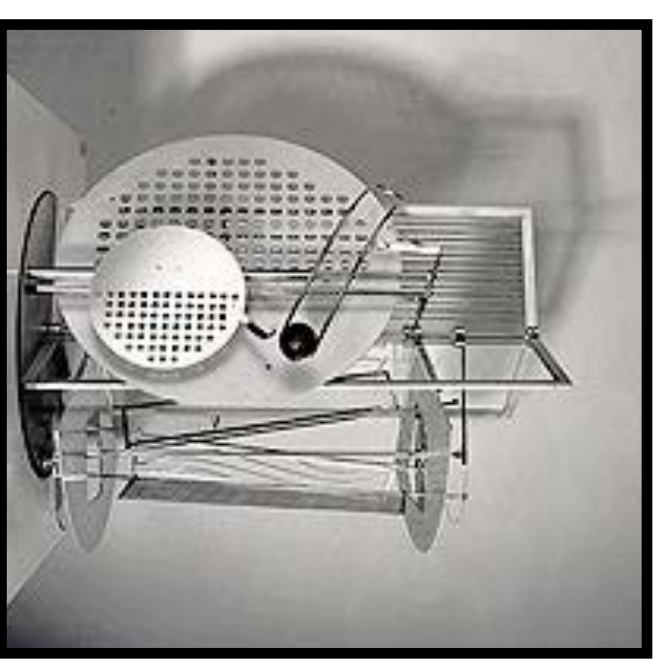
Moholy-Nagy fing das Lichtspektakel der Metropole ein, indem er per Langzeitbelichtung die Scheinwerfer von fahrenden Autos aufnahm – bizarre, beinahe grafisch anmutende Lichterscheinungen vor tiefschwarzen Grund.

Diese Art des „free-style“-Komponierens aus Großstadtlichtern sollte ein beliebtes Experiment bei Dozenten des Photography and Light Workshop an der School of Design werden. Es ging darum und war aufregend, die Grenzen der traditionell repräsentativen Abbildung zu erweitern oder gar zu sprengen, indem auch in der Farbfotografie das zum Einsatz kam, was Moholy-Nagy schon 1925 für die Protagonisten des Neuen Sehens gefordert hatte: Der Fotograf muss in den Kategorien eines „Lichtners“ denken, dessen wichtigstes Gestaltungs- und Ausdrucksmittel das Licht mit- samt seinen Effekten ist. Moholy-Nagys experimentelle sowie

praxisorientierte Ausrichtung der fotografischen Lehre, so wie sie in seinen theoretischen Schriften angelegt war, wurde am New Bauhaus von György Kepes aufgegriffen und um den Workshop Photography and Light erweitert.

Schon in der Skizze zu dem Filmmanuskript ‚Dynamik der Großstadt‘, geschrieben 1922 und von Moholy-Nagy nie in ein experimentelles Filmwerk übersetzt, zeigt er sich fasziniert von den „lautmalerischen“ Lichtartikulationen, die das moderne Großstadtschaos als Rohmaterial für das Medium (Stumm-) Film bereithält. Allein die Betrachtung des typografisch furios gestalteten Skripts evoziert das schrille Ratata von Baustellen, Maschinen und Transportmitteln, die brandenden Geräusche von Menschenmassen, das Auf und Ab der Metropole, die sich mit ihren Bauten und stählernen Konstruktionen in den Himmel schraubt, und nicht zuletzt das stroboskopartige Flackern der Neonlichter, die das Häusermeer auch bei Nacht blitzhaft erleuchten. Eine endlose Rotationswalze aus Lärm, Licht und rasanter Bewegung – so erlebt der Mensch der

inszeniert Moholy-Nagy , Großstadt' als Licht- und Farbdrama, in dem konkrete Objekte gegenstandslos gemacht wurden. Wie glutrote Feuerwerksfarben schießen die Bewegungsspuren von Leuchtbuchstaben aus der Tiefe der Nacht, die ein ,Eastgate Hotel', das ,Robin Hood' und andere Orte großstädtischen Amusements anpreisen. Das TEMPO, das im Filmskript mittels Schnitt und Ansichten des „gekippten Apparates“ (der Filmkamera) suggeriert wird, gelingt allein durch die Dynamisierung von farbigem Licht, hervorgerufen durch die produktiven Möglichkeiten der Kamera.



László Moholy-Nagy, Licht-Raum-Modulator (Lichtrequisit einer elektrischen Bühne), 1922-1930, Rekonstruktion 1970, Stahl verchromt, Aluminium, Glas, Plexiglas, Holz,

Gegenwart sein urbanes Lebensumfeld als blanke Anarchie für sämtliche seiner Sinne. Moholy-Nagy transponiert dieses Spektakel höchst kunstvoll in eine Collage, die undenkbar gewesen wäre ohne die Richtungsimpulse der Berliner Dada-Szene und seine Bewegung um Kurt Schwitters im Jahr 1921. (Dessen Lautgedichte liefern den Rhythmus, das Stakato der Geräuschkulisse, wie sie das Filmskript durchzieht. Die Rotation der Radnasen, die dynamisierenden Pfeile stehen in direkter Verwandtschaft zu Schwitters „Bommbild“ von 1919 etc.). Zur Darstellung der nächtlichen Großstadtszenerie dient Moholy-Nagy in seiner Collage die fotografische Impression von auf regennassem Asphalt sich widerspiegelnden Laternen und Neonlichtern, die er mit kurzen Regieanweisungen beschreibt: „BOGENLAMPE, Funken spritzen. Autostraße spiegelglatt. Lichtpfützen. Von oben und schräg mit weghuschendem Parabelspiegel eines Wagens vergrößert.“ Oder die nächtliche Lichtekstase wird durch „verschwindende und neu erscheinende Lichtschriften“, ein „MITrasen mit der Achterbahn“ beschworen. Rund zwanzig Jahre später

Das „Schreiben mit Licht“, die nach Moholy-Nagys Auffassung innere Notwendigkeit der Fotografie, wurde in Kamera-Kompositionen wie diese vorgestellt, aber auch in den kameralosen Arbeiten wörtlich umgesetzt: Hier schreiben sich Spuren von fremden, das heißt nicht kontrollierbaren Lichtquellen durch lange Belichtungszeiten ein in die farbige Fotoemulsion, es sind so genannte „light drawings“ (Lichtzeichnungen).

Abstrakte Fotografie

Die Frühphase der Fotografie war bestimmt durch die Abbildungstreue. Alle ihre Protagonisten – wie z.B. Daguerre, Fox Talbot oder Arago – sahen die außerordentliche Leistung des Mediums darin, dass sich das getreue Abbild eines Gegenstands oder Menschen gleichsam „wie von selbst“ auf der fotografischen Platte abzeichnete. Doch schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts gab es neue Tendenzen, die schließlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts nahezu zeitgleich in New York, London und Zürich in die Erfindung einer ungegenständlichen Fotografie mündeten: Paul Strand arrangierte ab 1916 seine abstrakten Stillleben, etwa zeitgleich komponierte Alvin Langdon Coburn mit Hilfe von Spiegeln seine „Vortographs“ und propagierte erstmals den Begriff der Abstrakten Fotografie. Und Christian Schad verzichtete auf die fotografische Linse und entwickelte unmittelbar auf dem lichtempfindlichen Papier „Schadographien“. Die Abstrakte Fotografie war geboren.

Es folgten Arbeiten von Edward Steichen, Man Ray und László Moholy-Nagy, die mit ihren Fotogrammen und konstruktivistischen Kompositionen die Abstrakte Fotografie bis 1924 zu einer Kunstgattung erhoben.

Bis heute verlaufen die Grenzen zwischen abbildender und autonomer Fotografie fließend, denn die Arrangements von Gegenständen, wie sie etwa am Bauhaus gelehrt wurden, lassen sich als Abbildungen von Objekten ebenso lesen wie als reine Formen. Der Blick von oben, in einen Spiegel oder durch ein Prismenglas ließ Strukturen und ungesehene Details hervortreten. Dieses „neue Sehen“ beeinflusste die Bildästhetik der Fotografie maßgeblich, ohne zwingend ins Ungegenständliche münden zu müssen.

Subjektive Fotografie

Subjektive Fotografie wird als Rahmenbegriff verstanden, der alle Bereiche persönlichen Fotogestaltens vom ungenständlichen Fotogramm bis zur psychologisch vertieften und bildmäßig geformten Reportage umfasst. Subjektive Fotografie heißt vermenschlichte, individualisierte Fotografie, um den Einzelobjekten ihrem Wesen entsprechende Bildsichten abzugewinnen.

Fotografie ist im Dienste des Erkenntnisdranges und der Verbildlichung geistiger Vorstellungen tätig. So mehrten sich die Aufnahmen von Tatbeständen des Skurrilen, Absurden, Irrationalen, Visionären von schmerzhafter Ironie und allen nur denkbaren Grenzsituationen.

Die Fotografie gibt uns symptomatische Einblicke in die Welt unserer Vorstellung, unseres Analysierens, unserer Wünsche, Ängste und Träume.

In der vorliegenden Diplomarbeit geschieht bewusst eine Abwendung von der vorherrschenden Repräsentanz der Objektivität in der Fotografie. Ich isoliere meine Bilder aus dem gefühlten und gedachten Werkstoff der Realität heraus.

Dies entspricht dem ‚Wesungsprozess‘ – dem Herauslösen des Werkes aus der Materie –, den Thomas von Aquin in seiner Schrift ‚Summa Theologiae‘ beschreibt. Die fotografierte Realität ist Werkstoff und nicht Fluchtpunkt meiner Visualität. Die Überwindung des fotografischen Prozesses – das Arbeiten gegen den Apparat‘ nach Vilem Flusser ist mein Anliegen.

Indem ich den Raum zwischen den Zeiten darstelle, entsage ich der Wirklichkeitserwartung, die der Fotografie seit jeher anhaftet. Ich strebe nach denjenigen Bildern, die im Fluss der Zeit zu symbolischer Bedeutung geronnen sind. Mit Symbolen zu arbeiten heißt nach Wahrheit zu fragen. Symbolen, die große Kraft ausstrahlen, liegt stets ein lange währendes Zeitkontinuum zu Grunde. Zeit sichtbar zu machen in jenem

Raum, der zwischen den Zeitmomenten liegt: Es gibt statisch gesicherte Teile der Fotos, gegenüber geisterhafter Verwischung des Objektes und der Auflösung im Licht – flüchtige Bewegung im Gegensatz zu wuselnder und gestanzter Statik. Auch das Flüchtige, Verwischende, Vorüberdunkelnde wird suggestiv dargestellt in Aufnahmen, die den Zeitablauf selbst zum Thema haben.

Die formalen, bildnerischen Möglichkeiten haben sich seit Mitte des letzten Jahrhunderts – seit der Beschreibung der ‚subjektiven Fotografie‘ – explosionsartig vermehrt. Komposition und Reduktion sind noch immer wichtige Ausdrucksmittel subjektiver Bildgestaltung. Darüber hinaus sind wohl analoge, digitale, mediale Techniken als auch Techniken ohne Kamera diejenigen Verfahren, mit denen eine erneuerte Konstruktion der fotografischen Bildschöpfungen ausgelotet wird.

