

KULTUR REPORT

Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat Heft II•2020



**Neue Dauerausstellung im Jüdischen Museum Berlin
Ernst Barlach zum 150. Geburtstag
Mario Schröder und das Leipziger Ballett
Gedenkstätte Gardelegen**



© 2019 Repin. Auf dem Felde. Ilya Repin. Öl auf Leinwand. 1876. Staatliche Tretiakov-Galerie, Moskau.

Impressionismus in Russland

Aufbruch zur Avantgarde

7.11.2020 – 14.2.2021

MUSEUM BARBERINI
POTSDAM

Inhalt

Schwerpunktthema: Jüdische Lebenswelt

- 2 *Cilly Kugelmann*: Jüdisches Museum Berlin – die neue Dauerausstellung „Jüdische Geschichte und Gegenwart in Deutschland“
- 7 *Richard Siedhoff*: „Verfilmte Musik oder musikalischer Film?“ Die Rekonstruktion von Hans Landsbergers „sinfonischer Filmdichtung“ zum Film „Golem“
- 9 *Barbara Elkeles*: Hans Landsberger
- 11 *Richard Siedhoff*: Der vergessene Komponist

Darstellende Kunst

- 12 *Dagmar Ellen Fischer*: Tanzen heißt Freisein – Interview mit Mario Schröder, Ballettdirektor und Chefchoreograf des Leipziger Balletts
- 18 *Ralf Stabel*: Tanztheater – die Erfindung eines Begriffs

Ausstellungen

- 20 *Astrid Nielsen*: „Was wird bis Übermorgen gelten?“ Ernst Barlach zum 150. Geburtstag
- 24 *Jutta Götzmann*: OST. SÜD. Frank Gaudlitz. Fotografien 1986–2020
- 27 *Jochen Süß*: Tiere haben Verstand und Gefühle – Die neue Dauerausstellung „Brehms Welt – Tiere und Menschen“
- 31 *Ralf-Michael Seele*: 30 Jahre Städtische galerie ada

Erinnern

- 39 *Andreas Froese*: „Gardelegen steht für viele kleine Orte in Deutschland“: Eröffnung des Dokumentationszentrums der Gedenkstätte „Feldscheune Isenschnibbe Gardelegen“
- 43 *Jörg Möller*: Die ungewisse Zukunft von Schloss Friedrichswerth
- 46 *Silke Janßen*: Die BURG als FrauenOrt – Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle
- 48 Spendenaufruf / Impressum



*Ernst Barlach, Der Asket (Detail), 1925,
© Ernst Barlach Haus – Stiftung Hermann
F. Reemtsma, Hamburg,
Foto: H.-P. Cordes, Hamburg.*

Titel:

Jankel Adler, Sabbat (Schabbat), 1925,
© Jüdisches Museum Berlin, Foto: Roman März

Jüdisches Museum Berlin

Die neue Dauerausstellung des Jüdischen Museums Berlin trägt den Titel „Jüdische Geschichte und Gegenwart in Deutschland“. Auf 3000 Quadratmetern wechseln sich im Ausstellungsrundgang historische Erzählung und Einblicke in jüdische Kultur und Religion ab. Das Interview mit der Chefkuratorin Cilly Kugelmann thematisiert neue Konzepte, moderne Gestaltung und die Herausforderung, Schwerpunkte zu setzen.

Frau Kugelmann, Sie sind Chefkuratorin der neu eröffneten Dauerausstellung des Jüdischen Museums Berlin. Die vorige Ausstellung, die bis 2017 im JMB zu sehen war, war außerordentlich erfolgreich. Was hat sich in dieser Zeit verändert, was wird die neue Schau von der alten unterscheiden?

Cilly Kugelmann: Die jüdische Geschichte hat sich natürlich nicht geändert, aber wir setzen in unserer neuen Ausstellung einen anderen Schwerpunkt als zuvor. Außerdem arbeiten wir mit modernem Ausstellungsdesign und einer Ausstellungsarchitektur, die den Libeskind-Bau stärker einbezieht. Und wir verfolgen in der Ausstellung ein neues Konzept, in dem wir die Darstellung der historischen Epochen von der Präsentation spezifischer Themen innerhalb der jüdischen Kultur trennen. In den sogenannten Themenräumen können sich Besucher eingehend mit religiösen Aspekten des Judentums, mit Kunst, Musik oder unseren Familiensammlungen beschäftigen.

Die Ausstellung erzählt die Geschichte der Juden und Jüdinnen im deutschsprachigen Raum vom Mittelalter bis in unsere Gegenwart. Kann man angesichts einer so großen Zeitspanne überhaupt einen Schwerpunkt der Ausstellung benennen?

Ja! Worauf wir jetzt viel Gewicht legen, ist das Zusammenspiel von Juden mit ihrer christlichen bzw. nichtjüdischen Umwelt. Die verschiedenen Ausprägungen des Judentums haben sich zu jeder Zeit aus dieser Interaktion heraus gebildet; erkennen lässt sich das unter anderem daran, was von den christlichen Nachbarn übernommen wurde und welche theologischen Aspekte sich durch bewusste Abgrenzung herausgebildet haben. Wenn man einen Schwerpunkt unserer vielschichtigen Ausstellung festlegen möchte, dann diese permanente Wechselbeziehung. Natürlich ist unsere Perspektive dabei immer eine jüdische. Dabei sind aus kuratorischer Sicht – wie in jeder Ausstellung – drei Gesichtspunkte besonders zu berücksichtigen: Das Thema muss relevant sein, es muss dreidimensional, also durch Objekte darstellbar sein, und es sollte die eigenen Sammlungen einbeziehen. Vor allem für die Alte Geschichte bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts gibt es aber nur wenige Objekte. Um das zu kompensieren, setzen wir stark auf audiovisuell aufbereitetes Material wie Präsentationen über Videoscreens, Modelle mit Projektionen oder Grafikexponate.

Könnten Sie skizzieren, was die Besucher in den Räumen, die sich mit der jüdischen Geschichte befassen, erwartet?

Der historische Teil der Ausstellung beginnt im Frühen Mittelalter. Es ist nicht ganz klar, wann sich erste jüdische Gemeinden im nördlichen Mitteleuropa ansiedelten, einem Gebiet, das unter dem Namen Aschkenas in die Geschichte eingegangen ist. In der Ausstellung behandeln wir diese Frage in einem fiktiven jüdisch-christlichen Streitgespräch: Wer war zuerst da? Sicher ist aber, dass in einigen mittelalterlichen Städten Juden und Christen in enger Nachbarschaft zusammenlebten. Eine interessante Quelle hierfür ist das „Sefer Chassidim“, das „Buch der Frommen“. Das ist eine Art Handreichung einer Gruppe frommer Juden mit Anweisungen zum alltäglichen Leben im mittelalterlichen Deutschland. Das Buch gibt ganz praxisnahe Vorgaben, wie sich Juden gegenüber Christen zu



*Blick in den Epochenraum „Katastrophe“,
© Jüdisches Museum Berlin, Foto: Yves Sucksdorff.*

verhalten haben, zum Beispiel wann man einen Christen um Hilfe bitten darf, oder wie man sich verhält, wenn man einer Kirche gegenübertritt, um nicht den Eindruck zu erwecken, sie sei für Juden ein heiliger Ort. Gleichzeitig zeigt sich im Mittelalter auch feindselige Gewalt gegenüber dem Judentum. Zum Beispiel über den Vorwurf der sogenannten Hostienschändungen: Juden verletzten und töteten angeblich den Leib Jesu durch das Messerstechen einer Hostie. Das sind sehr krasse Bilder, die das christlich-jüdische Verhältnis ebenfalls beschreiben. Wir zeigen also beides: ein nachbarschaftliches Nebeneinander ebenso wie den Umgang mit Verfolgung und Mord.

Sie haben diese frühen Verfolgungen einmal als Urkeim des Antisemitismus bezeichnet.

Ja – genauer beginnt da der Antijudaismus. Das Christentum sieht sich selbst in der Nachfolge des Judentums, was den Bund mit Gott betrifft. Das wird schon durch die christlichen Bezeichnungen „Altes“ und „Neues“ Testament deutlich. Die christliche Kirche ist in einen neuen Machtanspruch getreten – und diese Macht muss den Juden gegenüber immer wieder bestätigt werden. In der Ausstellung zeigen wir die beiden allegorischen Figuren Synagoga und Ecclesia; die Ecclesia steht für die triumphale Kirche, die Synagoga ist der Antitypus, das entmachtete und gedemütigte Judentum. Am Beispiel von mittelalterlichen Illustrationen zeigen wir aber auch, wie Juden mit dem negativen, christlichen Bild vom Judentum umgegangen sind und es positiv umgedeutet haben.

Das Mittelalter endete mit Vertreibungen, Verfolgungen und Mord. Die aschkenasischen Juden flohen größtenteils nach Norditalien und Osteuropa. Warum haben sich Juden in der Frühen Neuzeit wieder in Aschkenas angesiedelt?

Zwischen dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit fanden Gewalttaten statt, die für diese Zeit in ihrer vernichtenden Wirkung dem Holocaust nahekommen. Später kam es zu einer allmählichen Wiederansiedlung von Juden, hauptsächlich in ländlichen Teilen von Aschkenas, und vor allem aus finanziellen Gründen: Juden waren für die Landesherrn über die Einnahmen besonderer Steuern und Abgaben ein „lukratives Geschäft“. Hier befinden wir uns in der Periode des Absolutismus: viele Kleinstaaten mit absolutistischen Herrschern, die willkürlich eigene Gesetze erließen. Diese absolutistischen Herrscher führten Kriege und statteten ihre Höfe luxuriös aus. Eine kleine Gruppe talentierter, jüdischer Kaufleute wurde zu sogenannten Hoffaktoren, die sich im Auftrag der Höfe um Luxusgüter und Kriegsfinanzierung kümmerten. Diese Hoffaktoren gehörten jüdischen Gemeinden an und nutzten in der Regel ihren Einfluss zum Wohle ihrer Gemeinden. Wir zeigen dieses Prinzip anhand einiger Beispiele – auch dem einer Frau, der berühmten Madame Karoline Kaulla, einer begnadeten Unternehmerin, die als Fürsprecherin ihrer Gemeinde in Hechingen bekannt geworden ist. Die Erfindung des Buchdrucks durch Johannes Gutenberg hatte ab der Mitte des 15. Jahrhunderts die Welt verändert und schuf einen neuen Beruf. Die Verbreitung hebräischer und jiddischer Schriften stieg an. Am Beispiel eines Wanderdruckers zeigen wir die neuen Textformate und auch, wo sich die neu erschlossenen Leserkreise befanden. Vor allem aber bestand die ökonomische Grundlage der meisten Juden auf dem Land im regionalen Handel.

Die Frühe Neuzeit endet in Europa mit der Französischen Revolution – und auch in der Ausstellung wird sie mit dem Schlagwort „Egalité“ aufgegriffen.

Der Begriff bildet den Auftakt für das nächste historische Bild, die Zeit der Aufklärung. Sie beginnt mit der Emanzipation, also mit der Loslösung vom sakralen Kern des Judentums und der Bewegung in die säkulare Gesellschaft hinein. In Frankreich wurden Juden nach der Revolution rechtlich den übrigen Bürgern gleichgestellt. In Deutschland dauerte dieser Prozess mehr als 100 Jahre. In den über 300 verschiedenen deutschen Ländern wurde eine Emanzipations-Gesetzgebung mal verabschiedet und wieder zurückgenommen, mal überhaupt nicht eingeführt. Erst die Reichsgründung 1871 machte aus den deutschen Juden gleichberechtigte Bürger. Während dieses langen Zeitraums wurde die rechtliche Gleichstellung immer wieder mit Forderungen verknüpft: Juden mussten sich zuerst als fähig erweisen, die „Leitkultur“ sollte erst gelernt werden. Das ist das deutsche Prinzip, bevor man Rechte gewährt. Da zeigen sich Parallelen zur heutigen Zeit, wenn man an die Diskussion um die Integration von Flüchtlingen denkt. Das Thema der Epoche ist also: Wie öffnete sich die Gesellschaft, um Juden gleiche Rechte zu gewähren, und wie verarbeiteten es Juden intern? Welche Konflikte hatten sie, wo begrüßten sie neue Chancen, wo sahen sie Nachteile? In dieser Epoche gab es zum ersten Mal

die Möglichkeit, weithin sichtbare und prächtige Synagogen zu bauen. Zugleich wurde die Gottesdienst-Liturgie dem christlichen Vorbild angepasst, einschließlich neuer Kompositionen. Eine Virtual-Reality-Installation wird Besuchern der Ausstellung Gelegenheit geben, in einigen dieser inzwischen nicht mehr vorhandenen Sakralbauten spazieren zu gehen. Der Erste Weltkrieg war für viele Juden eine Bestätigung ihrer Integration in die deutsche Gesellschaft. Eine große Sammlung von Auszeichnungen und Ehrungen in Form von Medaillen, die in den Familien aufbewahrt wurden, dokumentieren den Stolz, als deutsche Juden am Krieg für das Vaterland dabei gewesen zu sein. Wir haben es hier mit einer Epoche der Akkulturation, der Anpassung an die deutsche Umgebungskultur, zu tun, um die alle einzelnen Themen kreisen, die hier präsentiert werden.

Der Raum endet mit einer Filminstallation zur Weimarer Zeit. Was wird dort gezeigt?

Diese ereignisreichen 15 Jahre werden in drei Kapiteln dargestellt: Es geht um die damals als gelungen interpretierte Integration der Juden in die deutsche Gesellschaft und um die parallele Entstehung eines neuen jüdischen Selbstbewusstseins, der „Jüdischen Renaissance“. Wir gehen aber auch auf den neuen Typus des politischen Antisemitismus ein, der die Jahre der Weimarer Republik überschattete.

In der Ausstellung reicht also, was Sie als die Epoche der Emanzipation bezeichnen, vom Ende des 18. Jahrhunderts bis 1933. Weshalb?

Nicht alle Historiker werden dieser Einteilung zustimmen. Aber wir begreifen diese lange Zeit in unserer Ausstellung nicht als historische Periodisierung, sondern als Epochenbild, das die Zeit zwischen zwei Polen darstellt: Vom Beginn des Kampfes um rechtliche Gleichstellung bis zur Abschaffung aller Rechte im Nationalsozialismus, die mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 begann.

Wie wird die NS-Zeit dargestellt?

In dem Raum, der mit „Katastrophe“ überschrieben ist, gibt es eine eindrückliche Installation: 962 antijüdische Gesetze und Maßnahmen werden den Hintergrund für die Ausstellung bilden. Das Neue am Antisemitismus der Nazis war der Umstand, dass er Regierungspolitik wurde. Damit waren die Juden dem Staat nun schutzlos ausgeliefert. Neben dieser „rechtlichen“ Ebene gab es wieder und wieder gewaltförmige Angriffe auf Juden, die wir auf einer großen Karte des Deutschen Reiches zeigen. Die Darstellung des Nationalsozialismus ist eine besondere Herausforderung, nicht nur in einem Jüdischen Museum. Wir müssen hier die Gefühle hochbetagter Menschen einbeziehen, die den Holocaust erlebt haben, und die ihrer Nachkommen. In den letzten Jahrzehnten waren Ausstellungen und Publikationen bei der Behandlung der NS-Zeit darum bemüht, das einzelne Schicksal, die individuelle Lebensgeschichte ins Zentrum zu stellen. „Den Zahlen ein Gesicht geben“ oder „Aus Nachbarn wurden Juden“ waren Titel solcher Perspektiven. So wichtig individuelle Lebensgeschichten auch sind, haben wir auch viel Wert auf die politische Entwicklung dieser Jahre gelegt. Wir zeigen in unserer Ausstellung also beides: die Struktur des nationalsozialistischen Staats und einzelne biographische Fallbeispiele von jüdischen Familien, die deutlich machen, was die verheerenden Bedingungen dieser Jahre für ihr Leben bedeuteten. Im Gegensatz zur vorherigen Ausstellung gliedern wir die NS-Zeit jetzt in drei große „Kapitel“: Die Zeit von 1933 bis zur sogenannten „Kristallnacht“ im November 1938, Jahre, in denen sich viele Juden noch fragten, ob sie bleiben oder doch lieber eine Zukunft außerhalb Deutschlands planen sollten. In die Zeit vom November 1938 bis 1941 fällt der Kriegsbeginn, in der sich die Verschärfung antijüdischer Maßnahmen bis zur Unerträglichkeit zuspitzte und der Versuch, Deutschland zu verlassen, zu einem verzweifelten Glücksspiel wurde. Der Beginn des Kriegs gegen die Sowjetunion bildet den Auftakt des dritten Abschnitts: Seit 1941 zeichnete sich das ab, was wir heute Holocaust nennen, die systematische Ermordung aller Juden im gesamten Einzugsbereich der Nazis.