Besonders die digitalen Techniken für die Nachbearbeitung oder Überarbeitung des foto-

grafischen ‚Rohmaterials‘ eröffnen ein weites Feld fotografischer Gestaltung, die über die historischen Möglichkeiten (Nachbelichtungstechniken, Mehrfachbelichtungen, Collagen oder Retuschen) in vieler Hinsicht hinausgehen.

Meine Arbeiten nähern sich durch die unerschöpfliche Vielzahl an technischen Möglichkeiten einer Freiheit an, welche, bisher nur der Malerei vorbehalten ist.

Eine fließende Grenze zwischen Malerei und Fotografie ist bei mir nicht existent. Das liegt in meiner Arbeitsweise begründet. Die Fotografie ist mir Mittel der Erinnerung, als wäre die Fotografie ein Notizzettel, auf dem alles aufgeschrieben ist. Zunächst male ich, dann finde ich diesen Kontext in meiner Fotografie wieder. Den Zwiespalt zwischen Fotografie und Malerei versuche ich aufzulösen.

Subjektivität des Fotos und die Objektivität des Fotografen

Die Freiheit des Sehens beruht auf der Verborgenheit des Wirklichen. Lange war es das Medium Fotografie, das diese Freiheit verborgen hielt, statt sich ihrer zu bedienen. Indem sie die ohnehin unübersichtlich gewordene Welt abbildet und so mit einem Duplikat ihrer selbst ausstattet.

Sich Bilder von Wirklichem zu machen, statt scheinbar Ausschnitte aus der Wirklichkeit abzubilden, ist eine Weise, die Freiheit des Sehens zu gewährleisten. Sie bewegt sich in dem Spielraum, der von dem Paradox abgemessen wird, das die Situation des Bildendenangesichts‘ seiner Wirklichkeit bestimmt.

Sehen heißt nicht identifizieren, Sehen heißt Suchen. Eine Absage an die Wirklichkeit öffnet den Zugang zu dem Wirklichen. Ein Verzicht auf den Glauben an Sichtbarkeit, als Verlängerung und Transformation einer magisch-spirituellen Welt, seit der Höhlenmalerei oder dem Entstehen der Himmelsscheibe. Sie macht das Unsichtbare sichtbar, indem sie jenseits der Realität den

Blick auf die Welt für sich und nicht die Welt für uns setzt.

Meine Bilder entschlüsseln zwar nicht das „rohe Sein“, aber sie lassen sichtbar werden dass es dieses Sein jenseits unserer zivilisierten Welt gibt. Sie zeigen Elemente unserer Welt, im Modus ihrer Uneindeutigkeit.

Meine Fotografie vermag durch ihre technische Eigenart, das ‚Erscheinende vom Existierenden‘ zu trennen. Sie erweitert das Nichtsichtbare, hebt das Unbekannte vom bereits Bekannten hervor, indem sie auf die Unsichtbarkeit dahinter verweist.

Etwas wird nur deshalb gesehen, weil man weiß, dass man es sieht, durch Widerkennen einer bestimmten Zuordnung, einer Relationserkennung. Einen Tisch erkenne ich als solchen, weil ich gelernt habe, dass die Relation zwischen dieser Netzhauterregung und dem Wirklichen, das sie auslöst, ein Tisch ist. Wirklichkeit wird nicht erkannt, sondern als etwas Erlerntes wiedererkannt.

Wer Wirkliches sichtbar machen will, muss deshalb vergessen was er von seiner Wirklichkeit gelernt hat. Ein Zerbrechen der eindeutigen Relation von Gegenstand, Sinnesreiz und Bedeutungsfestlegung findet statt.

Der Film hat nunmehr die Funktion der Wirklichkeitsdarstellung übernommen. Die Fotografie kann dadurch die Darstellung der Wirklichkeit der Wirklichkeit auf sich beruhen lassen, und sich dem Erkunden des technischen Auges zuwenden. Die abstrakte Fotografie kann sichtbar machen, was von der Wirklichkeit nicht sichtbar blieb.

Der Vorgang des Fotografierens beinhaltet ein zufälliges Resultat. Es ist an sich nicht kontrollierbar was ein Fotograf mit seinem Auslöser betätigt. Dem mechanischen Kamerablick allein gehören das Bild, und seine Beschaffenheit.

Diese Unmöglichkeit einer Kontrolle der Objektivität des fo-

tografischen Bildes bestimmt den Spielraum der Subjektivität des Fotografen. Das Instrument wird eingesetzt, um Elemente aus der Welt des eigenen Sehens zu zeigen.

Die Ergebnisse der Arbeit werden umso objektiver sein, je intensiver es ihm gelingt, den technischen Blick an die Stelle des organischen Blicks treten zu lassen. Mit dem Abtreten der Subjektivität des eigenen Blicks an die Kamera, macht er sie zum Medium einer objektiven Wahrnehmung. Die objektivsten Fotos sind diejenigen, die zeigen, was von keinem Auge je hätte gesehen werden können. Die Objektivität des Fotografen hängt von seiner Subjektivität ab, die er dem technischen Blick seiner Kamera verleihen kann.

Nur wer nicht sieht kann sichtbar machen. Ideales Subjekt einer subjektiven Fotografie ist durch Ausschalten jedes sichtlichen Wiedererkennungsprozesses, der blinde Fotograf.

Ein Medium wird kunstreif, wenn es gelingt seine an ihn gestellten Erwartungen zu unterlaufen.

Im Sinne der Funktion eines Instruments zu Wirklichkeitsvergewisserung haben Film, Video und Internet die Fotografie abgelöst. So wie einst die Fotografie die Malerei in ihrer Funktion der Repräsentation von Mensch und Natur in Porträt und Landschaftsbild ablöste, weil diese die Realismuserwartung unendlich beeindruckender erfüllte, als jede andere noch so artistische Malerei. Die Malerei machte sich auf den Weg, die Beziehungen zwischen Material und Wirklichkeitserfahrung des Malers näher, zur reinen Malerei zu erfahren.

Das Bild in der subjektiven Fotografie wird Erkundung der Beziehung zwischen technischer Apparatur und dessen, der sie bedient.

Der subjektive Fotograf erlebt als Künstler eine kulturanthropologische Situation. Genannt die kopernikanische Revolution, die ,kopernikanische Optik. Der Kopernikanismus hat die schon gelockerte anthropologische Welt, die Kongruenz von Wirklichkeit und Sichtbarkeit auseinander gerissen. Mit Hil-

fe der Technik wurde die Reichweite des Organs eingeholt, und die Vollständigkeit menschlichen Sinnesvermögens angezweifelt.

Die Technik sieht nicht besser, sie sieht anderes und anders als das Auge. Sie führt unter den Bedingungen der neuen Technologien, indem sie das Sehen auf bisher Übersehenes ausdehnte, zu einer neuen Art der Auswertung des Sichtbaren. Der Betrachter des technischen Bildes sieht nicht einfach nur was ihm vor Augen geführt wird, er muss es in einem archaischen Akt entziffern, um zu erfahren worüber es handelt. Der Produzent, oder Fotograf wird zum Archäologen einer Sichtbarkeit, der auf die direkte Relation von Sehen und Wirklichkeit nicht mehr vertraut.

Die , subjektive Fotografie' ist eine Erkundung des Mediums Fotografie unter Aufhebung der Gleichung von Sichtbarkeit und Wirklichkeit, durch Technologisierung der Wahrnehmung. Sie nimmt den Betrachter mit auf eine Expedition in das Reich des Unsichtbaren, in dem visuelle

Vertrautheiten zur Oase werden.

,Wir leben jetzt in einer unvorstellbaren Welt, von der wir uns kein wie immer geartetes Bild machen können. Alle Bilder, die uns seitens der Wissenschaft geboten werden, alles sogenannte ,wissenschaftlichen Weltbilder', orientieren uns nicht, sondern führen uns in die Irre, und alle Bilder, die uns seitens der Kunst geboten werden, alle , ästhetischen Modelle', erlauben uns nicht, die Welt zu begreifen, sondern greifen daneben, weil sie eben nicht den umstürzlerischen Umbruch in der Welt meinen.'

Unsere Zivilisation wird fortan gekennzeichnet durch ein neues Zwischenreich, das sich in der Technologie und Kunst eröffnet hat. In der Praxis stellt sich die Form einer subjektiven Selbstbehauptung dar, die gelernt hat sich ständig neu zu erfinden und zaghaft beginnt, sich dieser Aufgabe von Neuen zu stellen.

Der Traum der Wirklichkeit

Die ‚Bilder in der Seele‘ und die Frage nach dem Medium

‚Wäre nur ein Mittel,‘ hält Johann Wolfgang von Goethe am 2. Dezember 1786 auf seiner ‚Italienischen Reise‘ fest, ‚sich solche Bilder in der Seele recht zu fixieren. Wenigstens was ich von Kupfern und Zeichnungen erobern kann bring ich mit.‘ Die Rede geht davon, Eindrücke festzuhalten, die die Schrift nicht wiedergeben kann und die ganz offensichtlich auch die Fähigkeiten herkömmlicher Bildmedien übersteigen. Goethe, der später dann von den ‚Bildern in der Seele‘ schreibt, dass er sie ‚Im Norden‘ wieder hervorbringen wolle, bringt in seiner Auseinandersetzung mit dem Italienerelebnis eindrucksvoll auf den Punkt, welche Bedingungen und Parameter im Spannungsverhältnis von Medialität und Subjektivität eine Rolle spielen: ‚Denn was man einem vor Augen bringen kann, gibt man ihm am sichersten.‘ Die Faszination an der Wirklichkeit führt den Autor dort übers Gegebene hinaus,

wo er den Anspruch erhebt, die Affizierung seines Ichs zu veräußern. Es soll also ins Bild finden, was das Innerste zuvor berührt hat. Dadurch liegt auf der Hand, dass die von Goethe avisierten Bilder eben nicht dem Kanon tradierter und um 1800 durchaus schon stereotyper Italienbegeisterung entsprechen können, sondern auf etwas Neues hinauswollen, auf eine Bildsprache, die sich in den ‚Bildern in der Seele‘ begründet und nach einem Medium verlangt, das die Ursache dieser Bilder ins Bild rückt. Man kann das zuspitzen: Goethe wäre von der Fotografie und ihrer Möglichkeit, neue Aspekte der Wirklichkeit zu fixieren, begeistert gewesen (und immerhin: mit Camera Obscura und lichtempfindlichen Salzen hat er in Weimar nachweislich experimentiert). Denn in der Fotografie ist zumindest die Möglichkeit angelegt, die Wirklichkeit in Aspekte zu zergliedern, die neue Perspektiven bedeuten und die Korrektur überkommener Ansichten erlauben.

‚Absage an die Wirklichkeit‘ heißt also, dass man im Blick behält, was man problematisieren möchte. Der Ort der Über-

einkunft wird zum Ort der Frage. Womöglich zur Frage nach dem Ich, die um 1800 nachhaltig auf den philosophischen Plan tritt. Was in seiner schriftlichen Fixierung an Doppeldeutigkeit gewinnt, soll im Bild seine Evidenz befestigen. Der Blick des Subjekts bewahrt dadurch jene Bedeutsamkeit, die Goethe ihm immer beimaß und vor allem auch in seiner Polemik gegen eine Objektivität Newtonscher Provenienz zu verteidigen suchte. Denn dort geht es gerade darum, die störenden Einflüsse subjektiven Tuns in der Darstellung von Wirklichkeit zu tilgen; die Wirklichkeit wiederum ist es, die den reisenden Goethe affiziert und in diesem Einfluss allererst das Postulat adäquater Medien evoziert. Ästhetische Erfahrung und Medium der Objektivität finden bei Goethe in einer Mitte zusammen, die selbst neue Kunst ist; sie arbeitet mit Sechstechniken, die naturwissenschaftlichen Ursprungs sind, und erprobt gleichsam gegen die Intentionen der Apparatur deren ästhetische Potenziale. Das Beharren auf dem Wert der Erfahrung stellt sich in dieser Bewegung quer zum naturwissenschaftlichem Rückzug ins Labor,

den das 19. Jahrhundert vollzieht und in dem es gerade darum geht, äußerliche Einflüsse als Faktoren der Naturbeschreibung zu reduzieren. In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts ist der ästhetisch-emanzipatorische Ansatz, der die Objektivität nicht als Wert an sich zu akzeptieren vermag, von dem Filmtheoretiker Béla Balász in dem Buch ‚Der sichtbare Mensch‘ in eine aphoristische Sentenz überführt worden, die das Spiel der Begriffe nutzt, um gegenseitige Abhängigkeit von Technik und Sehen, von Betrachter und Apparatur anzuzeigen: ‘Es gibt nichts Subjektiveres als das Objektiv.’

Die wahren Weltgeschichten – Vom Zauber fremder Perspektiven

Das Faszinierende an der Fotografie ist, dass sie sich eine eigentümliche Stellung zwischen den getrennten Sphären von Kunst und Wissenschaft erobert hat. Ihr ist es gelungen den platonischen Wahrheitsanspruch zu inkorporieren. Denn spätestens seit Platon figuriert das Licht als Metapher der Wahrheit, es steht für das Absolute ebenso

wie für die Ideen des Guten. In der Fotografie, der Inschrift des Lichts, führt seine apparative Bändigung zu einem Medium, das zwei abendländische Zentralbegriffe ineinander führt: Schrift und Wahrheit. In der Verbindung beider geht indessen das Subjekt als dritte Instanz verloren, sodass es Kunst und Literatur immer wieder aufgegeben war, auf diese Möglichkeiten zu insistieren und die Widersprüche deterministischer Weltanschauungen herauszustellen. Ob man Romantiker oder Surrealisten nennt, jedes Mal ging es darum, die Wirksamkeit anderer Auffassungen oder erzählter Weltbilder in lebensweltlicher Hinsicht zu bezeugen. Literatur und Philosophie avancierten dadurch auch zu Zeugnissen des Verlustes, sie entwerfen mögliche Welten und beharren auf einem Ich, das sich zwischen Schrift und Wahrheit interveniert.

Novalis konstruiert dementsprechend im Heinrich von Ofterdingen gleichsam ein Gegenprogramm zur naturwissenschaftlichen Begründung und Beschreibung der Welt, in dem sich das Andere des Wissens von der Welt als das Po-

etisch-Subjektive Bahn bricht:

„Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren

sind Schlüssel aller Kreaturen,

Wenn die, so singen oder küssen,

Mehr als die Tiefgelehrten Wissen,

Wenn sich die Welt ins freie Leben,

Und in die Wahrheit wird zurückgegeben,

Wenn dann sich wieder Licht und Schatten

zu echter Klarheit werden gatten,

Und man im Märchen und Gedichten,

Erkennt die wahren Weltgeschichten,

Dann fliegt vor einem geheimen Wort

Das ganze verkehrte Wesen fort.“

Es ist eine der Pointen der Kulturgeschichte, dass sich dieses Wechselspiel noch stets wiederholt. Den wütenden Einsprüchen gegen La Mettries „L’homme machine“ oder Darwins Evolutions-

lehre entspricht heute die Kri-
tik an jenen hirnphysiologischen
Ansätzen, die die Freiheit als
Fiktion entlarven wollen. Die
Haltung gegenüber Bildmedi-
en und deren Potenzialen spielt
in diesem Zusammenhang immer
wieder eine große Rolle, wie
nicht zuletzt ein Blick auf die
großen Apokalyptiker der Me-
dientheorie, auf Jean Baudril-
lard und Paul Virillo, zeigt:

„Jeder fotografierte Gegen-
stand“, schreibt Baudrillard
in seinem Buch ‚Das perfekte
Verbrechen‘, ist nur die Spur,
die das Verschwinden alles Üb-
rigen hinterlassen hat. Es ist
ein nahezu perfektes Verbrechen,
eine nahezu vollständige Auflö-
sung der Welt, die nichts als
den Schein eines solchen Gegen-
standes erstrahlen lässt, aus-
dem das Foto dann – in Abwesen-
heit des Rests der Welt – ein
nicht greifbares Rätsel macht.
Von den Höhen dieses rätsel-
haften Gegenstandes herunter,
da er, als radikale Ausnah-
me, mit nichts eine Ähnlichkeit
hat, habt ihr eine unverstell-
bare Aussicht auf die Welt.“

Baudrillard will zurückgewin-
nen, was es niemals gab. Sei-
ne Thesen schärfen den Sinn für
das Ästhetische. Sie halten eine
Perspektive wach oder produzie-
ren diese, um die Einsinnig-
keit der Welt zu unterwandern.
Der Surrealistische Maler Sal-
vador Dali hat das auf fol-
gende Weise betont:

„Ein simpler Wechsel des Maß-
stabes bringt ungewohnte An-
sichten und Analogien hervor,
von denen keiner geträumt hät-
te und die doch existie-
ren. (...) Fotografie, rei-
ne Schöpfung des Geistes!“

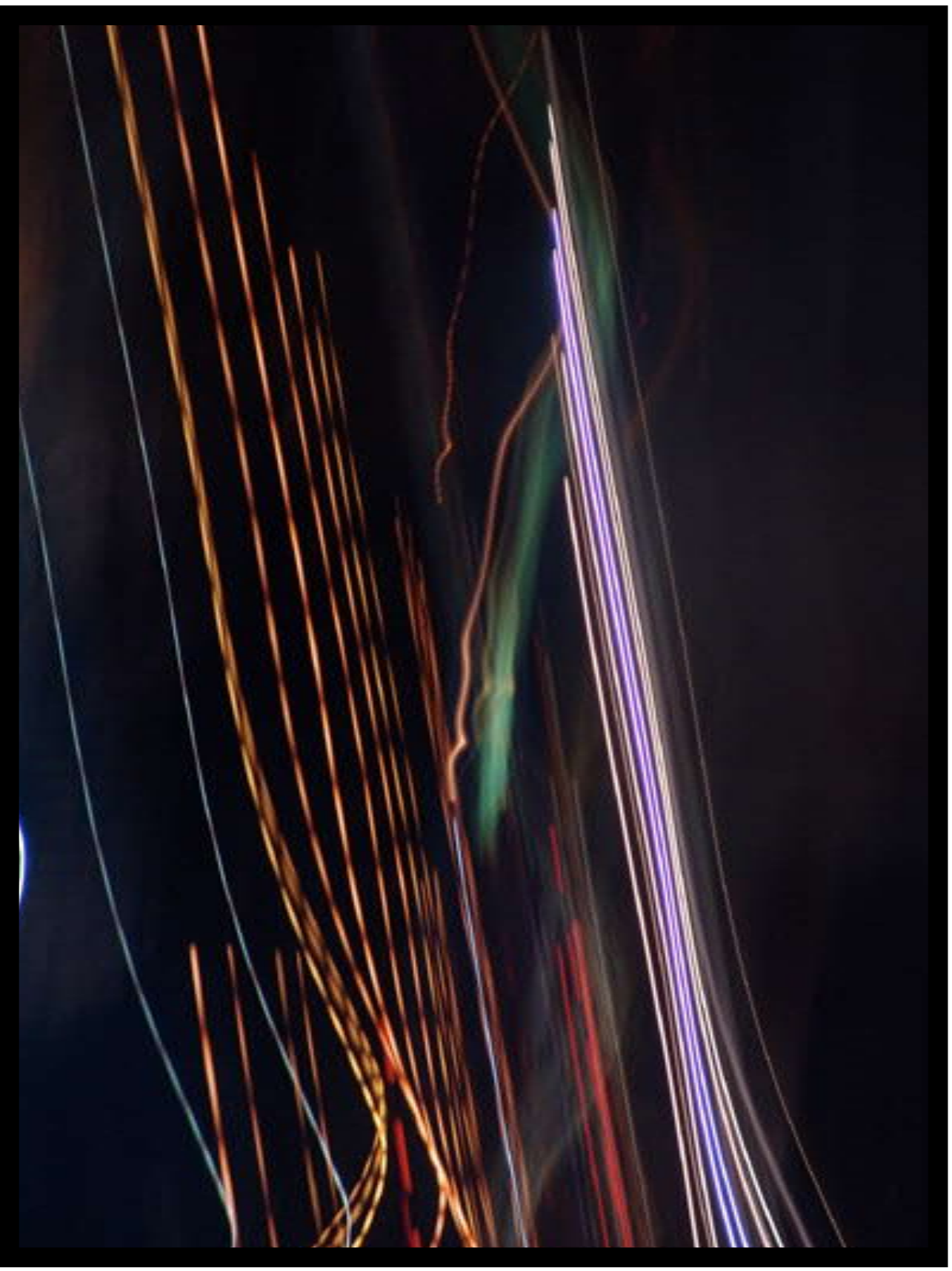
‚Die Absage an die Wirklichkeit‘
eröffnet Horizonte, sie schafft
Raum für Mehrdeutigkeiten und
Perspektiven, die sich nicht auf
die Gesetzmäßigkeiten von Medi-
en oder Bildsprachen reduzie-
ren lassen. Die Fotografie zer-
splittet die Wirklichkeit in
Wirklichkeiten, ihre Geste wird
dadurch zur Geste einer Selbst-
behauptung: „Die wahren Weltge-
schichten“ sind also jene, die
in unbekanntes Terrain führen.

Seit der Antike wurde der Le-
bensweg des Menschen immer wie-
der in Begriffen der Seefahrt
reflektiert: angefangen vom hoff-
nungsvollen Aufbruch, der eupho-
rischen Entdeckungslust, über
den Seesturm, die Windstille auf
offenem Meer, die Irrfahrt, die
ersehnte Heimkehr im Hafen, bis
hin zum Schiffbruch beobachtet,
gehört zum festen Bestand dieser
Metaphorik. Es ist nicht zuletzt
der Übergang vom Leben in den
Tod, der in vielen Kulturen – in
Ägypten wie im antiken Griechen-
land – als eine leise Kahnfahrt
ins Schattenreich beschrieben
wird. Bei Blumenberg wird die
Seefahrt als eine „Paradigma ei-
ner Daseinsmetapher“ bezeichnet.