*Blick in den Epochenraum „In der Frühen Neuzeit“,
© Jüdisches Museum Berlin, Foto: Yves Sucksdorff.*

Sie sagten eingangs, dass der Schwerpunkt der Ausstellung auf den jüdisch-nichtjüdischen Wechselbeziehungen läge. Kann man im Zusammenhang von Holocaust und auch während der unmittelbaren Nachkriegszeit überhaupt noch von Beziehung sprechen?

Selbstverständlich, wenn es auch um eine sehr einseitige, durch die Nazis aufgezwungene „Wechselbeziehung“ ging, in der den Juden am Ende keine sinnvollen Handlungsalternativen mehr blieben. Die Zeit nach 1945 wird in der neuen Ausstellung mehr Raum einnehmen als in der letzten. Hier beschreiben wir einen Bogen vom Kriegsende bis zur vorläufig letzten großen Einwanderungswelle russischsprachiger Juden. Unser Blick auf die Nachkriegsgeschichte beginnt mit Fotografien und Zeugnissen von Überlebenden der Massenvernichtung. Die Themen Rückerstattung und Wiedergutmachung werden am Beispiel zweier sehr unterschiedlicher Fälle aufgegriffen. Ein wichtiges Schlaglicht gilt der Beziehung zwischen Deutschland, Israel und den Juden in Deutschland, die ein markantes Dreieck in der „Bewältigung der Vergangenheit“ bilden, den Auseinandersetzungen um die politische Verantwortung Deutschlands für den Holocaust.



*Eingang in die Dauerausstellung
„Jüdische Geschichte und Gegenwart in Deutschland“,
© Jüdisches Museum Berlin, Foto: Roman März.*

Welche Rolle spielt Israel darin?

In der deutschen Nachkriegsgeschichte wurden Schuld und Verantwortung für die Verbrechen des Nationalsozialismus vor allem über die bilateralen Beziehungen zwischen Israel und Deutschland abgehandelt, und nicht etwa über die Juden, die nach Kriegsende noch in Deutschland lebten. Allein der Umstand, dass der Staat Israel gegründet wurde, hat das Selbstverständnis der Juden überall in der Welt nachhaltig verändert. Juden und Judentum haben durch die Gründung des Staates Israel ein physisches, religiöses und kulturelles Zentrum bekommen. Wie gleichermaßen hochinteressant und prekär dieses Dreieck – Israel, Deutschland, in Deutschland lebende Juden – war, können wir in seiner Tiefendimension nicht zeigen. Wir greifen daher einige wichtige Ereignisse heraus, die für das Ganze stehen, zum Beispiel die Flugzeugentführung 1976, an der auch die Rote Armee Fraktion beteiligt war, und die in Entebbe endete. Die Verbindung zwischen dem palästinensischen und dem deutschen Terrorismus der 1970er Jahre hinterließ Spuren, die noch heute in der Bewachung jüdischer Einrichtungen sichtbar sind. Unsere Präsentation wird, denke ich, Anlass zu kontroversen Diskussionen geben – was für jede Ausstellung und jede Veröffentlichung zu erwarten und wichtig ist.

Das Segment Antisemitismus in der Ausstellung beginnt mit dem Zitat von Theodor W. Adorno: „Antisemitismus ist das Gerücht über die Juden“. Wie behandeln Sie dieses Thema?

Uns war ein Modul wichtig, das den Antisemitismus aus einer nicht plakativen Perspektive zeigt. Wir möchten unserem Publikum vermitteln, was für ein schwer zu behandelndes Thema Antisemitismus ist. Man kann nicht nur Bilder angucken und sagen: „Ja, das ist antisemitisch“. In einer filmbasierten Medienstation diskutieren wir deshalb anhand von vier Beispielen die Frage: „Was macht Antisemitismus eigentlich aus?“ Dabei geht es nicht nur um unstrittige Formen des Antisemitismus, sondern auch um Ereignisse, über deren antisemitischen Charakter sich streiten lässt. Wir möchten damit ein wenig tiefer in die Materie einsteigen und unserem Publikum zeigen, dass man sich nicht mit voreiligen Urteilen begnügen muss.

Wir haben viel über die Epochenbilder der Ausstellung gesprochen. Es wird auch Themenräume zu kulturellen und religiösen Aspekten des Judentums geben.

Ja, diese Themenräume haben eine wichtige Funktion. Theoretisch könnte man jeder historischen Epoche auch die jeweiligen Aspekte des religiösen Lebens zuordnen und die Veränderungen in dieser Hinsicht

zeigen, was aber aus unterschiedlichen Gründen sehr schwer ist, nicht zuletzt, weil man von einem Thema viel verstehen muss, um die historisch bedingten Veränderungen zu verstehen. In eigenen Räumen können wir jedoch jüdische Themen, wie zum Beispiel die Heiligen Schriften und deren Bedeutung im jeweiligen Alltag, intensiver und grundsätzlicher behandeln. Die Besucher können in unserer Ausstellung ein deutliches Bild davon bekommen, was das Jüdische am Judentum ist, was der Schabbat bedeutet, oder wie unterschiedlich man mit religiösen Geboten und Verboten umgehen kann. Auch den sogenannten Ritualobjekten haben wir einen Themenraum gewidmet: Wir stellen sie sehr sichtbar und prächtig in einer spektakulären Vitrine aus, unter der Frage „Welche Objekte sind im Judentum heilig?“ Themenräume bieten eine glänzende Gelegenheit, schöne Objekte in einer besonderen Ausstellungsgestaltung zu präsentieren. Das sind sehr eindrucksvolle Räume!

Gibt es für Sie etwas, was das Judentum über die Jahrtausende hinweg ausgezeichnet hat? Gibt es etwas, was immer unverändert blieb?

Das, was unverändert blieb, ist für mich eine Fähigkeit. Und zwar die Fähigkeit der Juden zur Flexibilität, sich immer wieder zwischen Tradition und Wandel in eine neue Situation hineinzufinden. Das Traditionelle liegt natürlich in den Geboten (und es gibt ja viele, die sich nicht daran halten). Aber es gibt da noch etwas – und jetzt ist jedes Wort falsch –, was man in der Weimarer Republik „den Stamm“ genannt hat. Auch in der Antike wurde das Judentum als Stammesreligion bezeichnet – das ist etwas anderes als das Christentum, das mit Christi Geburt als universelle Religion in die Welt getreten ist. Das Judentum hat gleichzeitig eine universelle und eine partikulare Komponente. Die Haltung zu dem einen oder anderen Aspekt des Judentums hat sich in der Geschichte immer wieder verändert, von einer Zugehörigkeit zu einer Gruppe, die sozusagen eine Mauer um sich gezogen hat, bis hin zu einer Gruppe in einer modernen Gesellschaft wie heute, die immer noch eine Form von Zusammengehörigkeit empfindet und oft nicht erklären kann, warum.

Gibt es etwas, von dem Sie sich wünschen, dass es als Erkenntnis von den Besuchern mitgenommen werden soll?

Ich glaube, die wichtigste Erkenntnis ist immer ein bisschen trivial: Kulturen entstehen nicht aus sich allein heraus. Kulturelle, religiöse oder säkulare Ausprägungen entstehen immer in der aktiven Auseinandersetzung mit anderen, mit der Mehrheitskultur zum Beispiel. Man reibt sich aneinander, an dem, was die anderen tun oder sagen. Und so bildete sich auch das Judentum, wie wir es heute kennen, in diesem Spannungsverhältnis heraus. Unsere Besucher werden an verschiedenen historischen Beispielen und Präsentationen dieses Spannungsverhältnis entdecken und einen Eindruck vom Entstehen des deutschen Judentums und der Geschichte der Juden in Deutschland bekommen.

Das Interview führten Marie Naumann und Katharina Wulffius

Cilly Kugelmann war von 2002 bis 2017 Programmdirektorin sowie stellvertretende Direktorin des Jüdischen Museums Berlin. Sie ist Herausgeberin mehrerer Bücher zur Nachkriegsgeschichte und zum Antisemitismus und hat als Chefkuratorin die neue Dauerausstellung des Jüdischen Museums Berlin geprägt.

„Jüdische Geschichte und Gegenwart in Deutschland“, Dauerausstellung im Jüdischen Museum Berlin, Lindenstraße 9-14, 10969 Berlin, Tel. 030-25 99 33 00, Öffnungszeiten: täglich 10 bis 19 Uhr.



Tora-Rolle, Hohensalza (Inowroclaw) 1903, © Jüdisches Museum Berlin, Schenkung der Familie Leavor im Gedenken an Dr. Hans und Luise Librowicz, Foto: Roman März.

„Verfilmte Musik oder musikalischer Film?“¹

Eine der begehrtesten Filmmusiken des Weimarer Kinos ist wieder aufgetaucht: Die Orchestermusik des jüdischen Komponisten Dr. Hans Landsberger zum Film „Der Golem, wie er in die Welt kam“, uraufgeführt 1920, galt seit über 90 Jahren als verschollen. Der Stummfilm-Musiker Richard Siedhoff hat die vollständige Klavierschulung und Stimmenfragmente Anfang 2018 wiederentdeckt und erarbeitete 2019/20 eine Rekonstruktion in Zusammenarbeit mit dem Filmmuseum München. Eine Wiederaufführung mit Orchesterbegleitung fand innerhalb der II. Weimarer Stummfilm-Retrospektive „Überreizung der Phantasie“ während des Kunstfestes Weimar statt: Am 3. September 2020 wurde die Wiederaufführung im Deutschen Nationaltheater Weimar präsentiert. In Weimar erlebte „Der Golem“ vom 12. bis 18. November 1920 in den „Reform-Lichtspielen“ des Filmpioniers Louis Held in der Marienstraße seinerzeit 15 Vorstellungen.

Die Rekonstruktion von Hans Landsbergers „sinfonischer Filmdichtung“ zum Golem

Im Zuge der erneuten Filmrestaurierung des berühmten letzten „Golem“-Films von Paul Wegener in den Jahren 2015 bis 2020 am Filmmuseum München kam auch die Landsberger-Musik wieder ins Gespräch. Nach längerer Archivrecherche konnte ich überraschenderweise ein Exemplar des Klavierauszuges – oder besser der Klavierschulung – auffindig machen.² Es war offenbar bis dato nicht katalogisiert gewesen. Der Fund war ein Glücksfall und eine große Aufgabe, galt es doch nun, einen vergessenen Komponisten erneut aus der Taufe zu heben. Weitere ausgiebige Recherchen brachten bisher bedauerlicherweise weder einen Nachlass noch die Orchesterfassung vom „Golem“ oder andere Werke Landsbergers ans Licht.

In der Regel ist ein Klavierauszug die Reduktion des orchestralen Klangbildes in eine praktische Fassung für zwei Hände: für den Hausgebrauch, zum (Ein-)Studieren von Sinfonien oder Opern oder, wie in diesem Fall, als Partitur-Ersatz für den Kapellmeister im Kino. Originalmusiken wurden meist nur im Premierenkino von einem großen sinfonisch besetzten Orchester gespielt. Ging der Film dann (im besten Fall zusammen mit der Musik) in kleinere Kinos und in die Provinzen, so wurde eine Fassung für Salonorchester oder nur der Klavierpart mitgegeben, gespielt von den hauseigenen Kapellen, deren Kapellmeister zugleich die Pianisten des Ensembles waren – der Dirigent saß also am Klavier, eine Partitur war dabei nicht praktikabel. Eine korrektere Bezeichnung für diese Klavierauszüge ist daher „Klavierschulung“. Fluch und Segen für die Musikrekonstruktion: Viele Musiken sind nur als Klavierauszug erhalten, aber ihre ursprüngliche Orchestrierung ist nicht mehr bekannt.

Die Klavierschulung vom „Golem“ enthält zum einen die Klavierstimme für zwei Hände sowie zahlreiche Neben- bzw. Hauptstimmen (Stichnoten in kleinerer Größe), die dem Pianisten bzw. Kapellmeister als Orientierung dienen, aber nicht Bestandteil des Klavierparts sind, da in der Regel für zwei Hände nicht ausführbar. Daneben zahlreiche Angaben zur Instrumentierung (auch zum Geben der Einsätze für die Orchestermusiker) sowie das Wichtigste: Stichworte zur Synchronisierung der Musik mit dem Filmablauf – Synchronangaben, Cues oder Hit-Points. Nun befand sich die Filmmusikproduktion 1920 noch in den Kinderschuhen, und anscheinend waren für den Verlag der nicht vorrangig auf Musik ausgelegten UFA nur zweitrangige, unter Zeitdruck arbeitende Musikbearbeiter und Kopisten beschäftigt. Der Klavierauszug des „Golem“ gleicht zuweilen einem Torso: Während besonders die ersten Seiten von Informationen strotzen (Stichworte, Nebenstimmen, Instrumentierungshinweise sind ausgiebig formuliert), wird es im Verlauf der Musik immer wieder sehr mager. Über weite Strecken gibt es nur vereinzelte Hinweise zum Filmablauf oder zum Orchesterklang. Es zeigte sich sogar, dass viele Passagen – z. B. ganze Passagen am Ende des Films – nur harmonisch-rhythmische Begleitungen, aber keinerlei melodisches Material abbilden. Wie viel und was fehlt, ist zuweilen nur spekulativ zu bewerten. Offensichtlich ist aber, dass viele Stichnoten nicht zu Ende notiert sind, auch, weil sich der Melodieverlauf aus dem Kontext erschließen lässt bzw. eine Ausnotierung unnötig ist, da es nur um die Markierung der Stimmeneinsätze geht. Besonders undeutlich ist das Verständnis des dritten Aktes. Er enthält gar irreführende Synchronangaben, deren Entsprechungen im Film schwer auszumachen sind.

1 Hans Landsberger in FilmKurier, 25. Januar 1921.

2 Ein zugängliches Exemplar befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.



Richard Siedhoff, Musikwissenschaftler, Stummfilm Musiker und Komponist, der die wiederentdeckte Filmmusik von Dr. Hans Landsberger zum Klingen brachte, Foto: Katja Rudloff.

Die teils sparsame Ausführung des Klavierauszugs scheint auch mit erheblichem Zeitdruck bei der Herstellung begründbar zu sein, immerhin hat Landsberger sich voller Enthusiasmus gleich an die Komposition von „Die Verschwörung zu Genua“ gemacht. Das belegen die zahllosen Schreibfehler im Notentext: falsche Vorzeichen, falsche Notenwerte oder generell fehlende Zeichen sowie auch irreführende Wiederholungszeichen. Auch scheint der Klavierauszug nicht aus einem Guss zu kommen. Waren mehrere Bearbeiter mit der Arbeit betraut, die verschiedene Ansprüche an einen „Klavierauszug“ hegten? Führte zunehmender Zeitdruck zu praktikablen Notlösungen wie dem Weglassen „irrelevanter“ Informationen?

Dass die Musik durchsetzt ist von ungewöhnlich vielen Tempi-Änderungen, welche sich in der Überzahl lediglich auf Angaben wie „Schnell“, „Schneller“, „Ruhig wieder“, „Ziemlich schnell“, „Gemächlich“, „Leicht fließend“ oder auch mal „Gavotte“ etc. beschränken, macht die Aufgabe der Synchronisierung nicht einfacher. Klarer sind Angaben wie „Moderato“, „Allegro“ oder „Largo“ – klare musikalische Parameter, die aber auch ihren Grad an Auslegung mit sich bringen.

Die recht freien Tempi bei Landsberger deuten vor allem darauf hin, dass die Vorführgeschwindigkeit 1920 noch nicht mit der Musik abgestimmt war und sehr uneinheitlich gewesen sein dürfte – sowohl während der Vorführung als auch von Aufführung zu Aufführung. Landsberger hat dafür offenbar eine einfache Lösung gefunden: Sehr oft entsprechen musikalische Wechsel (Tempo, Klang, Motivik, Tonart) auch Szenen- oder sogar Bildwechseln. Der Dirigent erkennt somit sehr schnell, ob er mit der Musik noch an der richtigen Stelle ist.