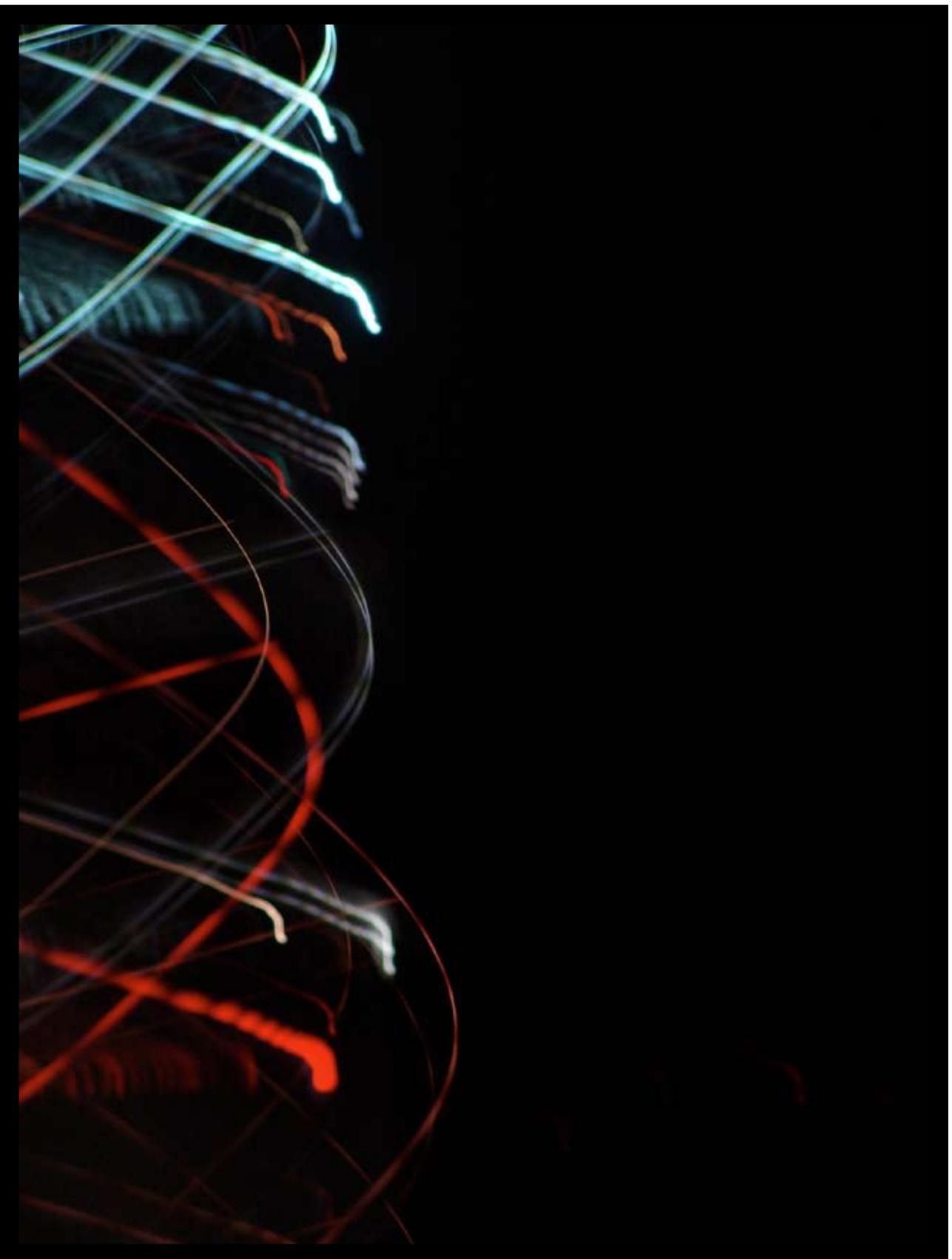
Der kunsthistorisch wert-
volle Gehalt der Seefahrt wur-
de in den folgenden abstrak-
ten Fotografien ‚Nachtbärke‘
und ‚Sonnenwagen‘ übernommen.

Erläuterungen zum mytholo-
gischen Hintergrund folgen in
den anschließenden Kapiteln.

Der Text entstammt der Aus-
stellungsreihe ‚Absa-
ge an die Wirklichkeit‘.



Sonnenwagen



Nachtbarke

Konzeption

Die unsichtbare Brücke zwischen Antike und Moderne aus der Perspektive des Bauhauses Dessau von 1928 und dem Sein im 21. Jahrhundert auf dem Bilde festzuhalten strebe ich mit dem Konzept an. Nach der ‚Friedlichen Revolution‘ befindet sich der Osten Deutschlands noch immer im Umbruch. Bedeutende Industrie- und Kulturdenkmäler aus der Zeit der Klassik und der klassischen Moderne stehen ungenutzt oder befinden sich vor dem Totalverfall, Abriss und Untergang.

Andere Stätten sind neu restauriert und saniert und erleben gerade ihre Renaissance. Sie wurden sozusagen wiedergeboren. Sind am Aufgehen, unberührt von Publikumsverkehr und Medien.

Sie gewinnen dadurch eine einzigartige Schönheit. Ein Blick Jahrzehnte vor und zurück.

Derartige Orte lassen sich vorrangig im Raum Dessau und Berlin finden.

Mittels digitaler Technik soll eine künstlerisch - visuelle Kommunikation mit den Orten passieren.

Eine Suche nach dem Gott des Lichts oder der Göttin der Nacht steht philosophisch für die Momentaufnahme, dem Augenblick.

Die dokumentarischen Abbildungsformen sollen dem wieder gefundenen abstrakten Bild weichen.

Der Klang, der Gedanke und das Licht der Antike und der klassischen Moderne sollen gesucht werden und in die Städte der Gegenwart transplantiert werden. Die Gegenwart möchte sich im Sinne der Zukunft in einen apollinischen Raum der Gegenstandslosigkeit bewegen.

Die an der Bauhaus-Universität Weimar begonnenen Studien zu Fotografie, Malerei, Architektur und Design gegenüber der Zeit des Klassizismus und der Romantik werden durch Studienaufenthalte am Bauhaus Berlin

und Bauhaus Dessau vertieft.

Die angefügten Biographien der Künstler stehen minder erklärend, aber selbstreflektiv für Episoden und gewonnene Lehren während der Arbeit des Diplomanten an dem vorliegenden Manuskript.

Arbeitstitel des Gesamtprojekts heißt ‚Apollo‘ und erstreckt sich in drei Stufen auf dem Gebiet der nachfolgend genannten Städte mit Bezug zur Klassik und dem Bauhaus.

Stufe I : Weimar-Leipzig

Stufe II : Dessau-Wittenberg

Stufe III: Berlin



Bauhaus Deessau, April 2007, Digiprint
Photo: Stefan Klee



*Winterpark, Weimar,
März 2007, Digiprint,
Photo: Stefan Klee*

Durchführung

Das fotografische Objekt zu atmen gehört zu den ersten Übungen vor der Aufnahme. Danach gilt es zu verstehen, dass ein Gegenstand aufgelöst wird und in eine neue Gegenständlichkeit oder wie in der Diplomarbeit zur Gegenstandslosigkeit transformiert wird.

In Stufe I fotografierte ich zunächst im winterlichen Ilmpark in unmittelbarer Nähe zu Goethe's Gartenhaus.

Danach entstanden Serien zu leerstehende Fabrikhallen und Fassaden, die trotz Denkmalschutz in einen Zustand des Totalverlusts einzutreten begonnen haben. Auch die ehemalige Sternburg Brauerei bei Leipzig, die der Kunstsammler Maximilian Speck von Sternburg errichten ließ, habe ich in die Seriegrafe mit aufgenommen.

Diese anfängliche Arbeit verstand ich als zu verklärt, darum habe ich nach dem Lesen der

Biographie Robert Capas und Helmut Newtons versucht, diesen einzigartigen Plätze ihre überidealisierung zu nehmen.

Die Ruine erfreut sich in der bildenden Kunst besonderer Anerkennung. Darum habe ich diese bedrückende Tristesse trivialisiert.

Gleichzeitig konnte die Technik gecheckt und ausprobiert werden. Für das ‚Apollo‘ Projekt wurde ein eigener digitaler Fotoapparat, mit peripherem Blitz, Polarisationsfilter und Nahlin sen arrangiert. Die folgenden Tage und Wochen der Motivsuche sollten auf dem Sattel eines Mountainbikes stattfinden. Die geplanten avisierten Ziele befanden sich meist weitab der Großstadtszenen, und sollten bei jeden Wetter zu jeder Tageszeit befahrbar sein. Das konnte Feld-, Wald-, Wiesewege bedeuten, genauso wie Alleen, Asphaltstraßen und Backsteingassen. Ich entschied mich, es den Kutschen alter Zeit nachzuahmen.

Zur Stufe II mietete ich mich in Dessau auf dem Campus der Hochschule Anhalt ein. Das Hauptgebäude steht nur wenige Meter weit vor dieser Tür. Täglich fuhr ich mit dem Bike zu den angegliederten Bauwerken der neuen Bauhaus-Stiftung-Dessau. Den ganzen Monat lang widmete ich der weißen Fassade meine Aufmerksamkeit. Aufnahmen bei Tag und Nacht, am und im Gebäude entstanden: Sternenhimmel, Dämmerung, Abendrot.

Die Stiftung ließ mich in ihre Bibliothek, hier konnte ich weiterarbeiten. Ich fertigte einen Foto-Katalog mit Wandfarben vom sanierten Neubau und den Meisterhäusern an. Gelb, Rot, Blau, Grau, Schwarz, Rosa, Silber Gold und Weiß schlägt die Wahrheit im mächtigen Herzen der Architektur und Kunstgeschichte.

Ich fand, dass ich mich ganz mit dem Bauhaus Dessau verbindet habe, die neuen Lebensumstände der Bauhäuser nach ihren Umzug aus Weimar interessierten mich näher. Ausfahrten unternahm ich in die weiße Mutterhaus-Siedlung Törten, in das blaue Stahlhaus, zum Ar-

beitsamt und in das Kornhaus von Carl Fieger an der Elbe.

Das Bauhaus um Walter Gropius und Carl Fieger haben mit den vielzähligen Häusern ein Versprechen an die Stadt an Mulde und Elbe eingelöst.

Die Bibliothek verwies mich in den nächsten Tagen in die Einrichtungen der Kulturstiftung Wörlitz. Entlang der gewundenen Elbe radelte ich zu den Palästen der Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau.

Die Schlösser und Gärten gehören zum Zentrum des Klassizismus in Architektur und Skulptur in Deutschland. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, schuf mit dem Schloss Wörlitz das erste rein klassizistische Gebäude in Deutschland. Er brachte den Baustil auch in die preußische Hauptstadt.

Positiv beeinflusst durch Zeit, Raum und Klang der Bauhausmauern in Dessau konnte ein neues Landschaftsbild entworfen

werden. Die Schärfe am Objektiv nahm ich weit zurück und legte Wert auf eine klar umrissene erkenntliche Linie und Farbe. Die schneidenden Linien lösten sich in eine gegenstandslose Welt auf, bekannt vom Verlauf des Aquarells auf Papier. Die Zacken der Dächer und das Grün der Bäume verwandelten sich in einfach erfassbare Farbflächen und Geometrien. Kreise, Dreiecke, Quadrate, ovale oder flächige Gebilde.

Ähnlich arbeitete ich mit den Blumenmotiven im Park. Hierbei verwendete ich zusätzlich zum Polarisationsfilter noch einige Nahlinsen. Bücher des Wiener Fotografen Ernst Haas gaben mir Anleitung zu diesen visuellen Schöpfungsmythen. ‚Apollo‘ konnte aus dem Surrealismus zurückkehren.

Die Fusion von Klassizismus und Moderne fand auf Stufe II in Dessau statt. Ich hatte mein ursprüngliches Gefühl für Farbe und Formen, Kompositionen im Raum zurückgewonnen. Nach langen Jahren, in denen mir kein eigenes Foto Equipment zur Verfügung stand fand ich durch

tägliches Training zu meinem apollinischen Auge zurück. Die Fahrten durch den endlos langen Flur der Wälder und den Wegen am Flussufer entlang verführten mich zu immer besseren Serien mit der Natur. Mein Körper sog die Energie der Elbelandschaft ganz in sich auf. Ich wurde Helios selbst, fliegenden Rosses durch das Paradies.

Stufe III - letzter und sichtbarer Part für die vorliegende Diplomarbeit - fand für wenige Tage und Nächte in Berlin statt. Wieder stellte ich mir die Frage, was Walter Gropius und Mies van de Rohe dazu bewog, das Bauhaus in einer Telefonfabrik in Berlin-Steglitz weiterzuführen. Ich stieß auf die vielen Dada Gruppen und Konstruktivisten in Berlin, die sich mit dem Jahre 1917/1918 zusammenschlossen. Ihre Bilder erzählen vom alltäglichen Verkehr und Leben vom Potsdamer Platz bis zur Friedrichstraße. In den Ecken und Winkeln vom Gendarmen-Markt bis zum Alexanderplatz. Der Künstler und Fotograf László Moholy-Nagy war einer von ihnen. Er führte sich den Ideen des russischen Konstruktivismus zugehörig - Alexander Rodtschenko, Wladimir

Tatlin, Kasimir Malewitsch und El Lissizki. Auf einer Kunstaustellung am Funkturm stieß der angenehme Direktor Walter Gropius auf László Moholy-Nagy. Zusammen begründeten sie die Ausgabe der Bauhaus-Bücher. Moholy-Nagy schloss sein Spätwerk mit einer Art Reflektion über die Berliner Zeit in den Goldenen Zwanzigern ab. Diese erlebten im Chicago während der Zeit der Prohibition ihre Neubelebung.

Anderen Namen der Ära rund um das Brandenburger Tor sind Otto Dix, Conrad Felixmüller, Rudolf Schlichter und Ernst Ludwig Kirchner. Ihre Gemälde sind zu bekannt, deshalb entschloss ich mich, in der Diplomarbeit an einem ‚Neuling‘ weiterzuarbeiten: In der alten Nationalgalerie entdeckte ich ein Ölbild namens ‚Nollendorfplatz‘ von Lesser Ury. Es traf genau die von mir angestrebte und geliebte Nachtstimmung, die man heute noch in dem von griechisch-römischer Antike und Klassizismus und Rokoko durchdrungenen Regierungssitz Berlin durchfährt. Das von mir erst beim ‚Apollo‘ Projekt entdeckte malerische Oeuvre Lesser Ury

stelle ich in schriftlicher Rekonstruktion, bezogen auf die Berliner Nacht, in einer Zeit zwischen Gaslaternen und elektrischen Licht zur Ansicht.

Von einem ‚Apollo et Musis‘ auf den Giebeln der Kultureinrichtungen wusste ich durch Auftragsarbeiten und Studiojobs in dem Areal in Berlin-Mitte. Das Viergespann der Quadriga auf dem Brandenburger Tor kennt die ganze Welt.

Wer jedoch sind die Erbauer, die Architekten des Ensembles rund um Unter den Linden. Was genau könnte das mit der Bauhausgründung gemeinsam haben ?

So wurden mir die Namen Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Martin Carl Philipp Gropius, Carl Gotthard Langhans und Karl Friedrich Schinkel endgültig ein Begriff. Angeregt durch das Studium an einer vor allem von der Architektur geprägten Universität in Weimar, begann sich mein Interesse am Fach zu vermehren. Die Sonne von Knobelsdorff im Schlosspark Sans-

souci habe ich bereits mit zehn Jahren fotografiert. Damals fühlte ich mich aufgenommen in den magischen Kreis eines geheimen Zirkels. Ähnlich der Freimaurerei. Die Werke von Erdmannsdorff hatte ich gerade in Dessau erschlossen, der Apollo der Baukunst ist vor allem in seinen Anlagen spürbar. Mehr noch lässt sich eine langsame Abkehr von der römischen Mythologie, hin zur griechischen und ägyptischen Religion vorausahnen. Ihren Höhepunkt der Erkenntnis hatte ich während meiner Radtouren in die angrenzenden Gärten und Parks am Wannensee bei den Bauten von Karl Friedrich Schinkel. Der von mir gesuchte Apollo schien diese Bauten am besten in sich zu tragen. Eine unsichtbare Brücke vom Klassizismus zur klassischen Moderne, vom Rokoko zum International Style habe ich innerhalb der Fragestellung des Diploms gesucht und mit Karl Friedrich Schinkel eine mögliche Antwort gefunden, die mich zu den weiteren großen Schöpfungen der Baukunst weiterleitet.

Einer schriftlichen Kurzbiografie zu Karl Friedrich Schinkel stelle ich neben einem lexikalischen Teil über die ägyptisch-

griechisch-römische Mythologie der Sonnengötter, der Göttin der Nacht und ihren Kindern in die Diplomarbeit. Sie bilden die poetische Grundlage des ‚Apollo‘ Projekts sowie der Titel ‚Sonnenwagen‘ und ‚Nachtkarke‘ und sind Teil einer persönlichen schöpferischen Arbeit. Anders als bisher an der dänischen Nordseeküste sollten nicht die bekannten intellektualisierten Darstellungen in der Betrachtung vom Auf- und Untergang der Gestirne wie bei Paul Klee oder Caspar David Friedrich abgebildet werden, sondern um die Neugeburt der Antike im 18. Jahrhundert in der zeitgenössischen Kunst sichtbar zu machen, bediente sich das ‚Apollo‘ Projekt der digitalen Technik des 21. Jh.

Verborgenen vor den Augen der Kunstwelt habe ich mir in Dessau fotografische Techniken und entsprechende Bewegungen angeeignet, die ich bisher nur in der Malerei ausprobiert und gesehen habe.

.

Eine ganze körperliche Bewegung zu nacheinander, wie die Vor- und Rückwärts-Bewegung der Hand, das

Auf und Nieder, das Schreibende oder Formende beim Farbauftrag, wollte ich auf den lichtempfindlichen Chip übertragen. In diesem fotografischen Oeuvre wird gewackelt, geruckelt und gezuckelt, gebebt, geschwebt, geschwungen und verschlungen. Die Kamera nehme ich in beide Hände und vollführe Bewegungen, die an meditative oder rhythmische Sportgymnastik erinnern mögen.

Die auf dem Chip gespeicherten Oszillationen haben vielleicht Gemeinsamkeiten zu Jackson Pollock, Helen Frankenthaler und vor allem Cy Twombly. Fotografen, die ähnliches entdeckt haben, sind Man Ray, Pesky Tyden und auch László Moholy-Nagy. In der zeitgenössischen Kunst tauchen diese Lichtzeichnungen in allen Generationen auf und erfreuen sich großen Anklangs.

Die während Stufe III entstandenen Bilder ‚Sonnenwagen‘ und ‚Nachtkarke‘ stehen repräsentativ für das gesamte ‚Apollo‘-Projekt.

Erläuterung der Bilder

Im folgenden Text finden die Linien, Kurven, Farben und Flächen der beiden abstrakten Farbbildungen ‚Sonnenwagen‘ und ‚Nachtkarke‘ eine freie Interpretation.

Zum Verständnis der Bilder wurde als Einführung eine mehrteilige Abhandlung zur abstrakten und subjektiven Fotografie vorangestellt.

Das Bild ‚Sonnenwagen‘ symbolisiert die täglichen Bahnen des griechischen Helios auf seiner flammenden Quadriga über das Firmament. Die goldenen Spuren des Lichts reichen tief in den schwarzen Raum hinein. Die Ewigkeit seines Tuns über Jahrtausende, der sich wiederholende Zyklus innerhalb seines Existenzzeitraums wird offenbart.

Das gesamte Motiv ist gleichzeitig eine Anspielung auf die Monumentalität der Antike und Moderne. Alle Momente des täg-

lichen Lebens zwischen Tag und Nacht können durch die heutige Technik aufgezeichnet werden.

Der in der Bildmitte liegende grüne Nebel und die rötlichen Linien versinbildlichen 'Die Morgenröte', die Schwester des 'Helios'. Der Moment vor dem Sonnenaufgang, bevor die Zügel an den tagsüber tätigen Bruder Helios abgegeben werden. Ähnlich dem Flimmern in der Ozonschicht während der Minuten beim Aufgehen der Sonne.

Entstanden ist diese Fotografie in Berlin Unter den Linden, an einer Ampel zwischen Schinkels Neuer Wache und der Knobelsdorffschen Staatsoper Berlin, die mit einem Harfe spielenden 'Apollo et Musis' über dem Giebel dekoriert ist.

Dieses Bild gelang auf Anhieb. Ich zoomte nur ganz wenig auf das Grün der Ampel, welches im Begriff war, sich in ein Rot zu verändern. Die Belichtung dauerte nicht länger als eine halbe Minute. Während dieser Zeit schwoll der Verkehr auf beiden

Seiten des Boulevards Unter den Linden an oder war schon auf Hochgeschwindigkeit eingestellt.

Der Zoom erzeugte vor allem die Raamtiefe in dem goldenen Licht, die lange Belichtung den grünen Nebel, das Anschwellen des Verkehrs das markante selenartige weiße Licht und das tiefe, glühende Rotlicht. Bei den Fahrzeugen wollte ich bewusst den Luxuskarossen des diplomatischen Corps Vorrang geben, gleich welcher Deszendenz.

Im 'Sonnenwagen' bildet das weiße Licht einen besonders markanten Farbkontrast zum Schwarz des Raums und der kolorierten Atmosphäre und komplettiert somit das ganze Geschehen der Übergabe der Zügel des Viergespanns an das Sonnenlicht. Mit diesem Xenon-Licht ist die Reise der zweiten Schwester des Sonnengottes Helios, der Selenep, apostrophiert. Wie schon das Rot, so ist auch dieses weiße, silbrige Licht ein auf dem lichtempfindlichen Speicher verbliebener glänzender Rest der Scheinwerfer aus Luxuslimousinen und Staatskarossen Unter den

Linden. Die Furchen des Mondwagens liegen auch hier hintereinander im schwarzen Raum der Nachtgöttin. Der täglich vollbrachte Moment ihres Erscheinens, die verschiedenen Mondphasen werden versinbildlicht durch die scheinbar kürzeren und längeren punktierten Linien.