Wie konnte ich also Film und Musik wieder in ihre intendierte Beziehung setzen? Von der exakten Verzahnung beider Parameter ist in der zeitgenössischen Presse ja immer wieder die Rede. Die Lösung brachte die Musik selbst, aber der Schlüssel dazu lag in einer „Themen-Tabelle“, abgedruckt 1920 in der Ausgabe des FilmKuriere zum „Golem“. Darin werden acht Leitmotive der Musik kurz abgebildet. Landsberger betitelt sein Werk als „Sinfonische Filmdichtung in 5 Akten“; sinfonisch ist sie in ihrer Durchführung und Verarbeitung der Leitmotive und -themen, welche geschickt in immer wieder neuen musikalischen Ideen verwoben sind.

Im Zuge der Bearbeitung ließen sich insgesamt etwa 30 Leitmotive ausmachen, welche bei der Synchronisierung unabdingbare Informationen lieferten. Richard Wagners Leitmotivtechnik macht sich Landsberger auf engstem Raum zunutze: Jede Person und viele inhaltliche Schwerpunkte werden von charakteristischen Motiven begleitet. Entgegen der Oper bleibt im Golem-Film jedoch wenig Raum, Leitmotive ausgedehnt zu behandeln – zu schnell wechseln die Szenen. Landsbergers Motive sind dementsprechend recht kurz und griffig. Er verwebt sie sehr schnell und dicht mit situativen, stimmungsvollen Illustrationen der Filmbilder. Schon die ersten Seiten der Klavierdirektion zeigen, wie dicht sich Musik und Film verzahnen. Diesem erwähnten „Fahrplan“ folgend, ließen sich viele Rätsel um die Synchronität meist eindeutig klären, auch wenn keine Synchronangaben vorhanden waren. Hilfreich war auch die Erkenntnis, dass Landsberger eine Vorliebe dafür hatte, des Golems Schritte immer wieder gezielt auch musikalisch zu illustrieren. Sogar kleine Schnittfehler in den überlieferten Filmfassungen (meist Positionen von Titeln) ließen sich am Ende berichtigen. Besonders wichtig wurde das leitmotivische Konzept bei der Rekonstruktion fehlender Melodieverläufe: Anhand des Filminhalts und der musikalischen Begleitung ließen sich teils eindeutige, teils pragmatische Lösungen finden, um die Musik dort wieder zu vervollständigen, wo das musikalische Gerüst der Klavierdirektion eindeutig „zu dünn“ erschien. Das betrifft neben zahlreichen kleinen Stellen im kompletten Filmverlauf beispielsweise wichtige Passagen am Ende des Films: neben dem ersten „Kinderreigen“ auch das abschließende Dankgebet der Juden.

Im Übrigen stimmen Musikablauf und Filmablauf der bekannten Fassungen weitestgehend überein – ein seltener Glücksfall. Es zeigte sich, dass die Musik durchgehend bis auf zwei Kürzungen von insgesamt elf Takten



Die „Sinfonische Filmdichtung“ von Dr. Hans Landsberger, Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

berücksichtigte, Juri Lebedev für die Korrektur einiger Passagen, und Andreas Meurer vom Verlag Ries & Erler, Berlin, der sich um den Erhalt von Stummfilmmusiken besonders verdient gemacht hat und das Wagnis einging, diese unbekannte Musik in sein Repertoire aufzunehmen.

Richard Siedhoff

„In der Erkenntnis, daß die akustische Parallele zu den optisch wahrgenommenen Vorgängen auf der Leinwand deren nachhaltige Wirkung nur steigern konnte, machte ich mich an die Komposition des Golem-Films und empfand bei der Arbeit immer mehr, wie jede Bewegung dort oben sich so in Musik umsetzte, daß sich fast von selbst eine motivische und thematische Arbeit abzeichnete, die sich dann fast ebenso spielend zum Kontrapunkt formte.“
Hans Landsberger: Warum ich Filmmusik schreibe, in: FilmKurier, 25. Januar 1921.

Hans Landsberger

Hans Landsberger wurde am 20. August 1890 in Berlin geboren. Nach dem Abitur 1909 studierte er mit Unterbrechungen vier Semester Musikwissenschaften an der Berliner Universität.¹ Im Sommersemester 1914 setzte er das Studium an der Universität Rostock fort.² Parallel bereitete er sich am privaten Konservatorium für Musik Klindworth-Scharwenka in Berlin auf eine Tätigkeit als Kapellmeister vor.³ Als seinen Kompositionslehrer gab Landsberger den Komponisten und Dirigenten Emil Nikolaus von Reznicek an (geb. 4. Mai 1860 in Wien, gest. 2. August 1945 in Berlin). Seit 1912 war er als Kapellmeister und Korrepetitor u. a. in Rostock und Elberfeld tätig.⁴ Seit 1913 leistete er parallel zum Studium seinen Wehrdienst in Rostock ab, zog 1914 in

1 Amtliches Verzeichnis des Personals und der Studierenden der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, WH 1909/10 bis SH 1914.

2 Webseite des Universitätsarchivs Rostock, Matrikelportal <http://matrikel.uni-rostock.de/id/200011823> (letzter Zugriff 31.07.2020).

3 Univ. Archiv Rostock 2.01.3: 1919/27, Promotionsakte Hans Landsberger.

4 Neuer Theater-Almanach für das Jahr 1913, S. 355.

den Ersten Weltkrieg und geriet schon im September 1914 für 26 Monate in französische Kriegsgefangenschaft. Nach erneuter Kapellmeisterstätigkeit in Elberfeld⁵ immatrikulierte er sich im Wintersemester 1919/20 wieder an der Universität Rostock. Anfang 1920 wurde er mit einer Arbeit zum Thema „Die weltlichen Kantaten Georg Philipp Telemanns“ zum Dr. phil. promoviert.⁶

Seit 1920 komponierte er die Musik zu mehreren Stummfilmen. Im Oktober 1920 wurde der Stummfilm „Der Golem, wie er in die Welt kam“ (Paul Wegener) uraufgeführt. Es folgten weitere große Orchestermusiken für „Anna Boleyn“ (Ernst Lubitsch) und 1921 für „Die Verschwörung von Genua“ und „Die Hintertreppe“ (beide von Paul Leni). Im Mai 1921 beendete er die Musik zur Pantomime „Der goldene Gott“ von Rudolph Lothar.⁷ Abgesehen von der kürzlich wiederentdeckten Musik zum „Golem“ und einer Gelegenheitskomposition, einem gerade erst aufgefundenen „Filmtango“, gelten sämtliche Kompositionen als verschollen.⁸

Am 15. Mai 1920 heiratete Landsberger Olga Jacob, die Tochter eines hochrangigen Managers der UFA.⁹ Die Ehe wurde 1930 geschieden.¹⁰ Landsberger war in der Folgezeit als Filmmanager bei der UFA und der Paramount Filmgesellschaft sowie als Kinodirektor tätig.¹¹ 1933 musste er aufgrund seiner jüdischen Herkunft Deutschland verlassen. Er emigrierte zunächst nach Barcelona, wo er stellvertretender Direktor der Paramount Filmgesellschaft war.¹² Mit Ausbruch des spanischen Bürgerkrieges im Juli 1936 floh Landsberger nach Südfrankreich.

Noch in Barcelona hatte er seine zweite Ehefrau, Margarete Luise Schayer, geb. Hirschland (geb. 18. Februar 1906 in Essen), kennengelernt. Sie heirateten am 16. November 1937 in Paris, nachdem sich Margarete von ihrem ersten Ehemann getrennt hatte. Um sich eine neue Existenz aufzubauen, pachtete das Ehepaar 1939 unter Umgehung des Arbeitsverbots für Emigranten eine Pension in Cagnes-sur-Mer, „La maison grise“, ein heute noch existierendes, idyllisch gelegenes, typisch südfranzösisches Landhaus. Mit Kriegsausbruch wurde Hans Landsberger im Lager „Les Milles“ bei Aix-en-Provence interniert. Nach zwischenzeitlicher Freilassung am 12. Dezember 1939¹³ erfolgte nach dem deutschen Angriff auf Frankreich am 23. Mai 1940 erneut eine Internierung in „Les Milles“. Mitte September wurde er von dort oder über eine Zwischenstation ins Lager Gurs in den Pyrenäen deportiert. Die Sterblichkeit in diesem Lager war aufgrund der desaströsen Lebensbedingungen hoch. Hans Landsberger verstarb am 8. Januar 1941 im Lagerkrankenhaus.¹⁴ Seine zweite Ehefrau überlebte unter schwierigsten Bedingungen in einem Versteck in Juan-les-Pins.

Barbara Elkeles

5 Deutsches Bühnenjahrbuch 1919, S. 358; 1920, S. 797; 1921, S. 800.

6 Universitätsarchiv Rostock 1.09.0: Studentenakte Hans Landsberger.

7 Berliner Tageblatt 15.05.1921.

8 Eine ausführliche Biographie Hans Landsbergers wird in Kürze im „Filmblatt“ erscheinen, die gleiche Ausgabe wird eine Arbeit von Richard Siedhoff zur Rekonstruktion der Filmmusik zum „Golem“ enthalten.

9 Karl-Heinz Friedrich: Petzow Relativ absolut, Norderstedt 1914.

10 Landesarchiv Berlin: P Rep 804, Standesamt III, Heiratsurkunde Nr. 460.

11 Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten (LABO) Berlin Abt. 1: Entschädigungsakte Nr. 265.444 Landsberger, Hans; Berliner Börsenzeitung 13.10.1930 und 15.10.1930.

12 Archives Départementales des Alpes-Maritimes: Dossiers du service de la sûreté publique 136200 Hans Landsberger.

Philippa James-Buth danke ich für ihre Recherche der französischen Archivalien sowie für viele weitere wertvolle Hinweise.

13 Archives Départementales des Alpes Maritimes: 0616 W 0182, Préfecture des Alpes-Maritimes, Cabinet du préfet, 01.01.1940–31.12.1943, Camps d'internement. - Libération des ressortissants allemands: listes nominatives (1940), S. 24.

14 LABO, Entschädigungsakte Hans Landsberger; Archives Départementales des Pyrénées Atlantiques: 72 W 36 Extrait des registres des décès/72 W 37 Bulletin de décès n 554.

Der vergessene Komponist Hans Landsberger

und die Originalmusik zu Paul Wegeners Golem-Film

Der jüdische Komponist Hans Landsberger gilt in Filmkreisen als Mysterium. Man wusste, wann er geboren wurde, dass er für vier wichtige Stummfilme des Jahres 1920/21 die Musik verantwortete (nach dem „Golem“ noch „Die Verschwörung zu Genua“, „Anna Boleyn“ und „Hintertreppe“) und dass er im Zuge des Holocausts 1941 im Camp de Gurs verstarb. Neben drei von ihm verfassten Artikeln über Problematik der Kinomusik und seiner Dissertation „Die weltlichen Kantaten Georg Philipp Telemanns“¹ tauchten nur spärliche Zeugnisse seiner Tätigkeit als Komponist und Kapellmeister eher zufällig in Zeitungsannoncen auf. So vollendete er im Mai 1921 die Musik zur Pantomime „Der goldene Gott“ von Rudolph Lothar. Über seinen weiteren Werdegang war nichts bekannt; all seine Werke galten als verschollen, nicht einmal ein Foto seiner Person war zu finden. Kurzum: Ein Mysterium, oder nur ein weiteres Zeugnis der grausamen Gründlichkeit des Nationalsozialismus, Existenzen und Spuren jüdischen Lebens und „entarteter Kunst“ in Massengräbern zu versenken.

Heute, 100 Jahre später, sollte sich zeigen, dass Landsbergers Musik als ein „missing link“ der Film- und Musikgeschichte gelten kann. Er war einer der ersten, der die sinfonischen Strukturen der Musik brach, um die Begleitmusik gezielt den Filmszenen unterzuordnen, um Bild und Musik nahtlos miteinander zu verzahnen. Leitmotiven wird eine viel stärkere Bedeutung zugemessen als bisher, und musikalische Wechsel gehen eindringlicher mit der Psychologie der Filmszene einher, als es bis dahin denkbar gewesen war. Dabei gleicht Landsbergers Musik einer sinfonischen Rhapsodie, einer unbändigen, sich immer wieder in ungewohnte Richtung entfaltenden Fantasie.

Die Wiederentdeckung von Landsbergers Musik ist eine der glücklichsten und aufschlussreichsten unserer Tage über die Entwicklung der Filmmusik in den 1920er Jahren. Es wird klar, dass die bekannten (Stumm-)Filmkomponisten nach Landsberger viel von ihm gelernt haben: Das haargenaue Synchronisieren von Musik und Bild bei den heute so oft rezipierten Komponisten Gottfried Huppertz, Edmund Meisel oder Klaus Pringsheim wäre ohne Landsbergers Schaffen möglicherweise undenkbar gewesen. Darüber hinaus setzte er Maßstäbe bei der Umsetzung von psychologischen Vorgängen in Musik. Er war einer der ersten, der für den und mit dem Rhythmus des Films komponierte. Erst Huppertz ging einen Schritt weiter, indem er mit seinem Regisseur Fritz Lang schon den Film musikalisch konzipierte, wie es Meisel mit Walter Ruttmann auch bei „Berlin. Sinfonie der Großstadt“ tat. Landsberger hingegen hatte nur den fertigen Film, aber verstand es mit ungeheurer Präzision und Empathie, diesen musikalisch einzurahmen.

Landsberger kam aus jüdischen Kreisen und war daher auch als Komponist für den jüdischen Golem-Stoff prädestiniert. Dass er als Neuling gleich mit einer so großen Aufgabe wie der Vertonung des saisonalen Spitzenfilms der UFA betraut wurde, wirft Fragen auf. Er muss beachtliche Qualitäten als Musiker gehabt haben, die ihm sogleich den Weg an die musikalische Spitze der Berliner Filmmusikszene ebneten. Allerdings heiratete er im Mai 1920 als Schwiegersohn in die Familie eines hochrangigen Managers bei der UFA ein, was ihm sicher einige Vorteile schaffte.

Das jüdische Thema des Films geht Landsberger auch mit eingehenden jüdischen Klängen an. Die charakteristischen Skalen jüdischer Volksmusik verwendet er in zahlreichen Motiven und Begleitfiguren seiner Komposition und unterscheidet damit das jüdische Milieu deutlich von dem munteren, scherzhaften Rondo oder der barocken Gavotte am Kaiserhof. Auch das Nachempfinden des Schofarhorn-Klangs oder jüdischer Gebete findet kongenial Eingang in seine durchweg spätromantisch-sinfonisch gehaltene Golem-Musik. Dabei spart Landsberger nicht mit Effekten und eindrucksvoller Illustration der Bildvorgänge: Etwa, wenn des Golems derbe Schritte aus dem Orchester widerhallen, Feuer ausbricht, Explosionen punktgenau aufdonnern oder Florian vom Turm stürzt. Daneben stehen das wagnerische Liebesmotiv, lyrisch-verspielte musikalische Kaskaden, wie in jener Szene um die verliebte Mirjam auf der Stadtmauer, oder der an Brahms erinnernde Festmarsch der Juden.

¹ Es haben sich nur zwei vollständige Exemplare erhalten: Eines befindet sich in der Rostocker Universitätsbibliothek, ein weiteres in der Bibliothek des Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung der Landeshauptstadt Magdeburg.