Derartige Aufnahmen mache ich seit ungefähr zehn Jahren, andere Orte in Berlin waren das Gelände um das ICC Gebäude, den Berliner Flughäfen und den Bahnhöfen. Die Lichtkonzentration ist hier außerordentlich hoch, die Spuren des synthetischen Lichts sind ausgefallen zahlreich und vielfältig. Zeit und Raum bilden eine besondere Atmosphäre im Schwarz der Nacht.

Berlin musste zur Kulisse der 'Nachtbake' werden. Wie die Elbe so ist auch die Spree durch den Fährverkehr und die Schifffahrt seit Jahrhunderten nutzbar gemacht wurden. Ein Bildmotiv, das ebenfalls seit Jahrtausenden bekannt ist und in der bildenden Kunst eine ebenso große Rolle spielt wie die Sonne.

Erläutert wird ihr urgeschichtlicher Arm in die Neuzeit mit einer archäologischen Abhandlung über die ‚Sonnenbarke in der Himmelscheibe von Nebra‘. Weiterführende Kapitel über Felszeichnungen und Sonnenkulte auf den anderen Kontinenten, die Sonnenwagen oder Barke zum Symbol für die Überfahrt auf dem Strom der Zeit zum Thema haben, wurden nur angedeutet.

Während des ‚Apollo‘ Projekts in Dessau bin ich mehrfach auf das Vorhandensein frühgeschichtlicher Ausgrabungsstätten hingewiesen wurden, ähnlich zu den Fundorten des ‚Neandertalers‘ an der Ilm sind die ehemaligen Siedlungsplätze nur geringfügig erschlossen worden. Wir befinden uns sozusagen darüber.

Mit der Abhandlung über die Göttin der Nacht wird auf das Motiv der ‚Nachtkarke‘ umfassend eingegangen. Nicht nur das Schwarz der Nacht ist in der darstellenden Kunst elementar, vielmehr gerade in Berlin geht die Kunst auf ihre ‚Nachtkgestalten‘ ein.

Die Antike erschuf ihre eigene Nachtgottheit, die am Anfang allen Lebens stand und durch die Liebe befruchtet wurde. Ihre Sprösslinge sind die Kinder der Nacht, die ebenso wie das apollinische ihre Wiederauferstehung in den Skulpturen der Klassik gefunden haben, so die Ildenfonsogruppe – Schlaf und Tod, die eine Widerspiegelung in der Prinzessinnengruppe von Gottfried Schadow gefunden hat. Das 18. Jh hat diese Gottheiten, wie alle anderen scheinbar auch, erneut ins Leben der Stadt zurückgeholt. In der Abhandlung über Nyx, der Göttin der Nacht, werden die Kinder der Nacht eingehend benannt und charakterisiert

Ein Sohn der Nacht ist auch Charon. Seine Erzählung von der Überfahrt auf dem Totenfluss

Acheron in das Reich des Hades, dem Gott der Unterwelt, führte zu weit reichenden Neuinterpretationen in der Kunst. Ähnlich wie der Sonnengott ‚Ra‘ in den Nachtstunden durch 12 Pforten reist, um in der Frühe wiedergeboren zu werden, reisen sterbliche Helden wie Odysseus und Dante auf einer Barke durch die Schattenwelt, ohne vom Tod er-

eilt zu werden. Ähnliche Motive wurden für das mechanische Theater oder zur Wanddekoration produziert und haben unschätzbaren Wert. In der Abhandlung zum Fährmann Charon sind mehrere Artikel zu Vorfahren des Motivs ‚Nachtkarke‘ veröffentlicht.

Die ‚Nachtkarke‘ ist einem gedehnten Augenblick unterhalb der von Karl Friedrich Schinkel entworfenen Schlossbrücke Unter den Linden entsprungen.

Angeregt vom Fährbetrieb und den Transportkähnen auf der Elbe bei Dessau unternahm ich eher zufällig diese Reise auf dem Bug eines Spreebootes, in das man auf dem kleinen Hafen an der Fischerinsel einsteigen kann. Auf dem etwa einstündigen Ausflug über dem Kanal passiert man u.a. auch das Areal von Schinkels ehemaliger Bauakademie Unter den Linden und das Alte Museum. Ich nutzte die Gelegenheit an Bord zu steigen und stellte während dieser Nachtfahrt die Kamera wieder auf Langzeitbelichtung und kleine Blende. Wieder vollzog ich meditative Übungen mit der Kamera und hol-

te mir zahlreichen Interesse der begleitenden Personen ein. Diesmal bewegte ich die Kamera in Form einer schwingvollen Wellenbewegung an den Körper heran und nutzte die Fahrtgeschwindigkeit der Fähre, um das Licht der Gebäude und Baustellen am Ufer einzufangen. Das Rot entstammt den Signallampen am Schiff und dem Verkehr – Unter den Linden.

Das lang gezogene Silberblau Licht links symbolisiert die Ruhe während der Nachtfahrt des Sonnengottes ‚Ra‘, auch und oder die Überfahrt Dantes und Vergil in der Nähe der brennenden Stadt Dis oder Paul Klee's ‚Sinbad-Der Seefahrer‘, das Hologen des Baugeländes wird zur sehnsuchtsvollen Farbe des Mondlichts. Die Geräusche der ‚Nachtbärke‘ und ihrer Anwesenden klingen im Schwarz der Nacht und den Farben weiter.

Als Kontrast zum Konzept über den beflissenen Lichtgott ‚Apollo‘ entschied ich diesen Moment in die Diplomarbeit einfließen zu lassen und den scheinbar darüber stattfindenden Gegenpart ‚Sonnenuagen‘ zu nennen.

Die Fotografie ‚Sonnenuagen‘ bezieht sich ganz auf die Mythologie hinter dem griechischen Sonnengott, ‚Helios‘. Der be dingt durch die römische Betitelung Apollo in ein unscheinbares, pazifistisches Dasein tauchte. Im Laufe der Arbeit stellte ich fest, dass Apollo eine sehr kriegerische Biografie mit sich führt und von den amerikanischen

Malern, wie etwa Cy Twombly kariert wurde. Schinkel setzte sich als einer der ersten Maler in der Neuzeit mit den Mythen der antiken Götter auseinander. Es ist sehr schwer, diese klar voneinander unterscheiden zu können. Es braucht viel Mühe und Zeit, um die untergegangenen Kulturen zu begreifen. Neben den ‚Metamorphosen‘ von Ovid beschäftigte Schinkel das Buch ‚Die Götterlehre‘ von Karl Philipp Moritz. Er ließ sich zu einem Wandbild inspirieren, das im Kontext zur Kurzbiografie und dem ‚Alten Museum‘ entrollt wurde und hier visueller Hintergrund zum Bild ‚Sonnenuagen‘ in der Diplomarbeit ist.

Die ‚Nachtbärke‘ erinnert in ihren Farben auch an die Werke der Cranachs. Diese fanden

v.a. im gesamtdeutschen Raum um Wittenberg ihre Verbreitung und verkünden das Zeitalter der Reformation. Während des ‚Apollo‘ Projekts hatte ich Gelegenheit, die Lutherstadt und ihren gesamten Cranach-Nachlass zu besichtigen.

Die ‚Nachtbärke‘ möchte ich in diese mittelalterlichen Geschehnisse stellen, in denen die Angst vor Ablasshandel und Hölle das Bild der Menschen in Mitteleuropa beherrschte. Die Kunstgeschichte kennt den ‚Himmelswagen‘ ebenso wie den ‚Höllenuagen‘ sehr gut. Ihre aufeinander treffende Darstellung symbolisiert Gegensätze, wie sie in der Fotografie angestrebt werden auf lyrische Weise. Himmel und Hölle, Leben und Tod, Aufgang und Niedergang, Weiß und Schwarz, Licht und Schatten, Tag und Nacht.

Kapitel 1

Abschied von der Kunst des 20. Jahrhunderts
Achim Preiss
Weimar : VDG ; 1999
213 S. : Ill. ; 16 cm
ISBN 3-89739-082-5

Annä und Josef Albers : Begegnung mit Lateinamerika
Ostfildern : Hatje Cantz 2007
230 S. : überw. Ill. ; 28 cm ISBN: 3-7757-1988-1

Absage an die Wirklichkeit – Subjektive Positionen Zeitgenos-
sischer Fotografie ; Ausstellungsorte Baumhaus Wismar, Dezem-
ber 2005 – 2008] = Refusal of reality
Kellner, Tim [Hrsg.] ; Amft, Katrin
Bielefeld ; Leipzig : Kerber 2006
155 S. : zahlr. Ill. ; 31 cm
ISBN: 3-938025-66-2

Die Kunst der abstrakten Fotografie =
The art of abstract photography
Jünger, Gottfried [Hrsg.] ; Birgus, Vladimir
Stuttgart : Arnold 2002
319 S. : zahlr. Ill. ; 30 cm ISBN: 3-89790-015-7

Abstrakte Fotografie : [aus Anlass der Ausstellung Abstrakte Foto-
grafie, vom 3. Dezember 2000 bis 18. Februar 2001 in der Kunsthal-
le Bielefeld
Kellner, Thomas [Hrsg.]
Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz 2000
239 S. : zahlr. Ill. ; 25 cm ISBN: 3-7757-9066-7

Concrete photography = Konkrete Fotografie
Jünger, Gottfried ; Kraus, Rolf H. ; Reese, Beate ; Kossack,
Ailane
Bielefeld : Kerber 2005
255 S. : zahlr. Ill. ; 25 cm
ISBN: 3-936646-74-0

„Subjektive Fotografie“ : der deutsche Beitrag ; 1948 – 1963 ;
[eine Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen, Stuttg-
art]
[Stellung und Text 1984 – 1989 J. A. Schmol] gen. Eisenwerth]
Stuttgart : Inst. für Auslandsbeziehungen 1989
131 S. : überwiegend Ill. ; 30 cm
Ausstellungsserie Fotografie in Deut

Sammlung Otto Steinert, Fotografien : Fotogr. Sammlung im Museum
Folkwang, Essen, 9.10. – 8.11.1981
[Beatr. d. Katalogs Ute Eschildsen u. Robert Knodt. Katalog-Ge-
staltung: Wolfgang Cremer]
Essen : Fotogr. Sammlung 1981
144 S. : überwiegend Ill. ; 28 cm

Retinking photography I + II : Narration und neue Reduktion in
der Fotografie ; Sabine Bittner ... ; [die Publikation basiert auf
dem Symposium bzw. der Ausstellung, die im Oktober 2002 im Forum
Stadtspark Graz stattgefunden haben sowie der Präsentation im De-
zember 2002 im ISCP in New York]
Bittner, Sabine [Ill.] ; Horak, Ruth [Hrsg.]
Salzburg : Fotohof-Ed. 2003
321 S. : Ill. ; 24 cm Edition Fotohof ; Bd. 37
ISBN: 3-901756-37-X

Kapitel 2

Das Schöpfungsprogramm
Hinterberger, Norbert W. [Ill.]
Köln : Salon-Verl. 31 cm
ISBN 3-89770-200-2

Das Architekturprogramm : ein Handbuch für den Architekten von
heute
Poppe, Anna-Carina [Hrsg.] ; Hinterberger, Norbert W. [Ill.]
Angemuseum <Erfurt>
Weimar : VDG ; 2000. 72 S. : zahlr. Ill. ; 31 cm
ISBN 3-89739-109-0

Lexikon der Götter und Symbole der alten Ägypten
Turker, Manfred
Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl. 2005
254 S. : Ill. ; 19 cm, 193 gr., ISBN: 3-596-1693-4

Die ägyptische Götterwelt
Roeder, Günther
Düsseldorf ; Zürich : Artemis und Winkler 1998
407 S. : Ill. ; 21 cm ; ISBN: 3-7608-4080-9

Tod und Jenseits im Alten Ägypten
Assmann, Jan
München : Beck 2003
XIV, 624 S. : Ill. ; 24 cm ; ISBN: 3-406-49707-1

Die Nachfahrt der Sonne : eine altägyptische Beschreibung des
Jenseits
Hornung, Erik
Düsseldorf ; Zürich : Artemis und Winkler 1998
238 S. : Ill. ; 21 cm ; ISBN: 3-7608-1200-7

Duat – Ägyptische Unterweltbücher
Hornung, Erik [Übers.]
Zürich ; München : Artemis-Verlag 1984
527 S. : 114 Ill. ; 18 cm
Die Bibliothek der alten Welt : Reihe der alte Orient
Das Amdat. Das Pfortenbuch – Die Schrift des verborgenen Raumes
ISBN: 3-7608-3507-4

Tutanchamun – das goldene Jenseits : Grabschätze aus dem Tal der
Könige ; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutsch-
land, 4. November 2004 bis 1. Mai 2005
Kleine, Susanne ; Pieke, Gabriele ; Wiese, André B.
Heidelberg : Vernissage-Verl. 2004 ;
66 S. : zahlr. Ill., Kt. ; 29 cm

Im Tal der Könige : von Grabkunst und Totenkult der ägyptischen
Herrscher
De Luca, Araldo ; Weeks, Kent R. [Hrsg.]
München : Frederickling und Thaler 2001
434 S. : überw. Ill. ; 37 cm
GEO Valle del Re <dt.>; ISBN: 3-89405-456-5

Der Sternenhimmel : ein Atlas zur Himmelsbeobachtung
Scagell, Robin ; Kessel, Carolä von [Red.]
Starnberg : Dorling Kindersley 2004
96 S. : überw. Ill., graph. Darst., Kt. ; 31 cm
Night sky atlas <dt.>
ISBN: 3-8310-0631-8

Atlas der Weltgeschichte
Black, Jeremy [Hrsg.]
Starnberg : Dorling Kindersley
2006
352 S. : zahlr. Ill., graph. Darst. und Kt. ; 38 cm
World history atlas <dt.>; ISBN: 3-8310-0769-1 #

Die Nacht : [Haus der Kunst, 1. November 1998 bis 7. Februar
1999]
Rosenthal, Stephanie
Haus der Kunst <München>
Mabern-Bern : Bentell 1998
612 S. : überw. Ill. ; 28 cm
ISBN: 3-7165-1170-6

Die Sonne : das Gestirn in der Kulturgeschichte
Madanjeet Singh./ Ahmad Hasan Dani
Unesco: Tübingen ; Berlin : Wasmuth 1994
399 S. : zahlr. Ill. ; 32 cm
The @sun; ISBN 3-8030-3059-5

Who's who in der antiken Mythologie
Fink, Gerhard
Orig.-Ausg.
München : Dt. Taschenbuch-Verl. 1993
335 S. ; 18 cm ; ISBN: 3-423-30362-X

Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen
Roscher, Wilhelm Heinrich [Hrsg.]
Hildesheim ; Zürich ; New York : Olms 23 cm
Lizenz der Verl.-Ges. Teubner, Stuttgart
Nebent.: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie
ISBN: 3-487-00915-3 Gewebe 7 Bände

Antike Stätten am Mittelmeer : Metzler-Lexikon
in Verb. mit Stefanie Eichler ... hsg. von Kai Brodersen
Stuttgart ; Weimar : Metzler 1999
VII, 876 S. : Ill., graph. Darst., Kt. ; 24 cm
ISBN: 3-476-01608-0

Griechische Geschichte : von d. Anfängen bis in d. römische Kai-
sezzeit Bengtson, Hermann
München : Beck 1974/X, 588 S. : 12 Kt. ; 21 cm
Handbuch der Altertumswissenschaft, Abt. 3, Bd. 4.
ISBN: 3-406-02503-X

Römische Geschichte : Republik u. Kaiserzeit bis 284 n. Chr.
Bengtson, Hermann
München : Beck;1973; XI, 389 S. ; ; 23 cm
Ursprünglich als: Handbuch der Altertumswissenschaft, Abt. 3, T.
5, Bd. 1.; ISBN: 3-406-02505-6

Arnold Böcklin, Die Toteninsel : Selbstheroisierung und Abgesang
der abendländischen Kultur
Franz Zeiger ; Orig.-Ausg.
Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl.
1991 77 S. : Ill. ; 19 cm ISBN: 3-596-10514-5

Eugène Delacroix, die Dantebarke : Idealismus u. Modernität
von James H. Rubin.. [Übers. von Max Looser u. Elke Radziewsky]
Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl. ;1987
89 S. : zahlr. Ill. ; 18 cm

Kapitel 3

Deutsche Mythologie

Grimm, Jacob

Göttingen : Dieterich

Nachdr. d. 4. Aufl. 1875 – 78

Einl. Leopold Kretzenbacher

Graz : Akademisch Druck- u. Verlagsanst.

23 cm : Gewebe : S 1200.00 ; 1835

Der Urglaube Alteuropas : d. Edda als Schlüssel zur Steinzeit

Hantl, Otto

Tubingen : Buenos Aires ; Montevideo ; Grabert 1983

577 S. : 137 Ill., graph. Darst. u. Kt. ; 24 cm

Veröffentlichungen aus Hochschule, Wissenschaft und Forschung ;

Bd. 9; ISBN: 3-87847-064-9

Deutschland in der Steinzeit : Jäger, Fischer und Bauern zwischen

Nordseeküste und Alpenraum

Probst, Ernst

München : Bertelsmann 1991

619 S. : zahlr. Ill. ; 32 cm ;ISBN: 3-570-02669-8

Deutschland in der Bronzezeit : Bauern, Bronzegeisser und Burg-
herren zwischen Nordsee und Alpen

Probst, Ernst

München : Bertelsmann 1996

559 S. : zahlr. Ill. ; 32 cm; ISBN: 3-570-02237-4

Der geschmiedete Himmel : die weite Welt im Herzen Europas vor

3600 Jahren

Weller, Harald [Hrsg.]

Halle : Landesmuseum für Vorgeschichte 2004

205 S. : zahlr. Ill., graph. Darst., Kt. ; 31 cm

ISBN: 3-910010-85-7 (Museumsausg.)

Schönheit, Macht und Tod : 120 Funde aus 120 Jahren Landesmuseum
für Vorgeschichte

Meller, Harald [Hrsg.]

Landesmuseum für Vorgeschichte <Halle, Saale>

Halle (Saale) : Landesamt für Archäologie 2001

309 S. : zahlr. Ill., graph. Darst., Kt. ; 30 cm

ISBN: 3-910010-64-4

Kapitel 4

Unter den Linden : Berlins Boulevard in Ansichten von Schinkel,

Geertner und Menzel ;

Verwiebe, Birgit [Hrsg.] ; Partel, Elisabeth

Berlin : G-und-H-Verl. 1997

220 S. : zahlr. Ill., Kt. ; 27 cm; ISBN: 3-931768-09-0

Berlin und die Antike : Architektur, Kunstgewerbe, Malerei,
Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute;
Berlin, Schloß Charlottenburg, Große Orangerie,
Deutsches Archäologisches Institut; Staatliche Museen Preussischer
Kulturbesitz.

Hrsg. von Willmuth Arenhövel (Helmut Börsch-Supan; Rolf Bothe)

Bd.1 Katalog : Bd.2 Aufsätze
Berlin : Wasmuth,1979/528 S. : zahlr. Ill., graph. Darst. ; 27 cm

Schinkel und Neuppin

Lisa Riedel

Berlin : Karwe/bei Neuppin : Ed. Rieger 1993

36 S. : Ill., graph. Darst., ; 17 cm

Karl Friedrich Schinkel – ein Sohn der Spättaufklärung : die
Grundlagen seiner Erziehung und Bildung

Mario Alexander Zadow

Stuttgart ; London : Ed. Menges2001

215 S. : zahlr. Ill. ; 29 cm

Literaturverz. S. 207 – 211 ; ISBN: 3-932565-23-1

David Gilly's Bbliothek

Philipp, Klaus Jan [Hrsg.] ; Herrmann, Grit [Bearb.]

Reprint des Auktionskataloges von 1808

Berlin : Gebr. Mann 2000

250, 86 S. : Ill., ; 22 cm

In Fraktur ISBN: 3-7861-2344-6

Friedrich Gilly und die Privatgesellschaft Junger Architekten :
1772 – 1800

Rolf Bothe

263 S. : überwiegend Ill. (z.T. farb.) ; 28 cm

ISBN: 3-299-21208-7

Das Brandenburger Tor 1791 – 1991 : eine Monographie ; [Begleit-
buch zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstorum der Grundreit-
Bank ; 3. August bis 29. September 1991] /
Hrsg. von Willmuth Arenhövel und Rolf Bothe
Berlin : Arenhövel, 1991

336 S. : zahlr. Ill., Kt. ; 29 cm ;ISBN: 3-922912-26-5 (Pp.)

Das Brandenburger Tor

Laurenz Demps

Berlin : Brandenburgisches Verl.-Haus, 1991

199 S. : Ill. ; ISBN: 3-327-01063-3

Der Baumeister des Brandenburger Torres : Historiograph. über d.
Architekten Carl Gotthard Langhans

Vellin, Regulus

Berlin : Kupijai & Prochnow, 1983

78 S. : Ill., graph. Darst. Berliner Forum ; 1983,5

Johann Gottfried Schadow : die Quadriga ; vom preußischen Symbol

zum Denkmal der Nation / von Ulrike Krenzlin

Krenzlin, Ulrike

Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1991

84 S. : Ill. ; 19 cm ;ISBN:3-596-10756-3

Schadow in Rom : Zeichnungen von Johann Gottfried Schadow aus den
Jahren 1785 bis 1787 = Schadow a Roma : disegni di Johann Gott-
fried Schadow dal 1785 al 1787 ;
Berlin : Stiftung Archiv der Akademie der Künste, 2003

154 S. : Ill. Akademie-Fenster ; 6 ;ISBN:3-88331-075-1 *Ebr.

Prosa versus Poesie – Schadow und Goethe

Andreas Beyer

Wechselwirkungen : Kunst und Wissenschaft in Berlin und Weimar im
Zeichen Goethes. Bern: Lang, (2002), Ill.