Landsbergers Musik macht den Golem-Film zu einem mitreißenden sinfonischen Spektakel zwischen jüdischer Tragik und höchst ambitionierter, opernhafter Filmmusik. Die Effektdichte seiner Musik erscheint uns bei diesem Film heute vielleicht ungewöhnlich, geht es doch bei der Vertreibung der Juden um ein sensibles Thema. Während jüngere Musiken den „Golem“ oft distanziert oder respektvoll behandeln, schwelgt Landsberger in Dramatik und Affekten. Man muss dabei aber bedenken: Landsbergers Musik ist die einzige zum „Golem“, die vor dem Holocaust entstand, und Landsberger verband mit dem Film noch nicht die ungeheure Tragik späterer Judenverfolgungen, denen er selbst zum Opfer fallen sollte. Indes zeigt Landsberger ohne Zurückhaltung die ganze Bandbreite seines Könnens und damit, dass er zu Recht einer der großen, völlig vergessenen Pioniere der Filmmusik war. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Landsberger in der Filmmusik z. B. mit der Vorwegnahme gewisser „Micky-Mousing“-Effekte oder seiner emotionalen Einfälle unabdingbare Impulse setzte, ebenso wie mit der tiefenpsychologischen Vertonung seelischer Vorgänge der Protagonisten. Bleibt zu hoffen, dass wir noch mehr von diesem vergessenen Meister der Filmmusik wiederentdecken werden und sich das Bild der sinfonischen Kinomusik der 1920er Jahre mehr und mehr rundet. Eine Musikgattung, die in direkter Folge von Oper, Sinfonie und Schauspielmusik stand und mit dem Aufkommen des Tonfilms von einer durchkomponierten Konzert-Musik zu einer szenischen Konserven-Musik degradiert wurde, versteckt hinter dem Schleier von Geräusch und Dialog. Aus der kurzlebigen Zeit der Stummfilm-Originalmusik, die uns einige großartige Kompositionen vermacht hat, ist viel verloren gegangen, das noch seiner Wiederentdeckung und Neubewertung harrt. Der „Golem“ von Hans Landsberger immerhin hat nun nach 100 Jahren einen Platz im Konzertsaal gefunden.

Richard Siedhoff

Tanzen heißt Freisein

Interview mit Mario Schröder zum zehnjährigen Jubiläum
mit dem Leipziger Ballett

Seit nunmehr zehn Jahren sind Sie Ballettdirektor und Chefchoreograf des Leipziger Balletts, dem Sie zuvor während Ihrer Tänzerkarriere auch als Solist angehörten; dazwischen liegen Stationen in Würzburg und Kiel, ebenfalls als Ballettdirektor und Chefchoreograf, sowie zahlreiche Kreationen für internationale Ensembles. Was bedeutet Ihnen dieses Jubiläum?

Bei mir hat sich mit der Rückkehr nach Leipzig vor zehn Jahren ein Lebenskreislauf geschlossen. Das hat nicht nur mit Tradition zu tun, sondern auch mit meiner Liebe zu dieser Stadt und den Menschen, zu der Kultur, die hier gemacht wird. Es ist wie ein Nach-Hause-Kommen. Hier war ich 16 Jahre lang erster Solotänzer, und parallel zu dieser Karriere absolvierte ich ein Choreografie-Studium an der Hochschule Ernst Busch in Berlin.

Begonnen hat alles an der Palucca-Schule in Dresden, dort haben Sie als Zehnjähriger die Aufnahmeprüfung als einer der Wenigen damals bestanden ...

Ich kam eigentlich vom Fußball. Sport, Bewegung, Körperarbeit galt ja als etwas Selbstverständliches für Kinder. Als ich mit neun Jahren die Lust daran verlor, entdeckte meine Mutter eines Tages die Anzeige der Palucca-Schule, die Kinder im Alter von zehn Jahren für das achtjährige Studium suchte. Ich konnte mir unter Ballett gar nichts vorstellen. Als ich meine Mutter fragte, antwortete sie: Das ist so etwas wie Charlie Chaplin macht! Ich war ein riesengroßer Fan von Stummfilmen, und Chaplin war mein Favorit. Wie dieser Schauspieler Melancholie und Humor in seiner Darstellung vereinte – das wollte ich unbedingt lernen.

Sie waren familiär in dieser Richtung nicht vorbelastet?

Nein, Tanz und Ballett waren eine völlig fremde Welt. Aber nach Dresden in die Großstadt zu gehen, klang verlockend, wenn man wie ich aus Finsterwalde kommt. Und im Internat zu leben, stellte ich mir sehr abenteuerlich vor, wie ein Ferienlager zusammen mit anderen Kindern. Ein paar Jahre später folgte mir meine Schwester Silvana Schröder nach Dresden an die Palucca-Schule, sie leitet heute sehr erfolgreich das Thüringische Staatsballett in Gera/Altenburg.

Erinnern Sie sich an Ihre erste Begegnung mit Palucca?

Ja, natürlich. Während der Aufnahmeprüfung sollten wir improvisieren – ich wusste aber nicht, was improvisieren ist; nach Musik zu tanzen, war für mich fremd. Ich stand da in meinen Fußballer-Hosen, barfuß auf dem Parkett, andere Kinder wuselten um mich herum. Ich war geschockt! Palucca brach ab, kam zu mir und fragte, ob alles in Ordnung sei. Ich sagte: Ja, aber ich weiß gar nicht, wie das Tanzen geht. Daraufhin bat sie mich, genau das zu erzählen – ohne Worte. Und dann versuchte ich, meine ersten Bewegungsworte zu formulieren, um zu beschreiben, wie ich mich fühlte. Wahrscheinlich war das Ergebnis sehr minimalistisch. Aber: Es machte etwas mit mir, ohne dass ich es damals hätte benennen können, es war ein kreativer Moment, in sich hinein zu horchen und zu versuchen, etwas zu fühlen.

Aber um aufgenommen zu werden, mussten Sie mehr zeigen als diese ersten Schritte ...

Die Prüfungen dauerten mehrere Tage. Am letzten Tag sollte jedes Kind eine eigene Etüde zeigen, eine kurze Choreografie. Da war für mich Schluss! Vor diesem letzten Tag hatte ich mehr Angst als vor allen anderen Aufgaben – eine Geschichte erzählen mit Bewegungen, das konnte ich nicht. Auch hier half meine Mutter – die Eltern waren während der Aufnahmeprüfungen dort, auch mit ihnen wurden Gespräche geführt. Und so entwickelte ich eine Geschichte über einen Jungen, der gern Abenteuergeschichten liest und der sich so in ein Buch vertieft, dass er mit dem Drachen kämpft, der in der Geschichte auftaucht. Noch bevor klar war, dass ich bestanden hatte, sagte Palucca, dass sie mit mir gern an dieser Etüde weiter arbeiten würde ... Und tatsächlich: Ein Jahr später kam sie zu mir, konnte sich genau an die Situation erinnern und arbeitete mit mir an dieser Etüde. Wir nannten sie „Eine aufregende Geschichte“; und ich war der einzige aus meiner Klasse, der dieses kurze Solo auch auf Tourneen zeigen durfte.

Waren Sie enttäuscht, als Sie merkten, dass eine Tänzerausbildung doch etwas anderes ist als das, was Charlie Chaplin machte?

Ganz und gar nicht. Diese Welt war faszinierend. Ich habe mich sehr wohl gefühlt im Internat, bin aber auch immer sehr gerne nach Hause gefahren, am Wochenende die 150 km mit dem Zug allein. Das fühlte sich alles an wie ein riesiges Abenteuer. Es waren zwei Welten, so als würde man zwischen zwei Planeten hin und her reisen. Mit 14 kam ich an einen Wendepunkt: Es war eine sehr harte Ausbildung, und plötzlich fragte ich mich, ob ich das tatsächlich alles machen müsse.

Sie wollten aufhören?

Ja, die Pubertät ist nicht nur eine schwierige Phase, sondern auch eine Zeit, in der wichtige Dinge passieren, in der man Impulse bekommt, die einen extrem beeinflussen können. Tanz interessierte uns mit einem Mal kaum noch. Doch durch ein Lehrer-Eltern-Gespräch erfuhr ich dann auf indirektem Weg, dass nicht nur Palucca, sondern auch andere Lehrer es sehr bedauerten, wenn ich die Ausbildung abbrechen würde, denn ich sei ein sehr großes Talent. Zum ersten Mal solch ein offizielles Lob zu hören, hat mich beeindruckt. Dass auch Palucca sagte, ich müsse unbedingt weitermachen, gab mir den entscheidenden Schubser, den ich wohl gebraucht habe.

Erst dann haben Sie sich selber wirklich als zukünftigen Tänzer gesehen?



Portrait Mario Schröder, Foto: Kirsten Nijhof.



Mario Schröders Ballett „Chaplin“ wurde 2006 mit dem Ballett Kiel uraufgeführt und steht auch in Leipzig weiterhin auf dem Spielplan, Foto: Andreas Birkigt.

wurde mir dieses Instrumentarium an die Hand gegeben – auch in der Begegnung mit anderen Menschen –, Formen zu finden und Fragen stellen zu können. Wir geben ja keine Antworten als Künstler, es ist ein offener Bereich, in dem wir Diskussionen entfachen und Menschen sensibilisieren können. Tanz ist eine universelle Sprache, vielleicht sogar die universellste. Mit Patricio Bunster hatten wir einen Lehrer, der in Tanz mehr sah als Spaß an der Freude oder eben nicht nur die Schönheit einer Bewegung: Von ihm – und auch von anderen Pädagogen – haben wir gelernt, Tanz als Sprache zu benutzen, den Blick in die Welt zu richten, in gesellschaftspolitischem Sinn. Patricio Bunster kam aus Chile, war Tänzer bei Kurt Jooss, der wiederum den damaligen modernen Tanz reformiert hatte. Erst viel später habe ich verstanden, dass klassischer und moderner Tanz eine Fusion eingehen: aus der Tradition heraus ein Bewusstsein zu entwickeln für etwas Neues; ich muss meine Geschichte verstehen, damit ich überhaupt neue Türen öffnen kann.

Das hat schon der junge Tänzer so empfunden, oder ist das jetzt der Choreograf, der gerade spricht?

Das habe ich als Tänzer so empfunden. Nicht separat zu denken: Hier ist der moderne und dort der klassische Tanz, sondern beides zusammenzuführen, indem ich mit meinem Körper nicht nur über diesen öffentlichen Platz des Theaters Geschichten erzählen, sondern Menschen auch einbeziehen kann, in meine Fragen, die ich an die Welt habe. Und dann kommen wir zurück zu Chaplin: Nicht nur vom eigenen Leben zu erzählen, sondern auch Fragen zu haben an die Menschen, die das Ganze betrachten.

Moderner Tanz oder klassisches Ballett, an der Palucca-Schule hatte beides Platz, aber wie ist es heute für Sie als Choreograf: Ist das ein Thema, in welchem Stil Sie kreieren oder wird sogar unter tanztechnischem Aspekt ein Konflikt daraus?

Es geht um Identifikation. Einerseits können Lehrer diese Identifikation fördern, aber sie muss natürlich von einem selbst als Erkenntnis kommen: sich mit etwas zu identifizieren und ausreichend Motivation zu haben, um dranzubleiben. Mein Antrieb war: Das ist einer der faszinierendsten Berufe der Welt, ich kann aktiv am sozialen und gesellschaftlichen Leben nicht nur teilnehmen, sondern ich kann es vielleicht auch ein wenig gestalten, kann Menschen sensibilisieren, sie in eine Welt mitnehmen, die vielleicht voller Fantasie ist, die aber auch zu Diskussionen einlädt und in der man Fragen stellen darf.

Fragen stellen – verbal oder als tanzender Körper?

Verbal auch, aber insbesondere als tanzender Körper. Ich kann natürlich nicht erzählen, dass ich morgen über eine Brücke gehen werde, aber ich kann Formen wählen, mit denen ich anderen Menschen die Möglichkeit gebe, emotional in dem, was wir auf der Bühne tun, aufzutauchen. Wir kreieren einen emotionalen Raum, den wir zur Kommunikation anbieten. Theater war für mich immer der Ort, an dem ich über die Dinge reden kann, die nicht nur mich persönlich beschäftigen, sondern die ich gesellschaftlich, politisch, sozial und zwischenmenschlich entdecke. Und in der Palucca-Schule

Den Konflikt machen andere, insbesondere, wenn sie es bewerten und mich in eine Schublade legen wollen. Für mich stellte sich diese Frage nie, und es war mir im Endeffekt egal, ob man sagte, das geht in eine neoklassische Richtung, das geht in eine moderne Richtung, jetzt ist es Tanztheater oder oder oder ... Ich denke nicht darüber nach. Für mich ist es wesentlich zu fragen: Was macht es mit mir? Was löst es bei demjenigen aus, mit dem ich kommunizieren möchte? Ich möchte berührt werden, ob ich jetzt ein Bild sehe oder Barock-Musik höre – es muss bei mir etwas auslösen. Mitunter entdecken Menschen im Publikum plötzlich in einer Hundertstel Sekunde eines Balletts ihre eigene Geschichte, die sich in ihrem realen Leben vielleicht über mehrere Jahre erstreckt hat.

Hundertstel Sekunde? Meinen Sie einen Kern, den jede Choreografie hat, der als Motivation zugrunde liegt?

Ja, das ist ein Beispiel. Wenn mich etwas gesellschaftlich extrem traurig macht, dann nehme ich das als Kern und versuche, verschiedene Perspektiven auf ein und dasselbe Thema zu entwickeln. In unserem Abend über van Gogh, der mit Hilfe von Maxim Dessau als Librettist entstanden ist, versuchten wir, Parallelen und Schnittpunkte zu unserer Zeit herzustellen. Geschichten wiederholen sich vielleicht, aber Farbe und Intensität werden anders, so wird es spannend, sich der Vergangenheit zu nähern. Wenn ich einen Othello choreografiere, gehe ich auf die Suche: Die Figur kann ich auf unterschiedliche Art sehen, kulturell, sozial, zwischenmenschlich, also habe ich fünf Othellos, weil es mir nicht reicht, alles in eine Figur zu packen.

Was hat Sie beispielsweise bei Ihrer Choreografie über van Gogh motiviert: seine Bilder? Oder die Tragik seines Lebens?

Van Gogh ist das Paradebeispiel eines Künstlers, der gesellschaftlich scheitert, aber das war für mich nur ein Ansatzpunkt unter vielen. Van Gogh gehörte zum Ausbildungsstoff, mich haben aber diese Sonnenblumen nicht wirklich interessiert, ich fand keinen Zugang. Wie ich später feststellte, hatte ich nicht richtig hingeguckt, bin oberflächlich über diese Bilder gehuscht. Nach der Friedlichen Revolution verschlug es mich irgendwann nach Amsterdam ins Van-Gogh-Museum, dort sah ich seine Kohlezeichnungen – und es traf mich wie mit einem Vorschlaghammer! Ich kann bis heute nicht erklären, was vor diesen Zeichnungen mit mir passierte, aber plötzlich stand ich da mit Tränen in den Augen. Vielleicht hatte es mit existenziellen Erfahrungen zu tun, die ich inzwischen gemacht hatte. Sie bewegten mich, über meine Einstellung grundlegend nachzudenken. Was kann Tanz überhaupt erreichen? Braucht eine Gesellschaft Tanz oder Ballett? Ich habe mich dann mit der Person van Goghs beschäftigt, seine Tagebücher gelesen. Eigentlich müsste jeder Künstler diese Tagebücher lesen, um sich selbst infrage stellen und Visionen entwickeln zu können – sie sind so aktuell.

Diese Kohlezeichnungen sind eindringlich, insbesondere, wenn man weiß, unter welchen Bedingungen sie entstanden ...

Das wusste ich damals noch nicht. Diese Bilder strahlten eine Körperlichkeit aus, eine Intensität, emotionale und

seelische Kraft, gepaart mit einer hohen Sensibilität und Zerbrechlichkeit, die mich beim Betrachten faszinierte. Bei Chaplin war es ähnlich. An ihm interessierte mich einerseits die Person, aber eben auch die Kunst dieser Person. Kunst zu machen, aber eigentlich über das Leben zu sprechen. Wie Max Reinhardt sagte: Leben in die Tasche stecken, irgendwo auspacken und dann darüber erzählen. Und immer wieder die grundsätzlichen Fragen: Ergibt es Sinn, was wir machen? Wer bin ich? Was mache ich? Wo geht es hin?

Diese Frage haben Sie sich doch sicher vor und nach der Friedlichen Revolution gestellt, haben Sie sie unterschiedlich beantwortet?

1989, da habe ich sehr unterschiedliche Dinge erlebt. Wenn ich an einer Demonstration teilnehme und kurz vor der Verhaftung stehe, eine halbe Stun-



Mario Schröder im Ballettsaal, Foto: Andreas Birkigt.

de später aber „Dornröschen“ tanzen soll, ist ein Konflikt unvermeidlich – nicht nur im eigenen Leben, sondern auch mit dem, was ich als Künstler mache.