Klassizismus – Gotik : Karl Friedrich Schinkel und die patrio-
tische Baukunst / Humboldt-Universität
Dorgerloh, Annette [Hrsg.]
Sonderforschungsbereich Transformationen der Antike <Berlin>
München ; Berlin : Dt. Kunstverl. 2007

302 S. : Ill., ; 25 cm ;ISBN: 3-422-06686-1

Karl Friedrich Schinkel

Gian Paolo Semino. [Aus dem Ital. übertr. Ulrike Jauslin-Simon]

Zürich ; München : London : Artemis 1993

231 S. : zahlr. Ill., graph. Darst., Kt. ; 25 cm

ISBN: 3-7608-8143-2

Blick in Griechenlands Blüte / Karl Friedrich Schinkel.

Rave, Paul Ortwin

Berlin : Mann 1946/30 S. : 16 Abb. ; 8;Der Kunstbrief ; 37#

Bild-Erfindungen

Helmut Börsch-Supan

München : Dt. Kunstverl. 2007

701 S. : zahlr. Ill., ; 29 cm; ISBN: 3-422-06672-1

Der Monch an der Spree : Caspar David Friedrich zwischen Ge-
schichtslast und Repräsentationslust /
Börsch-Supan, Helmut
Berlin : Braun 2001

85 S. : Ill. ; 21 cm;ISBN: 3-935455-08-9

Karl Friedrich Schinkel als Künstler : Annäherung und Kommentar
Hans, Andreas

München ; Berlin : Dt. Kunstverl. 2001

440 S. : zahlr. Ill., ; 29 cm ;ISBN: 3-422-06317-X

Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum

Berlin

Templer, Jörg

Berlin : Gebr. Mann 2001

312 S. : Ill., ; 31 cm

Hochschulschrift: Erlangen, Nürnberg, Univ., Diss., 1998

ISBN: 3-7861-2333-0

Karl Friedrich Schinkels Berliner Bauakademie : in Kunst und Ar-
chitektur, in Vergangenheit und Gegenwart ; Berlin, Preussischer
Kulturbesitz.

Schinkel, Karl Friedrich [Ill.] ; Beckenbach, Niels ; Blauert,

Elke [Hrsg.]

Berlin : Kunstbibliothek, Berlin : Staatliche Museen zu Ber-
lin 1996

168 S. : zahlr. Ill., ; 24 cm;ISBN: 3-87584-618-4

Genius der Baukunst : eine klassisch-romantische Bilderfolge an
der Berliner Bauakademie von Karl Friedrich Schinkel

Rave, Paul Ortwin ; Schinkel ; Kieren, Martin

Berlin : Gebr. Mann 2001

115 S. : Ill., ; 25 cm ;ISBN: 3-7861-1730-6

Schinkel, Karl Friedrich. Aus Schinkels Nachlass .

Mittenwald : Maander

Bd. 1/3., Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen /

Wolzogen, Alfred von [Hrsg.]

Nachdr. d. Ausg. Berlin 1867/63 – 1981

1112 S. in getr. Zählung : Ill., graph. Darst. ISBN:

3-88219-111-2 (Bd. 1) 3-88219-113-9 (Bd. 2) 3-88219-114-7 (Bd. 3)

Nicht mehr vorhandene Bauten Karl Friedrich Schinkels in Berlin und Potsdam : Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Schinkelmuseum Friedrichswerdersche Kirche. Ausstellung vom 13.3.1991 bis 31.10.1991
Elke Blauert
Berlin : Schinkelmuseum 1991,15 S. : zahlr. Ill. ; 21 cm

Traumfabrik Kommunismus : die visuelle Kultur der Stalinzeit ; Die visuelle Kultur der Stalinzeit in der Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 24. hrsg. von Boris Groys ; Max Hollein. [Übers. Christian Körner ...] ; Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz 2003
461 S. : zahlr. Ill. ; 29 cm; ISBN: 3-7757-1328-X

Bühnenwürfe = Stage designs

Schinkel, Karl Friedrich
Borsch-Supan, Helmut [Mitarb.]

Berlin : Ernst 31 cm ;Text dt. und engl. ; ISBN: 3-433-02175-9

Die Architektur der Hoch- und Untergrundbahnen in Berlin
Paul Wittig
Berlin : Der Zirkel, Architekturverlag G. m. b. H. 1922
62 S. : mit z. T. farb. Abb., 70 z. T. farb. Taf. ; 46,5 x 30 cm

Das Berliner U- und S-Bahnnetz : eine Geschichte in Streckenplänen von 1888 bis heute
Gottwaldt, Alfred B.

1. Aufl. Stuttgart : Transpress 2007
85 S. : Ill., zahlr. Kt. ; 23 x 27 cm
ISBN: 3-613-71304-7

Stalinistische Architektur
Alexej Tarchanow ; Sergej Kawtaradse. [Aus dem Engl. von Ursula Bischoff]
München : Klinkhardt und Biermann 1992
192 S. : zahlr. Ill. ; 25 cm
Stalinist architecture
ISBN: 3-7814-0312-2

Über Karl Friedrich Schinkel
Hrsg. von d. Dt. Bauakademie. Bearb. : Hermann Hensehlmann [u.a.]
Berlin : Henschel 1951,72 S. : mit Abb. ; 8

Neubeginn : die Weimarer Bauhochschule nach dem 2. Weltkrieg und Hermann Hensehlmann / Bauhaus-Universität Weimar. Klaus-Jürgen Winkler
Weimar : Verl. der Bauhaus-Univ. 2005
147 S. : zahlr. Ill. ; 28 cm
ISBN: 3-86068-263-6

Kapitel 5

Lesser Ury, Zauber des Lichts
Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin.
Hermann A. Schögl ; Karl Schwarz. [Red.: Carl Hermann Ebbinghaus]
Berlin : Gebr. Mann 1995
219 S. : zahlr. Ill. ; 31 cm ISBN: 3-7861-1794-2

Lesser Ury, neue Bilder aus zwei Weltstädten Paris und Berlin u. a. : Ausstellung 25. März bis 29. April 1928 ; Kunstkammer Martin Wasservogel, Berlin

Martin Wasservogel. [Einf.: Ernst Cohn]
Berlin : M. Wasservogel 1928

Der Teufel hole die Kunst : Briefe von Lesser Ury an einen Freund hrsg. von Hermann A. Schögl und Hannah Katzenstein
Berlin : Gebr. Mann 2000 ; 77 S. : Ill. ; 25 cm
ISBN: 3-7861-2363-2

Kapitel 6

László Moholy-Nagy : color in transparency : photographic experiments in color ; 1934 - 1946 ; [exhibition schedule: Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin, June 21 - September 4, 2006] ed. by Jeannine Fiedler und Hattula Moholy-Nagy for the Bauhaus-Archiv Berlin. [Transl.: Toby Axelrod ...]
1. ed. Göttingen : Steidl 2006
207 S. : zahlr. Ill. ; 31 cm
ISBN: 3-86521-293-X

Die Bühne im Bauhaus
Oskar Schlemmer ; Laszlo Moholy-Nagy ; Farkas Molnar. Nachw. von Walter Gropius. [Hrsg. von Hans M. Wingler]
4., unveränd. Aufl. : Berlin : Gebr. Mann 2003
91 S. : zahlr. Ill., graph. Darst. ; 26 cm
Neue Bauhausbücher
ISBN: 3-7861-1459-5

Laszlo Moholy-Nagy, Fotogramme 1922 - 1943 / Museum Folkwang Essen ..Kulturstiftung der Länder
Red. Ute Eskildsen ; Robert Knödl
Berlin : Kulturstiftung der Länder 1996
51 S. : Ill. ; 28 cm ;Patrimonia ; 102 kart.

Moholy-Nagy
Krisztina Passauth.
übertr. von Heribert Thierry]
Dresden : Verlag der Kunst 1987
465 S. : 252 Ill. (z.T. farb.) ; 28 cm
Gemeinschaftsausg. mit Corvina Kiado, Budapest.
ISBN: 3-364-0039-5

Pariser Ungarn in Berlin
[Red.: Klaus R. Dichtl. Texte: Gyula Kurucz ; Bernard Genton ; Krisztina Passauth] ; Berlin : Ed. 1993 91 S. : Ill. ; 29 cm
ISBN: 3-86124-193-5

Von Material zu Architektur : Faks. d. 1929 erschienenen Erstausg. ; Laszlo Moholy-Nagy.
Mainz ; Berlin : Kuperberg 1968 ; 250 S. : mit 209 Abb. ; 4
Neue Bauhausbücher

Malerei, Photographie, Film / L. Moholy-Nagy
Moholy-Nagy, László; München : A. Langen
1925 133 S. : mit Abb., 1 Taf. ; gr. 8

Moholy-Nagy L. : 60 Fotos
hrsg. von Franz Roh; Berlin : Klinkhardt & Biermann 1930
60 S. : mit Abb. ; gr. 8 Fototek ; Bd. 1

Die gegenstandslose Welt
Malevic, Kazimir S.,Übers. Riesen, A. von
München : A. Langen [1928]
100 S. : mit Abb. ; Bauhausbücher

Apollo in der Demokratie
Walter Gropius. [Ausgew., geordnet u. red.: Ise Gropius]
Mainz ; Berlin : Kuperberg 1967
139 S. : mit 69 Abb. ; 4
Neue Bauhausbücher

Mit dem Bauhaus leben
Tom Wolfe. Aus dem Amerikan. von Harry Rowohl
Hamburg : Philo & Philo Fine Arts 2007
126 S. : Ill. ; 21 cm

Kapitel 7

Cy Twombly : Spurensuche
Göricke, Jutta
München : S. Schreiber 1994
159 S. ; 21 cm
Zugl.: Aachen, Techn. Hochsch., Diss., 1994
ISBN: 3-88960-032-8

Cy Twombly - Die Skulptur : Kunstmuseum Basel, 15. April - 30. Juli 2000
Twombly, Cy [Ill.] ; Billeter, Fritz ; Fischer, Hartwig ; Hochdörfer, Achim
Kunstmuseum <Basel>
Heidelberg : Vernissage-Verl. 2000
66 S. : zahlr. Ill. ; 29 cm
Vernissage ; Jg. 8, Nr. 6

Cy Twombly in der Eremitage : fünfzig Jahre Arbeiten auf Papier ; Schama, Simon ; Sylvester, Julie [Hrsg.] ; Twombly, Cy [Ill.]
Gosudarstvennyj Ermitazh <Saint-Peterburg>
München : Schirmer-Mosel 2003
XXXVI, 108 S. : überw. Ill. ; 35 cm
Parallelz. Cy Twombly at the hermitage
ISBN: 3-8296-0108-5

Cy Twombly in der Alten Pinakothek : Skulpturen 1992 - 2005
Twombly, Cy [Ill.] ; Agamben, Giorgio ; Kagerer, Marion [Übers.]
Alte Pinakothek <München>
Bayerische Staatsgemaldesammlungen <München>
München : Schirmer Mosel 2006
144 S. : überw. Ill. ; 35 cm
ISBN: 3-8296-0235-9

Photographs : 1951 - 1999 Cy Twombly
Twombly, Cy
Planco: [München] : Schirmer-Mosel 2002
114 S. : überw. Ill. ; 33 cm
ISBN: 3-8296-0078-X

Individualität