Wie war die Situation genau?



In seinem Ballett „Chaplin“ lässt der Choreograf die Titelfigur von einer Tänzerin und einem Tänzer verkörpern, Foto: Andreas Birkigt.

sagte: Unten auf der Straße jagt die Polizei Menschen durch die Straßen, und wir tun so, als ob wir das nicht wüssten. Daraufhin brach er die Probe ab und entschied, jeder möge das tun, was er für richtig hält. Einige probten, ich lief wieder auf die Straße. Im Grunde hätte ich gerügt werden müssen, dass ich überhaupt daran teilnehme.

Sie hätten dann tatsächlich verhaftet werden können ...

Aber das war auch der Reiz, ich war ein junger Mensch und wollte wissen, ob Tanz vielleicht zu oberflächlich sei. Das hat viel bewegt, sogar zum Chaos geführt. In meinem Freundeskreis waren Menschen, die zur Gruppierung „Schwerter zu Pflugscharen“ gehörten und Ausreisearträge gestellt hatten. Ich aber hätte niemals das Land verlassen wollen, weil ich meine Familie und Freunde hier habe. Ich wollte dort, wo ich lebte, etwas verändern. Ich verband ganz viel Hoffnung damit, an einem Ort zu arbeiten, wo ich nicht nur eine Rolle übernehmen, sondern dem Publikum auch ganz viel geben kann, um über sich selbst und über die Gesellschaft nachzudenken. Choreografie als Reflexionsort.

Sie stellten also nicht nur Ihre Arbeit grundsätzlich infrage, sondern klopfen heute auch jede neue Choreografie daraufhin ab, ob sie Menschen bewegen wird?

Ja, jeden Tag. Es geht um die Verantwortung, die ich für diese 38 Tänzer aus 24 Nationen in der Company habe, plus organisatorischer Mitarbeiter. Ich spüre, dass sich das Leipziger Ballett verändert hat im Vergleich zu jener Zeit, als ich Tänzer war. Diese Arbeit ist wertvoll, und es ist wunderbar, mit Tänzern zu arbeiten, die eine hohe Flexibilität haben. Damit meine ich nicht nur körperliche Beweglichkeit, sondern auch die emotionale und psychische Flexibilität. Tanz ist extrem schnellebige Bewegung, die im Raum steht, vergeht, und dann bleibt nur noch eine Spur in unserer Erinnerung, einerseits. Andererseits kann Tanz extrem schnell reagieren auf gesellschaftspolitische Dinge. Das fordert jedem jungen Menschen sehr viel ab. Außerdem ist das technische Niveau noch höher geworden als zu meiner Zeit.

Direkt nach Ihrer Ausbildung wurden Sie in das Leipziger Ballett aufgenommen, tanzten von 1983 bis 1999 dort, ab 1991 unter der Leitung von Uwe Scholz. Seine Werke stehen immer noch auf dem Spielplan – welche Rolle spielte der berühmte Choreograf für Sie persönlich?

Eine sehr große, er war nicht nur Freund, Berater und Mentor, sondern ich schätzte ihn auch als Künstler sehr. Ich kam von der Palucca-Schule, er kam aus der Stuttgarter Schule von John Cranko, da trafen zu-

nächst zwei Welten aufeinander. Meine Auffassung von Tanz war, modern und klassisch nicht voneinander zu trennen. Uwe Scholz gab neue Impulse durch die neoklassische Sprache und die hohe Musikalität, die er als Choreograf besaß. Wir haben sehr viel Zeit miteinander verbracht, oft diskutiert, auch über Themen jenseits des Tanzes, die menschliche Seite an ihm hat mich sehr fasziniert. Ihm habe ich sehr viel zu verdanken. Er aber wurde wiederum auch sehr stark geprägt durch diese Nach-Wende-Situation und durch die Menschen, mit denen er zusammen in dieser besonderen Zeit arbeitete – gerade durch uns, die das alte kommunistische System noch erlebt hatten. Er kam aus Zürich damals, und ich bin mir sicher, er wäre nie in der Lage gewesen, ein Werk wie „Pax questuosa“ zu kreieren, wenn er in Zürich geblieben wäre. Die gesellschaftlichen Themen, mit denen er in Leipzig konfrontiert wurde, haben ihn mehr und mehr verändert.



Szene aus Mario Schröders Ballett „Chaplin“, in dem Musik von Charlie Chaplin, Benjamin Britten, Samuel Barber, John Adams, Richard Wagner, Charles Ives und Kurt Schwertsik erklingt, Foto: Andreas Birkigt.

Dennoch gibt es an solchen Häusern wie der Oper Leipzig bestimmte Strukturen und Zwänge. Sie haben von Freiheit gesprochen, müssen aber in einer Spielzeit bestimmte Vereinbarungen einhalten und Choreografien abliefern, wie vereinbaren Sie das in sich?

Wenn ich diese Freiheit nicht mehr spüren würde, würde ich aufhören. Freiheit muss immer erkämpft werden, darüber muss man sich im Klaren sein, es müssen immer Widerstände aufgebrochen werden, da gibt es verschiedene Mittel und Wege. Ich brauche Menschen, denen ich vertraue, die mich stärken in schwierigen Situationen, dafür habe ich ein großartiges Team um mich herum. Tänzer zu sein, ist einer der schönsten Berufe der Welt, weil wir die Menschen nicht nur unterhalten oder berieseln, sondern auf der Bühne von ihnen selbst erzählen. Tanz war für mich immer der Ort, an dem ich frei sein konnte.

Wie lange dürfen Sie hier noch frei sein – wie lange läuft Ihr Vertrag?

Mein Vertrag ist ein weiteres Mal verlängert worden. Es gibt noch jede Menge zu tun und eine Vielfalt an Ideen und Plänen, die es in Leipzig zu realisieren gilt. Mit meinem Zurückkommen vor zehn Jahren hat sich ein Lebenskreis bereits jetzt sinnvoll geschlossen.

Das Interview führte Dagmar Ellen Fischer

Oper Leipzig, Augustusplatz 12, 04109 Leipzig, <https://www.oper-leipzig.de/de/das-leipziger-ballett>.

„Terra – Eine Leipziger Ballett-Gala“ 14./15.11.2020

„Die Märchen der Gebrüder Grimm“ 4./8./23./26./27.12.2020

„Soto / Scholz / Schröder“, dreiteiliger Ballettabend 6./28.2., 6.3.2021

Tanztheater – die Erfindung eines Begriffs

Anno 1927 in Magdeburg

Wer mit der Zeit geht, spricht heute nicht von Schauspiel, Oper oder Ballett, sondern von Sprechtheater, Musiktheater und eben auch Tanztheater. Was im Schauspiel eigentlich schon wieder eine historische Rückwendung bedeutet, geht es doch im Theater immer um das zur Schau gestellte Spielerische und inzwischen nicht mehr nur ums Sprechen und die Allgewalt der Worte, ihrer Bedeutungen und Betonungen. Für Shakespeare war es selbstverständlich, seine Stücke nicht zu notieren, die Textformen entstanden später. In seinem Theater kam es auf die Verständlichkeit der Handlung durch das Spiel der Darsteller an, auf den Unterhaltungswert der Story und eben nicht auf einzelne Worte. So ist es auch nicht verwunderlich, dass Shakespeare der am meisten choreografierte Dramatiker ist. Seine Handlungsführung stimmt: Personen, Motivationen, Konflikte und deren Lösungen werden tanzend ebenso glaubhaft verhandelt wie gesprochen oder gesungen. Beim Musiktheater ist die Wortschöpfung, nehmen wir hier die Fassung von Walter Felsenstein an der Komischen Oper Berlin, nachvollziehbarer. Ein realistisches Musiktheater sollte es sein. Das Handeln der Personen sollte glaubhaft, folgerichtig und also verständlich sein. Dass sie singen, wird durch ihren emotionalen Zustand legitimiert. Und dass man das, was sie singen, unbedingt auch verstehen muss, rundet diese Konzeption ab.

Wie und wann wurde nun der Tanztheater-Begriff in der Welt des Theaters geprägt? An der Komischen Oper Berlin 1965 mit dem Beginn der Arbeit von Tom Schilling und der Anlehnung an die künstlerischen Ideen des Intendanten Walter Felsenstein. Nur wenige Jahre später, 1973, mit der Übernahme der „Ballettleitung“ durch Pina Bausch in Wuppertal. Aber zu diesen Zeiten war der Begriff bereits seit Jahrzehnten bekannt – und mitunter auch in Gebrauch.



Plakat einer Aufführung der Kammertanzbühne Laban in Magdeburg 1927,
Quelle: Tanzarchiv Leipzig.

Die einschlägigen Quellen halten sich mit konkreten Aussagen zu seiner Herkunft erstaunlich bedeckt. Jochen Schmidt, der Publizist zum Thema Tanztheater, vermerkt 1992 zur Begriffsbestimmung: „Vermutlich hat Kurt Jooss den Begriff ‚Tanztheater‘ zum ersten Mal benutzt“. Er verweist dazu auf einen Text von eben jenem aus dem Jahr 1935. Diese Meinung vertritt heute auch Wikipedia: „Wahrscheinlich hat Kurt Jooss, ein Schüler von Rudolf von Laban, den Begriff geprägt“. Eine historische Herleitung aus einer gemeinsamen Quelle sei weder beim Begriff noch beim Genre möglich, wird dort erklärt.

Susanne Schlicher beschreibt 1987 in ihrem Buch „Tanz-Theater“ die Situation des modernen Tanzes zu Beginn seiner Entstehung und verweist auf die Tänzer-Kongresse in Deutschland: 1927 in Magdeburg, 1928 in Essen und 1930 in München. Und tatsächlich gibt es 1928 in Essen einen Hinweis auf Kurt Jooss und das Tanztheater. Er hält den Einführungsvortrag zur programmatischen Diskussion über „Tanztheater und Theatertanz“. Darin stellt er Tanztheater als einen übergeordneten Begriff für alle im theatralen Sinn zu begreifenden tänzerischen Darstellungsformen vor. Er zählt hier den absoluten (handlungslosen) Tanz auf und den Theatertanz als Dienstleister in Schauspiel und Oper. Diese beide könnten sich zum Tanzdrama verbinden. Der Hintergrund für seine sprachliche Gegenüberstellung von Tanztheater und Theatertanz waren allerdings nicht künst-

lerische, sondern materielle Fragen. Bisher waren die modernen, oft „freien“ Tänzer Alleinunternehmer, die auf eigenes Risiko Vorstellungen gaben und von den Vorteilen des Theaterbetriebs ausgeschlossen waren. Jooss denkt eher an ein organisatorisches Zusammengehen aller in einem „Deutschen Tanztheater“. Von den sieben Diskutierenden sprechen anschließend Rudolf von Laban zum Stichpunkt „Tanztheater“ und der Architekt Franz Löwitsch über „Das ideale Tanztheater“.

Doch wie kommt so scheinbar unvermittelt der Begriff Tanztheater 1928 in die Diskussion? Ein Blick nach Magdeburg in das Jahr davor gibt die Antwort: Ab dem 17. Juni 1927 kommt es in der Magdeburger Stadthalle zu drei Aufführungen, die ausdrücklich als „Tanztheater Laban“ bezeichnet werden. Es sind die Werke „Titan“, „Die Nacht“ aus dem Tanzzyklus „Die Erde“ und ein „Ritter-Ballett“. In allen Werken sollen mehr als 60 Mitwirkende beschäftigt gewesen sein. Der „Titan“ sei ein chorisches Tanzwerk gewesen, das auf der neuen natürlichen Bewegungs-Rhythmik aufbaue, zu Musik von Beethoven und Wagner-Regeny. „Die Nacht“ soll von bizarrer Bewegungsart der Zeit gewesen sein, zu der Erich Iltor Kahn die Musik schuf, und das letzte Werk sei wieder von Beethoven inspiriert gewesen. Der mehrmalige Auftritt unter dem Titel „Tanztheater“ scheint Laban aber selbst kaum in seiner ganzen Dimension wahrgenommen zu haben. Allein, dass das letzte Werk wieder Ballett hieß, ganz nach der Bezeichnung, die der junge Beethoven seinem Werk gegeben hatte, stimmt nachdenklich.

Vermutlich ist ihm das Geniale der Bezeichnung „Tanztheater“ nicht sofort eingängig gewesen. Laban hatte für seine Werke bis dahin stets einen jeweils passenden Begriff gefunden oder erfunden. Und dabei war er durchaus kreativ: Tanztragödie, Tanzdichtung, Tanzspiel, Tanzmythos, Tanzdemonstration, Tanzpantomime, Tanzmärchen – oftmals mit Attributen zur weiteren Charakterisierung versehen. Aber auch Chorisches Fest, Tänzerische Raumdichtung oder einfach nur Choreografie waren möglich. 1923 gab es dabei einen historischen und sprachlichen Ausreißer in diesem verbalen Sammelsurium: Die Uraufführung des Stückes „Komödie“ im Marmorsaal Sagebiel Hamburg wird trotz der eingängigen Genrebezeichnung „Groteskes Tanzspiel“ von der Konzertagentur Robert Sachs als „Tanztheater in vier Reigen“ beworben. So wie er die Ankündigung seines Werkes „Himmel und Erde“ 1922 als „Balletto Laban“ akzeptierte, verstand er eventuell diese Ankündigung als eine Möglichkeit unter vielen, seine Arbeit anzupreisen. Vielleicht verleitete der Titel „Komödie“, immerhin ein theatrales Genre, die Werbefachleute von damals, dieses Tanzwerk als Theater anzukündigen, um allerdings in der erklärenden Unterzeile wieder eine der bemerkenswerten Erfindungen zu präsentieren: „Eine tänzerische Angelegenheit“. Jedenfalls hat Laban von dem Begriff „Tanztheater“ selbst nicht weiter Gebrauch gemacht – bis zur Deutschen Theater-Ausstellung Jahr 1927 in Magdeburg.

Diese Leistungsschau des Theaters ist ein nationales Kunst-Ereignis. Auch der Tanz soll gebührend vertreten sein. Insbesondere der moderne Tanz. Denn den kennt man bisher vorrangig als Kammertanz oder Podiumstanz, so wie sich auch die Ausführenden meist selbst eben als Kammertänzer oder Podiumstänzer bezeichnet haben. Die im Theater sind die anderen: die Ballett- oder eben Theatertänzer. Anlässlich dieser Theater-Ausstellung gibt es den oben genannten 1. Tänzer-Kongress in Deutschland. Und hier geschieht nun das Erstaunliche: Die Werke von Rudolf von Laban werden dem Anlass der Theater-Ausstellung angemessen als Tanztheater, in der Bedeutung getanztes Theater angekündigt. Die Theater-Ausstellung von 1927 ist demnach die Geburtsstunde des Begriffs „Tanztheater“ für dieses Genre des Tanzes in Deutschland. Dieses historisch einmalige Zusammentreffen von Theater-Ausstellung und Tänzer-Kongress in Magdeburg hat damals neue Perspektiven für das Zusammengehen von Tanz und Theater eröffnet. Ab diesem Zeitpunkt ziehen Begriff und Genre immer größere Kreise, bis sie zu einer international anerkannten, eigenen theatralem Gattung bzw. Bezeichnung wurden. Susanne Linke und Reinhild Hoffmann, Gerhard Bohner und Johann Kresnik mit seinem choreografischen Theater prägten und prägen neben Pina Bausch dieses Genre nachhaltig. Tom Schilling ging mit seinem Tanztheater einen eigenen erfolgreichen Weg.

Auf der Internet-Seite des Goethe-Instituts fragt Gabriele Wittmann unter der Überschrift „Deutsches Tanzwunder“ nach, was denn bliebe, wenn die Gründer des deutschen Tanztheaters „abrückten“, was denn dann bliebe von unserem „Exportschlager“. Die Frage nach dem „Wohin“ lässt sich bekanntlich immer nur hypothetisch beantworten, die nach dem „Woher“ meist besser: Dass nämlich der Begriff dieses deutschen Exportschlagers „Tanztheater“ 1927 in Magdeburg „erfunden“ wurde und das Genre seither weltweit Erfolg feiert.

Ralf Stabel

„Was wird bis Übermorgen gelten?“

Ernst Barlach (1870–1938) zum 150. Geburtstag – eine Einführung

Ohne Zweifel besitzt Ernst Barlach eine weitverbreitete Popularität wie kaum ein zweiter Künstler seiner Zeit in Deutschland, und sein Œuvre ist einer der herausragenden Beiträge zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Seine Bedeutung als expressionistischer Bildhauer der Klassischen Moderne verdankt er dabei vor allem seinen Holzskulpturen, gleichwohl der vielfach talentierte Künstler auch in anderen künstlerischen Medien zu Hause war: Ernst Barlach war ein begnadeter Zeichner, ein innovativer Grafiker und ein wortgewaltiger Schriftsteller.

In der Ausstellung „Ernst Barlach zum 150. Geburtstag“ soll diese Mehrfachbegabung anhand der prägnanten, durch die wichtigen künstlerischen Stationen seines Lebenswegs vorgegebenen Ordnung aufgezeigt und damit Barlachs große Leistung verdeutlicht werden – vor allem als Zeichner und Holzbildhauer und somit als Schöpfer von Unikaten. Zum Auftakt der Ausstellung wird Ernst Barlach in seiner ganzen künstlerischen Bandbreite vorgestellt. Barlach als Zeichner, als Schöpfer von Keramiken und Medaillen, als Grafiker, Bildhauer und Autor: Briefeschreiber, Dramatiker und Verfasser von Prosatexten. Besonders bedeutungsvoll ist in diesem Zusammenhang die Holzskulptur „Frierendes Mädchen“ von 1917, die sich einst in Dresdner Museumsbesitz befand, 1937 unter den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurde und nun zum ersten Mal seit 83 Jahren wieder nach Dresden zurückkehrt. Das Werk steht zum einen für Barlachs Schaffen als Holzbildhauer, als der er sich zeit seines Lebens verstand, aber zugleich für das Schicksal von Barlachs Kunst und für das der deutschen Museen während des Nationalsozialismus im Zeichen von Diffamierung, Verbot und Beschlagnahmung.

Im Vorfeld der Ausstellung fand im August 2019 ein Passavant-Kolloquium statt, bei dem die nun im Katalog versammelten Autoren und Autorinnen über ihre Themen referierten. Ich danke an dieser Stelle allen Kolleginnen und Kollegen für ihre erhellenden Beiträge, die maßgeblich zum Gelingen des gesamten Projekts und des Katalogs beigetragen haben. Dank gebührt vor allem Karsten Müller als Leiter des Ernst Barlach Hauses Hamburg für die vertrauensvolle, freundschaftliche Zusammenarbeit und für den fortwährenden inhaltlichen Austausch. Außerdem danke ich Sebastian Giesen als Geschäftsführer der Reemtsma-Stiftung für die engagierte Förderung des Gemeinschaftsprojekts. Margarita Bucceroni-Tellenbach war als Mitarbeiterin



Ernst Barlach, *Frierendes Mädchen*, 1917, Holz (Mooreiche)
© Ernst Barlach Haus Hamburg,
Foto: Andreas Weiss.

an der Ausstellung von unschätzbarem Wert, wofür ich ihr ebenso danke. Magdalena Schulz-Ohm als Geschäftsführerin der Ernst Barlach Stiftung Güstrow sei für die uneingeschränkte Unterstützung ebenso gedankt wie Franziska Hell, deren beider Kooperationsbereitschaft immer geprägt war von sofortiger Hilfe und Entgegenkommen in allen Belangen. Am Beginn des Projekts standen Gespräche mit Volker Probst und Arie Hartog, die bestimmte Anliegen der Ausstellung substantziell befördert haben. Teresa Ende trug wesentliche, grundlegend neue Aspekte für die Wahrnehmung Barlachs nach 1945 bei, wofür ich ihr danke. Dem groß angelegten Editionsprojekt der Briefe Ernst Barlachs, die im Dezember 2019 im Suhrkamp Verlag erschienen sind, verdanke ich einen regen Austausch mit Holger Helbig, dem genauso Dank gebührt wie Karoline Lemke, Paul Onasch und Jens Brachmann. Ein im Zusammenhang mit der Briefedition im November 2019 veranstaltetes Kolloquium hat alle an dem Multitalent Barlach Interessierte inspiriert und in ihren Vorhaben befördert – ein Glücksfall. Ich danke auch den Künstlern Wieland Förster, Helmut Heinze und Hans Scheib für ihre persönlichen Beiträge zum Schaffen Ernst Barlachs aus heutiger, zeitgenössischer Sicht – und Ingo Schulze für seinen Blick auf Barlach, der uns die fortwährende Aktualität des Künstlers vor Augen führt.

Der erste Teil der Ausstellung wie des Katalogs widmet sich den frühen Jahren Ernst Barlachs, beginnend mit seinem Studium an der Gewerbe-

schule in Hamburg sowie seinem Aufenthalt in Dresden mit den damit verbundenen persönlichen Erfahrungen, positiven wie negativen Empfindungen und seiner künstlerischen Entwicklung in der Auseinandersetzung mit den akademischen Traditionen des 19. Jahrhunderts. In die Zeit der künstlerischen Suche fallen auch Barlachs Aufenthalte in Paris. Hier zeichnete er vor allem und war schriftstellerisch tätig. Von Paris erhoffte sich Barlach Inspiration durch Kunstströmungen, die sich im kaiserlichen Deutschland noch nicht durchgesetzt hatten: Impressionismus, Postimpressionismus und Symbolismus. Ansonsten genoss der junge Deutsche in Paris das ungebundene Künstlerleben. Franziska Hell widmet sich in ihrem Beitrag den von Barlach dennoch als „merkwürdig unfruchtbar“ empfundenen Jahren. Die Zeit nach seiner Rückkehr war in seinem Leben eine unglückliche und unbefriedigende Phase, bevor der Künstler schließlich 1906 dank einer zweimonatigen Russlandreise große Impulse

in seiner Entwicklung erfuhr, die zu einer Vereinfachung und Monumentalisierung seiner Bildsprache führten. Barlachs Reise ist vielfach zum Thema gemacht worden. Margarita Bucceroni-Tellenbach thematisiert in ihrem Beitrag den dabei allerdings kaum behandelten Aspekt der Tradition von Russlandreisen und der zeitgenössischen Darstellungen des Zarenreichs in der Kunst, wobei sie Barlachs Eindrücke kontextualisiert. Nach Russland konnte sich Barlachs „Universum“ entfalten, für das er zuvor die Grundlagen gelegt hatte.

Von großer Bedeutung war für Ernst Barlach zeit seines Lebens das Zeichnen. Sein Werk umfasst insgesamt etwa 2 700 autonome Schöpfungen und annähernd 11 000 in 73 Taschenbüchern und 56 Skizzenheften enthaltene Zeichnungen. Nur der Bildhauer Gerhard Marcks hat Barlach in der Quantität noch übertroffen: Die Gerhard-Marcks-Stiftung in Bremen verwahrt über 12 000 Blätter jenes Künstlers, die in ähnlicher Weise und in positivem Sinne von einem obsessiven Schaffensdrang zeugen. Barlach zeichnete seit seiner Jugend bis zu seinem Tod 1938. Seine Werke spiegeln die einzelnen Lebensabschnitte, Aufenthaltsorte, Empfindungen und seinen künstlerischen Reifeprozess vielleicht am unmittelbarsten wider. Volker Probst widmet sich in seinem Beitrag den Taschen- und Skizzenbüchern Barlachs, die den Künstler in den Jahren zwischen 1888 und 1920 als unverzichtbares Handwerkszeug „mit gleichsam tanzendem Stift“ begleitet haben und die er als kostbaren Fundus aufbewahrte.

Nach Barlachs Russlandreise entstand in kurzer Zeit eine große Anzahl von Werken, die sich – oft in Gestalt von Bettlerfiguren, Außenseitern oder Einzelgängern – den Grundfragen menschlicher Existenz zuwenden. Barlachs lebenslange Beschäftigung mit der menschlichen Figur findet ihren Ausdruck in formal reduzierten äußeren Gestalten, in denen er genau Beobachtetes mit Abstraktion verband und in denen er innere Vorgänge veranschaulichte. Ab 1908 fand er im Material Holz den passenden Ausdrucksträger. So widmet sich ein Beitrag Karsten Müllers diesem Schaffensbereich Barlachs, der sich vor allem als Holzbildhauer verstand. Von über 80 erhaltenen Holzskulpturen befindet sich die größte Anzahl im Ernst Barlach Haus Hamburg. Es sind die hohe Qualität der Werke und ihr Unikat-Charakter, die im Fokus der Jubiläumsausstellung stehen, denn diese unterscheiden sie grundlegend von Barlachs Bronzen, die in seinem Œuvre zu Lebzeiten nur eine untergeordnete Rolle spielten. Die Herstellung – man möchte meinen, fast zahlloser – posthumer Güsse nach Barlachs Tod führte zudem zu einer Verfälschung im Verständnis von Barlachs Formensprache. In den 1920er Jahren jedoch, die den Höhepunkt von Barlachs Erfolg markieren, waren die Holzskulpturen Bestandteile wichtiger Ausstellungen nicht nur im Inland, sondern ebenso im Ausland. Die genaue Untersuchung der Hölzer auch in Bezug auf die Bearbeitung ist ein besonders wichtiger Beitrag des Ernst Barlach Hauses im Jubiläumsjahr 2020. Er hat sich in einer Publikation niedergeschlagen, die zudem eine Vielzahl von gleichermaßen faszinierenden wie detailreichen Neuaufnahmen beinhaltet. Wir sind in der glücklichen



Ernst Barlach, *Schreibender Prophet*
(*Johannes auf Patmos*), 1920, Kupferstich-Kabinett © SKD,
Foto: Andreas Diesend.

Lage, einige dieser Fotos im Katalog publizieren zu können – und ich danke Andreas Weiss, Hamburg, für seine fotografischen Blicke auf Barlach. Arie Hartog formuliert daran anschließend Überlegungen über Barlach, die dessen „Modernität“ in seiner Zeit thematisieren.



Ernst Barlach, *Der Rächer*, 1922, Lindenholz
© Ernst Barlach Haus Hamburg, Foto: Andreas Weiss.

Ab 1910 lebte der alleinerziehende Vater Barlach zurückgezogen in Güstrow. Hier und auch im damals noch deutschen Sonderburg erlebte er den Ersten Weltkrieg und war wie viele seiner Kollegen und Landsleute von einer anfänglichen Kriegsbegeisterung ergriffen. Diese wich schon bald der großen Ernüchterung, begleitet von dem Entsetzen über die Auswirkungen des Krieges auf die Gesellschaft. Jenes Entsetzen äußerte sich bald künstlerisch in der Darstellung sozialer Notzustände des Einzelnen und der Gemeinschaft. Nach 1918 zweifelte Barlach traditionelle Weltbilder an und widmete sich den Grundfragen des Glaubens, wobei ihm eine konfessionelle Bindung fremd blieb. Auch dies ist ein Fakt, der in der Rezeption seines Werkes häufig fehlgedeutet wurde – und noch wird. Nach 1927 fand das Erlebte seinen Ausdruck in der Gestaltung verschiedener Mahn- und Ehrenmale für die Opfer des Großen Krieges. In diesen entwickelte

Barlach eine vollkommen neue Formensprache des Gedenkens, indem er auf die Heroisierung des Kriegsgeschehens verzichtete und in großer Unmittelbarkeit auf die Betrachtenden Bezug nahm. Magdalena Schulz-Ohms Beitrag widmet sich diesen „Erinnerungszeichen“ – wie Barlach sie auch nannte. Zeichnungen, Studien, plastische Entwürfe geben hierbei Auskunft über die jeweiligen Formfindungsprozesse der Mahnmale etwa in Kiel, Hamburg, Magdeburg und Güstrow.

Die dritte große Begabung Ernst Barlachs vollendet schließlich sein künstlerisches Universum: das Schreiben. Barlachs Dramen stehen für sich, denn seine Werke schildern gleichnishaft und voller eigenwillig dunkler Sprachbilder den existenziellen Kampf des Menschen, der auf der Bühne in einem großen, fantasievoll erfundenen Figurenpersonal Gestalt annimmt. Karoline Lemke befasst sich in ihrem Beitrag mit Barlachs erstem Drama „Der tote Tag“. Holger Helbig kann durch die mehrjährige Beschäftigung mit der Herausgabe der Briefe Ernst Barlachs sein Hauptaugenmerk auf diejenigen Briefe Barlachs richten, die ihn selbst am meisten beschreiben. In der Ankündigung des Suhrkamp-Verlags hieß es: „Der alleinerziehende Vater gibt Nachricht, der selbstbewusste Künstler verhandelt, der Einzelgänger zieht sich zurück, der politisch interessierte Beobachter kommentiert“. Zudem sind Barlachs Briefe – die ebenso zahlreich sind wie seine Zeichnungen – als Selbstaussagen nach wie vor eine fast unerschöpfliche Quelle für die Einordnung und Deutung seines Schaffens.

Die Rezeption der Kunst Ernst Barlachs setzte bereits frühzeitig ein und konkretisiert sich beispielsweise in den Erwerbungen für Museen, so auch in Dresden. Petra Kuhlmann-Hodick erläutert die Ankäufe für das Kupferstich-Kabinett und den sich daraus ergebenden, heute vorhandenen Bestand. Heike Biedermann befasst sich mit den Werken Barlachs in Dresdner Privatsammlungen – die Familie Arnhold etwa besaß Werke Barlachs, die sie vor der Zerstörungswut der Nationalsozialisten retten konnte: den „Dorfgeiger“ und die „Verhüllte



Ausstellungsansicht „Ernst Barlach zum 150. Geburtstag. Eine Retrospektive“, im Vordergrund: Ernst Barlach, *Der Asket*, 1925, Nußbaum
© SKD, Foto: Oliver Killig.



Ausstellungsansicht „Ernst Barlach zum 150. Geburtstag. Eine Retrospektive“, im Vordergrund: Ernst Barlach, *Russische Bettlerin mit Schale*, 1906, Steinzeug (Mutz-Keramik) © SKD, Foto: Oliver Killig.

Bettlerin“, die sich heute beide im Ernst Barlach Haus Hamburg befinden.

Auch wenn Barlach selbst zeit seines Lebens nicht nach Dresden zurückkehrte, sein Werk tat es wohl. Auf dem Höhepunkt seiner Karriere war nur ihm in der Internationalen Kunstausstellung in Dresden 1926 ein eigener Raum an exponierter Stelle gewidmet, in dem acht seiner Holzskulpturen gezeigt wurden. Birgit Dalbajewa bindet diese Barlach-Präsentation in den Kontext jener bedeutungsvollen Ausstellung ein und zeigt deren Auswirkungen auf Dresden als Stadt der Moderne auf. Nur kurze Zeit danach fand die Moderne in ganz Deutschland mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten ein jähes Ende.

Bis zu seinem Tod 1938 war Ernst Barlach als „entarteter Künstler“ verfeimt, und zahllose Zeichnungen, Grafiken, Skulpturen und Plastiken wurden aus Museumsbesitz – so auch in Dresden – beschlagnahmt. Ausstellungen seiner Werke und Aufführungen seiner Dramen wurden untersagt und frühere Ehrungen zurückgenommen, die Akademie der Künste in Berlin musste er verlassen. Barlach trat jedoch trotz Repressalien und Diffamierung weiter für die Freiheit des Denkens und der Kunst ein – dem wichtigen Thema seiner Stellung zur nationalsozialistischen Kulturpolitik widmet sich Karsten Müller. Dabei ist keine Neubewertung wie im Fall Emil Nolde zu konstatieren, da Barlachs Haltung dem damaligen System gegenüber klar blieb.

Schließlich geht es auch um die Rezeption Barlachs und seiner künstlerischen Bedeutung und Aktualität bis heute. Die unterschiedliche Interpretation des Künstlers in Ost- und Westdeutschland und seine damit auf beiden Seiten verbundene Vereinnahmung macht Teresa Ende zum Gegenstand ihres Beitrags. Dabei steht am Anfang im Osten Deutschlands nach 1945 zunächst die Diffamierung des Künstlers als „formalistisch“, dem 1951 mit einer großen Ausstellung in Ostberlin eine Wiedergutmachung zuteil wurde, die ihn in den Olymp der arbeiter-bäuerlichen Künstlerschaft aufnahm. Der Westen Deutschlands zeigte seinerseits die Akzeptanz Barlachs in der documenta-Tauglichkeit seiner Werke in Kassel im Jahr 1955, die einer Nobilitierung des vormals NS-verfolgten Künstlers gleichkam. Einem besonderen (ostdeutschen) Barlach-Zitat widmet sich dabei Jens Brachmann, der Ulrich Hachullas Gemälde „Das Fest“ (1980/81) befragt. Außerdem wird untersucht, welche Aktualität Barlach letztendlich heute noch zugesprochen werden kann – oder auch nicht. Die Bildhauer, die wir zu Barlach befragten, haben seit Langem eine Verbindung zum Albertinum – ihre ost- und gesamtdeutsch geprägten Meinungen geben ein sehr persönliches Bild wieder, das auch viele Menschen begleitet, denn offensichtlich hat jeder eine ganz eigene Haltung Barlach gegenüber. Ingo Schulzes persönliche Sicht auf den Künstler steht am Ende – die literarische Würdigung eines auch als Literat erfolgreichen Bildhauers.

Was bleibt also für übermorgen? Wird er langweilig? Nein. Barlachs exzeptionelle Kunst, formal unerreicht, nicht wiederholbar und singular in ihrer Aussage und einnehmenden Sinnlichkeit, ist bis heute wirksam.

Astrid Nielsen

Ausstellung „Ernst Barlach zum 150. Geburtstag“ bis 10. Januar 2021, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, Tzschirnerplatz 2, 01067 Dresden, Telefon 0351–49 14 20 00, besucherservice@skd.museum, Öffnungszeiten: Di–So 11 – 17 Uhr, Blaue Stunde zur Ausstellung Fr 17 – 20 Uhr.

Publikation zur Ausstellung: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Astrid Nielsen, Hilke Wagner (Hg.): Ernst Barlach „... was wird bis übermorgen gelten?“ Eine Retrospektive, 496 S., mit Abb.

„OST. SÜD. Frank Gaudlitz. Fotografien 1986–2020“

Sonderausstellung im Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte



Frank Gaudlitz, *Ohne Titel*, Potsdam 1986.

Die fotografischen Anfänge von Frank Gaudlitz, 1958 im brandenburgischen Vetschau geboren, fallen in das Jahr 1986. Der Bezirk Potsdam ist geprägt durch die gesellschaftliche und kulturelle Enge des späten SED-Regimes, und so ist der Weg zur Fotografie auch ein Weg des Protests. Nach seiner Suspendierung aus dem pädagogischen Dienst beginnt Gaudlitz mit fotografischen Inszenierungen in Potsdamer Abrisshäusern. Diese neuen Ausdrucksmittel bahnen ihm den Weg für sein Fotografie-Studium an der renommierten Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst bei Arno Fischer. Heute zählt Gaudlitz, dessen Arbeit durch eine unkonventionelle und kritische Sicht auf die Gegenwart gekennzeichnet ist, zum Kreis der wichtigsten deutschen Fotografen der Gegenwart.¹

Das Potsdam Museum folgt seinen künstlerischen Spuren und würdigt erstmals in einer Ausstellung das bisherige fotografische Gesamtwerk von Frank Gaudlitz mit mehr als 250 teils großformatigen Schwarzweiß- und Farbfotografien. Denn wie herausfordernd ist die Idee, einer Ausstellung den Leitgedanken voranzustellen, die künstlerische Entwicklung über 34 Jahre in den Blick zu nehmen, beginnend 1986 mit den ersten Aktporträts und endend in der unmittelbaren Gegenwart 2020 – einer Gegenwart, die sich in der künstlich-grellen Raumästhetik russischer Nachtclubs entfaltet? Das Potsdam Museum ist der Frage nachgegangen, was zwischen diesen Fotos liegt, diesen bildlichen Engrammen, die sich mit zwei Jahreszahlen verbinden. Was ist das Wesen seiner Fotografie oder – anders formuliert – seiner persönlichen künstlerischen Handschrift?

Es sind die vielen Blicke in fremde Kulturkreise, die Überwindung größter Widrigkeiten und das Lösen scheinbar unlösbarer Zielsetzungen, die den Grenzgänger Frank Gaudlitz vorantreiben. Und es ist sein Interesse am Menschen und an der menschlichen Befindlichkeit – gerade in Zeiten politischer und gesellschaftlicher Umbrüche, denn diese wirken sich auf die persönliche Lebenswelt eines jeden Einzelnen radikal aus.

Ob es die Gefühlslage des jungen russischen Soldaten ist, der im Juli 1991 im Militärstädtchen Nr. 1 der Potsdamer Garnison in der Pappelallee dem Fotografen mit einem ungewissen Blick in die Linse schaut, oder die Brüder Cotoman aus Rumänien, die 2003 als Wanderschäfer in zotteligen Schaffellmänteln durchs Land ziehen und kurz am Wegesrand für ein Porträtbild Halt gemacht haben.²

Ob es die 21-jährige Anita Guth ist, die sich 2007 vor ihrer Küchenwand in der Schwäbischen Türkei mit einem grünen Seidenkleid für den Fotografen stolz und selbstbewusst in Festtagsstimmung versetzt hat, oder die Geschwister Camisan, die in Peru 2010 in fast christlicher Fürsorge füreinander unter einem Madonnenbild Platz genommen haben.³

1 Vgl. zur Ausstellung im Potsdam Museum den begleitenden Katalog: Ost. Süd. Frank Gaudlitz. Fotografien 1986–2020, hg. v. Frank Gaudlitz und Jutta Götzmann im Auftrag der Landeshauptstadt Potsdam, Der Oberbürgermeister, Potsdam Museum, Bielefeld Kerber 2020 (zit. Ausst.-Kat. Potsdam 2020). 2019 erhielt Frank Gaudlitz den Brandenburgischen Kunstpreis für Fotografie. Dieser Kunstpreis wird durch die Ostdeutsche Sparkassenstiftung vergeben, die auch den umfangreichen Begleitkatalog für das Potsdam Museum gefördert hat.

2 Vgl. ebenda, S. 18, 62.

3 Vgl. ebenda., S. 65, 110.



Frank Gaudlitz, Ion Cotoman, 43 Jahre / Dumitru Cotoman, 46 Jahre, Viziru, Rumänien 2003.

in das Bildgeschehen hineingezogen – gemeinsam mit den Kindern blickt er von einem Plateau der in 4000 Metern Höhe liegenden Stadt El Alto über die dichte Stadtbebauung des Talkessels in die magisch wirkende Ferne der Hochebene.

Der Besucher kann Gaudlitz auf seinen Expeditionen nach Südamerika folgen und auf den Spuren Alexander von Humboldts die Anden überqueren. Und auch dort richtet sich der Fokus seiner Fotografie immer auf die Menschen, ihre Lebenswelten und auf die Landschaften, die menschliches Dasein bestimmen.

Der retrospektive Ansatz der Ausstellung soll auch eines bieten: eine Annäherung an die Arbeitsweise und die Arbeitsprinzipien des Fotografen.⁶ Gaudlitz selbst spricht von der Erkenntnis, dass eine Kamera schützen könne. Mit der Konzentration auf das zu fotografierende Bild hält der Fotograf seine Emotionen auf Abstand und wird gewissermaßen der Realität enthoben.



Frank Gaudlitz, Militärstädtchen Nr. 1 in der Pappelallee, Juli 1991.

Das Verhältnis zur Realität ist auf beiden Seiten der Kamera ein Besonderes. Dies lässt sich beispielhaft an seiner Porträt-Fotografie aufzeigen, die nicht auf den Zufall setzt, sondern einem künstlerischen Konzept folgt, mit dem Gaudlitz über die Vorgabe von Standpunkt und Hintergrund des Bildaufbaus eine Vergleichbarkeit zwischen den Dargestellten entwickelt und sie so zum Teil einer Serie macht.⁷ Das ganzfigurige Bildnis in frontaler Ansicht ermöglicht eine ganz unmittelbare Nähe zum Betrachter und lässt den

4 Vgl. ebenda, S. 66, 106.

5 Vgl. ebenda, S. 7, 80. Siehe hierzu auch den einführenden Essay im Ausst.-Kat. Potsdam 2020: Jutta Götzmann, Das Einzelne als Ganzes im Blick, S. 5-7.

6 Vgl. ebenda, S. 5-7.

7 Vgl. ebenda, S. 6f.



Frank Gaudlitz, Anita Guth, 21 Jahre, Pécs, Schwäbische Türkei 2007.



Frank Gaudlitz, Cintia Pamela Rodriguez Camisan, 16 Jahre | Cristian Raul Rodriguez Camisan, 5 Jahre, San Felipe, Peru 2010.

Porträtierten wahrhaftig erscheinen, zugleich ist die Person durch die leichte Unschärfe des Hintergrunds und die vorgegebene Positionierung aus ihrer Realität herausgehoben. Mit dieser Spannung im Bild arbeitet Gaudlitz und erzielt eine enorme Bildwirkung, die Authentizität und Bilddramaturgie in einer ausgewogenen Balance hält.⁸

Zwei Interviews, die die Autorin für die Ausstellung und den begleitenden Katalog geführt hat, informieren über weitere Hintergründe zur künstlerischen Arbeit. Zum Rahmenprogramm der Ausstellung, das über die Website des Museums verfügbar ist, zählen Kuratoren- und Dialog-Führungen ebenso wie Künstler-Gespräche und Veranstaltungen mit dem Fotografen.⁹



Frank Gaudlitz, La Paz, Bolivien 2005.

Jutta Götzmann

Ausstellung „OST. SÜD. Frank Gaudlitz. Fotografien 1986–2020“ bis 31. Januar 2021:

Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte, Am Alten Markt 9, 14467 Potsdam, Tel. 0331-289 68 68, www.potsdam-museum.de, Öffnungszeiten: Di–Do 12–18 Uhr.

Katalog zur Ausstellung: Frank Gaudlitz, Jutta Götzmann, Potsdam Museum - Forum für Kunst und Geschichte (Hg.): OST. SÜD. Frank Gaudlitz. Fotografien 1986–2020, 176 S. mit Abb.

⁸ Vgl. ebenda, S. 7.

⁹ <https://www.potsdam-museum.de/ausstellung/frank-gaudlitz-ost-sued-fotografien-1986-2019>

Tiere haben Verstand und Gefühle

Die neue Dauerausstellung „BREHMS WELT – Tiere und Menschen“



Im Arbeitszimmer Alfred Brehms werden sein Schaffen und die Familiengeschichte wieder lebendig. Liebevoll restauriert vermitteln u. a. sein Schreibtisch, der Sessel seines Vaters, seine Uhren, der Zigarrenschrank, die Totenmaske seines Sohnes und Dokumente Einblicke in sein Leben.

© Brehms Welt_Roland Horn.



Fast 100 Brutvögel-Arten aus der Renthendorfer Flur zeigen sich in der großen Vogelvitrine glanzvoll, berichten aber auch davon, wie es gegenwärtig um die Stabilität ihrer Population bestellt ist: vorhanden, gefährdet, nicht mehr nachweisbar. Über eine App erfreut jede Art den Betrachter mit ihrem Gesang.

© Brehms Welt_Roland Horn.

In Renthendorf, in Ostthüringen, hat ein außergewöhnlicher Standort der Kultur- und Wissenschaftsgeschichte des 19. Jahrhunderts die Zeiten überdauert: das Brehm-Ensemble. Hier lebten und arbeiteten zwei Ausnahmegelehrte, der Pfarrer und Ornithologe Christian Ludwig Brehm (1787–1864), Mitbegründer der wissenschaftlichen Ornithologie, und sein Sohn Alfred Edmund (1829–1884), Forschungsreisender, Tierschriftsteller und Schöpfer des berühmten „Brehms Tierleben“ sowie eines modernen Tierparks und eines besonderen Aquariums.

Die Brehm-Gedenkstätte war am 1. April 2012 wegen Finanznot des Eigentümers und extremem Investitionsstau – ein auffälliges Haus und vernachlässigte Sammlungen – „endgültig“ geschlossen worden. Durch Bildung eines kommunalen Zweckverbandes, Bestellung eines neuen Leiters und Gründung einer Brehm-Stiftung konnte Ende 2012 ein neues Kapitel in der Geschichte des Museums aufgeschlagen werden. Mit Fleiß, Zähigkeit und hohem bürgerschaftlichem Engagement gelang die Bildung eines großen Netzwerks zur Rettung dieses einmaligen Standorts.

In die Sanierung, einschließlich der historischen Außenanlagen, sind 1,8 Millionen Euro geflossen, ausgereicht von ca. 30 institutionellen Förderern, darunter sind vor allem die Thüringer Landesregierung, die Hermann Reemtsma Stiftung, das Thüringer Landesamt für Landwirtschaft und Ländlichen Raum, die Sparkasse Jena-Saale-Holzland, die Sparkassen-Kulturstiftung

Hessen-Thüringen, die Deutsche Stiftung Denkmalschutz, das Thüringer Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie zu nennen. Die Ausstellung wurde mit 620 000 Euro von der Thüringer Staatskanzlei gefördert.

Nach achtjähriger Generalsanierung, denkmalpflegerisch korrekter Wiederherstellung des bauzeitlichen Zustands, wurde am 29. August 2020 die neue Dauerausstellung eröffnet. Während eines Festakts, an dem 170 geladene Gäste, u. a. auch der Thüringer Ministerpräsident Bodo Ramelow, teilnahmen, wurde die „Gedenkstätte“ symbolisch geschlossen und „BREHMS WELT – Tiere und Menschen“ eröffnet. Diese Dauerausstellung, die auf der Basis der Biografien, der geistigen und materiellen Hinterlassenschaften der beiden Protagonisten konzipiert wurde, führt deren Gedanken und Werke in die Gegenwart und in die Zukunft, indem sie das Tier-Mensch-Verhältnis in den Fokus stellt – ein Ansatz, der in der Museumslandschaft bisher fehlte.

Geladen waren ausschließlich Gäste, die wesentlichen Anteil daran hatten, dass die Sanierung des Hauses und der Aufbau der neuen Dauerausstellung gelingen konnten. Ihnen allen wurde Dank abgestattet. Der Ministerpräsident hielt eine sehr kenntnisreiche, emotionale Rede über die Bedeutung des Brehm'schen Erbes für Thüringen und die Welt, aber auch über „Thüringen, seine Identität und seine Besonderheiten“, gefolgt von einer kurzen Ansprache des Vorstandsvorsitzenden der Hermann Reemtsma Stiftung, Herrn Bernhard Reemtsma. Diese Stiftung hat das Projekt von Anfang an umfangreich unterstützt. Die Kindergruppe des Museums erhielt viel Applaus für die Darbietung des Theaterstücks „Die Menschenscheuche“.

Nachdem der Ministerpräsident das traditionelle Band zerschnitten hatte, strömten die Gäste mit Mund-Nasen-Schutz durch das neue Haus. Das Festkonzert gestalteten die „Drei Firls“ aus Saalfeld (Cello, Posaune, Kontrabass und Gesang) in hoher Qualität, Robert Herrmann aus Kleinmecka untermalte musikalisch am Piano. Am Sonntag, dem 30. August 2020, waren dann alle Interessierten eingeladen, die Ausstellung zu genießen – die Resonanz war überwältigend, ca. 300 Gäste konnten begrüßt werden.

Die von Philipp Bürger (Köln) kuratierte und von beier+wellach projekte (Berlin) unter der Leitung von Ruudi Beier, den Museumsmitarbeitern sowie einem wissenschaftlichem Beirat entwickelte Ausstellung folgt den Biografien von Christian L. und Alfred E. Brehm und überführt ihre geistigen und materiellen Hinterlassenschaften in die Gegenwart.



Nach achtjähriger Generalsanierung erstrahlt das Brehm-Museum außen und innen wieder im Glanz der Bauzeit. Der bereits rekonstruierte Rosengarten im Vordergrund wird momentan nach den alten Befunden bepflanzt. In seinem Untergrund wurden Heizung und Pelletbunker verborgen.

© Brehms Welt_Roland Horn.

In der Ausstellung wird zwar das biedermeierliche Lebensumfeld der Brehms in detailgetreu restaurierten Räumen gezeigt, aber nicht im Sinne der Rekonstruktion der einstigen Lebensverhältnisse, sondern museal inszeniert. Zu dieser Detailtreue gehört auch, dass die modernen technischen Anlagen aufwändig versteckt worden sind. Der Landeskonservator Thüringens bezeichnete dieses Projekt bei der Endabnahme als beispielhaft.

In der Welt der Brehms im 19. Jahrhundert nimmt die Nutztierhaltung zu, Haustiere kommen in Mode, und Wildtiere werden in ihrer na-

türlichen Umgebung seltener. Das hat Auswirkungen auf das Verhältnis von Tieren und Menschen. In den acht Themenräumen der Ausstellung wird diese Beziehung neu verhandelt. Die Brehms glaubten daran, dass Tiere Verstand und Gefühle haben. Sie leisteten beide ihren je eigenen Beitrag dazu, das Wissen über Tiere und ihre Umwelt zu fördern. Die Museums-App „Brehms Hörwelt“, mit den Stimmen der Schauspieler Dietmar Bär als Christian L. und Jan Andreesen als Alfred E. Brehm, führt die Besucher durch die Ausstellung. Andreesen verkörpert Alfred E. Brehm zudem in einer Inszenierung mit dem Pepper's Ghost-Effekt. Die kulturgeschichtlichen Exponate aus dem Nachlass der Familien Brehm, das restaurierte historische Mobiliar und die Bibliothek werden in den Inszenierungen der Ausstellungsräume von szenografischen Objekten, Tierpräparaten, Filmen und Animationen begleitet. Ein besonderes Highlight ist die große Vogelvitrine, die knapp hundert Präparate von Brutvögeln in der Renthendorfer Flur zeigt und deren Gesang über die Museums-App ertönen lässt. Durch die Farben Schwarz, Rot und Weiß am Etikett wird zugleich eindringlich gezeigt, wie es den entsprechenden Vögeln im Renthendorfer Umfeld geht, sind sie bereits verschwunden, gefährdet oder stabil vorhanden.

Die Themen der acht Ausstellungsräume beinhalten:

Tiere und Menschen: Eine alte Beziehung neu verhandelt

Tiere lieben: Die Brehms und ihre Haustiere

Tiere essen: Die Brehms bei Tisch

Tiere erforschen: Die Vogelsammlung der Brehms

Alfred Edmund Brehm: Von Renthendorf in die Welt

Brehms Reiseleben: Von Begegnungen mit Menschen und Tieren

Brehms Tempel der Natur: Tiere in künstlichen Welten

Brehms Tierleben: Vom Bücherregal ins Vorabendprogramm



Ein Blick vom Salon in Bertha Brehms Kabinett. Besonders beeindruckend ist die Rekonstruktion der bauzeitlichen Farbfassung, die nach dem historischen Befund in der originalen Schablonentechnik ausgeführt wurde.

© Brehms Welt_Roland Horn.

„Brehms Tierleben“ ist eines der erfolgreichsten Naturbücher seiner Zeit, bis heute gilt es als populärwissenschaftlicher Klassiker. Die erste Ausgabe erscheint zwischen 1864 und 1869 als „Illustriertes Thierleben“, seit 1876 trägt es den einprägsamen Titel „Brehms Tierleben“. Alfred E. Brehm füllt damit eine Lücke zwischen faktengestützten naturwissenschaftlichen Studien und subjektiven Beobachtungen. Als sich die Menschen während der Industrialisierung von der Natur entfremden, entwickeln sie ein neues Interesse an ihr. Brehm befriedigt diese Nachfrage mit einer anschaulichen und unterhaltsamen Vermittlung der Fauna. Namhafte Tiermaler begleiten seine Beiträge mit zahlreichen Illustrationen. Die bebilderte Naturgeschichte des 19. Jahrhunderts wird in neuen Medien fortgeführt und weiterentwickelt.

Die Ausstellung hat offenbar einen Nerv bei den Besuchern getroffen und stößt auf großes Interesse. Bereits drei Wochen nach der Wiedereröffnung konnte die tausendste Besucherin begrüßt werden, ein Quantensprung in der Geschichte des Museums. Die bisherigen Äußerungen der Besucher zur Art und Qualität der Ausstellung sind mehrheitlich sehr positiv. Als besonders gelungen wird immer wieder die Balance zwischen den historischen Inhalten und Objekten der Brehms und die Weiterentwicklung dieser Inhalte in unserer Zeit



Alfred Brehm „lebt“ in seinem Haus und erzählt den Besuchern Episoden aus seinem Leben als Forschungsreisender und Jäger. © Brehms Welt_Roland Horn.

mittels der modernen Medien benannt. Besonders erfreulich ist die Tatsache, dass diese Ausstellung von Kindern und Jugendlichen begeistert besucht und benutzt wird. Die Neueröffnung des Museums von „BREHMS WELT“ ist aber nur ein, wenn auch großer Anfang bei der Entwicklung eines ganzen „Brehm-Ensembles“ als kulturellem Mittelpunkt. Der Brehm-Standort befindet sich hinsichtlich der Entwicklung dieses Ortes, eines Leuchtturms im ländlichen Raum, höchstens auf halber Strecke des Weges. Es fehlen noch die Funktionsräume, die zwingend zu einem Museum gehören, die Bibliothek, das Sammlungsdepot, Büro und Ticket-Shop sowie die barrierefreie Erschließung aller Räume – und

vor allem auch eine kleine Gastronomie im ausgedünnten ländlichen Areal. Diese Gebäude sind in der Kubatur bauarchäologisch gesicherter Vorläuferbauten bereits geplant, hinsichtlich der Finanzierung ist man u. a. mit der Thüringer Landesregierung im Gespräch.

Ein weiteres großes Projekt harret der Umsetzung: Der größte Schatz der Brehm-Gedenkstätte ist die aus ca. 13 000 Exemplaren bestehende Bibliothek der Brehms. Ebenso ist die Handschriftensammlung, die immerhin ca. 1 300 Exemplare umfasst, von unschätzbarem Wert. Beide Konvolute werden dem nationalen Kulturerbe zugeordnet. Zahlreiche Bücher sind mit handschriftlichen Anmerkungen und Aufzeichnungen der Brehms versehen und gewähren tiefe Einblicke in Leben und Werk der Familie. Dieser Schatz ist durch Gebrauch, zeitgemäße Alterung, aber auch durch Schädlings- und Schimmelbefall, durch Wasserschäden und unsachgemäße Lagerung schwer geschädigt. Deshalb haben drei Mitglieder der Sparkassen-Finanzgruppe (Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Sparkassenstiftung Jena-Saale-Holzland, Sparkasse Jena-Saale-Holzland) und die Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek (ThULB) mit „BREHMS WELT – Tiere und Menschen“ ein Bündnis zur Rettung dieses wertvollen Bestands geschmiedet und die Idee der Buchpatenschaften etabliert. Die bisherigen Erfolge dieses Rettungsprojekts und die Resonanz in der Bevölkerung Thüringens und Mitteldeutschlands lassen auch bei dieser Aufgabe realistisch hoffen. Momentan sind es 190 Paten, die bereits an diesem Rettungswerk mitwirken und bislang 38 000 Euro spendeten; weitere Buchpaten werden dringend gesucht, Einzelspenden oder die Übernahme eines kompletten Buches sind möglich (www.brehm-gedenkstaette.com/buchpatenschaft). Die KEK (Koordinierungsstelle für die Erhaltung des schriftlichen Kulturguts bei der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in Berlin) unterstützt das Projekt sehr umfangreich, denn jeder Spendenbeitrag wird durch einen Förderantrag bei der KEK verdoppelt.

Jochen Süß

Dauerausstellung „BREHMS WELT – Tiere und Menschen“, Dorfstraße 21/22, 07646 Renthendorf, Telefon 036426–222 33, www.brehms-welt.de, Öffnungszeiten: Di–Fr 14–17 Uhr, Sa/So 11–17 Uhr

Städtische galerie ada Meiningen

30 Jahre Integrale Kunst-Vermittlung: Innen-Schau des Galeristen



Die erste Ausstellung 2006 der dreiteiligen Reihe mit Spontan-Bildern von Heranwachsenden zeigte Kinderzeichnungen GEMEINSAM mit Grafiken u. a. von Joan Miró, Salvador Dalí, Pablo Picasso als Ausdruck des integralen Kunst-Modells der galerie ada. © Ralf-Michael Seele.

des Bezirkes Suhl mit Sitz in Meiningen. Hier wurden bildende Künstler aus Süd-Thüringen intensiv betreut. Als die staatliche Einrichtung über das Wende-Geschehen hinweg sich langsam auflöste, standen die Verbliebenen vor der Frage: Wie weiter? Im Restkollektiv erblühte die Idee, eine für Meiningen neue Institution – eine Galerie für Gegenwartskunst – zu gründen. Ich spürte die Einladung des Schicksals, mich in meiner Heimatstadt mit ganzer Kraft auf die Mission „Kunst-Vermittlung“ einzulassen, die tatsächlich zum Abenteuer geriet. Von Anfang an stellte ich meine Arbeit unter das Motto „Kunst – Leben“. Das Künstlerische wollte ich wieder integral mit dem Alltagsleben verbinden.¹ Daher sah ich Kunst primär in der Verantwortung des Gemeinwesens und optimal über eine kommunale Galerie vermittelt. Am 19. Juni 1990 eröffnete ich unter der Schirmherrschaft des damaligen Bürgermeisters Horst Strobusch die „Städtische galerie ada Meiningen“ mit einer Ausstellung der Meininger Maler und Grafiker Manfred und Jens Hausmann. Passenderweise trugen viele der Werke von Manfred Hausmann den Titel „Aufbruch“ oder „Aufbrechend“ – ein Thema, das ihn bis heute bewegt und mir ewig gültig erscheint.

Nach 30 Jahren scheint sich im Rhythmus der Gesellschaft auf dem Boden Deutschlands ein Zyklus zu vollenden. Das Jahr 2020 fühlt sich für mich aus dem „ostdeutschen“ Blick teilweise vergleichbar wild, extrem, überraschend und innovativ an wie die Zeit von 1988 bis 1992. Mit dem Öffnen äußerer Grenzen schien plötzlich alles möglich. Aufbruchsstimmung, die viele Menschen spürten. Ein Teil von ihnen sah Chancen für lang gehegte oder neue Visionen und ließ sich auf das Abenteuer ihres Lebens ein.

Die „Wende“ als Chance für eine kommunale Galerie in Meiningen

Seit 1988 arbeitete ich als Kunstwissenschaftler im Büro für architekturbezogene Kunst

¹ Ich verwende hier die Begriffe ganzheitlich, holistisch, integral als Synonyme. Kunst zu vermitteln, bedeutet für mich, alle Wesenskräfte, alle Sinne (Rudolf Steiner z. B. unterscheidet zwischen 12 Sinnen) des Menschen einzubeziehen. Dazu zähle ich auch die außersinnlichen oder energetischen sowie spirituellen Wechselwirkungen. Meine Erfahrungen bestätigen den Satz des Quantenphysikers und Philosophen David Bohm: „Beobachter und Beobachtetes sind vielmehr miteinander verschmelzende und sich gegenseitig durchdringende Aspekte einer einzigen ganzen Realität, die unteilbar und unzerlegbar ist“. Jedes Kunstwerk nehme ich als Holon wahr, als ein ganzes komplexes System und gleichzeitig als Teil größerer Systeme (z. B. Ausstellung als Gesamt-Kunstwerk, Wahrnehmungskontext des Betrachters), was viele Perspektiven ermöglicht. Meinem Publikum das gesamte Spektrum aller Kunst-Arten zu zeigen sowie bei einem Ausstellungsthema Rezeptionsbrücken über möglichst viele Kunstgattungen und Wissenschaftsdisziplinen hinweg zu gestalten, gehört ebenfalls zum ada-Konzept. Dazu kommt ein reich differenziertes Begleitprogramm mit verschiedenen Kommunikationsformen, um universelle Zusammenhänge erlebbar werden zu lassen.



Die galerie ada bietet seit 2007 fünf Ausstellungsräume, hier ein Raumeindruck der Ausstellung „Heinz Plank – Lichtsucher im Labyrinth“, 2016. © Ralf-Michael Seele.

Beständiges Balancieren zwischen Polen

Schon einen Monat später zeigte ich mit „11 Meiningener Künstler“ die erste Gruppen-Exposition über die Grenze hinweg in Schweinfurt. Von da an entwickelte ich ähnlich dem „Kleinen Grenzverkehr“ zu DDR-Zeiten einen regen Austausch von Thüringer Künstlern nach Osthessen und Unterfranken sowie umgekehrt. Ich schaute mich in den „westdeutschen“ Kunstzentren um und holte bis dahin hier kaum bekannte Kunst-Arten nach Meiningen:

Im Rahmen seiner Ausstellung „Radiästhesie“ ließ ich 1991 in der Gruftkapelle im Englischen Garten Meiningens vom Land-Art-Künstler Peter F. Strauss die erste Performance in Meiningen zelebrieren. Angeregt von diesem Künstler öffnete ich mich dem uralten Erfahrungsfeld der Radiästhesie, der Hochfrequenz-



2006 gestaltete die galerie ada für und in Meiningen Museen eine Ausstellung des Schauspielers, Malers und Musikers Armin Mueller-Stahl und gab einen Katalog heraus – als Dankeschön für seine Lesung zugunsten der Restaurierung eines historischen Bühnenbildes aus der Museumsammlung. © Ralf-Michael Seele.

physik. Mit eigenen Wahrnehmungen erschließe ich mir als Kunsthistoriker die eigentliche, also energetische Funktionsweise sakraler Bauwerke, Kultstätten, Rituale, ja jeglicher Kunst. „Visuelle Musik“ hieß die Exposition 1994 von Gerhard Rühm – Schriftsteller, Komponist und bildender Künstler aus Wien. Dazu erschien mein erster ada-Katalog. Nach meiner mehrjährigen Begleitung des ehemaligen Ackerbauern und vielseitig hegend und pflegend arbeitenden Künstlers Franz Pröbster Kunzel entstand 1998 die Ausstellung „agri-cultura“. Darüber und im Katalog demonstrierten wir, wie sich mit bildnerischen Mitteln die ästhetisch-kommunikativen Traditionen der untergehenden abendländischen Ackerbau-Kultur vor dem Vergessen retten lassen. Zwei Mal gestaltete ich eine Ausstellung für Armin Mueller-Stahl – Schauspieler, Musiker, Maler und Schriftsteller. Im Reigen der universell begabten Künstler durfte Salvador Dalí nicht fehlen, dessen bildnerische Themen mich als Kunstwissenschaftler interessieren. Von Anfang an erstrebte ich die Balance zwischen Ausstellern und Akteuren aus Meiningen, Thüringen, Deutschland und der Welt. Viele der Thüringer bekamen mit ihrer Personal-Ausstellung ihre erste Publikation. Das Herausgeben von inzwischen über fünfzig Katalogen und Büchern ist neben dialogischen Führungen eine wichtige Form der Kunst-Vermittlung.



Uraufführung einer Auftragskomposition für acht Musiker von Rudolf Hild 1997 zur Vernissage der Grafik-Ausstellung von Wolfgang Matheuer in der Meininger Kunst-Halle (heute Theatermuseum), eine von über 20 Spielstätten der galerie ada in Meiningen. © Ralf-Michael Seele.



Die Ausstellung „Sehnsucht Heimat“ 2015 mit 25 Künstlern aus der Region erinnerte an die Präsentation mit vielgestaltigen Werken der Meiningerin Anneliese Seele und somit an die ada-Ursprünge (1990–2007). © Ralf-Michael Seele.

Zwischen Ausstellung und Bühne

Mit dem Inszenieren von Ausstellungen als äußeren und inneren Prozessen, mit sich wandelnden Präsentationen sowie mit Licht-Klang-Feldern verlieh ich dem Galerieraum zugleich einen Bühnencharakter. Das räumliche Anordnen von Objekten zu Gesamtkunstwerken ergänzte ich mit dem Zelebrieren von Begegnungen zwischen Menschen. Am 9. Juni 2007 wechselte die „galerie ada“ ihren Wirkungsort vom Stammhaus in der Altstadt in den Architekturkomplex Bernhardstraße mit den Kammerspielen, direkt neben dem Meininger Theater. Mit großen Holz-Skulpturen und Grafiken von Beate Debus aus der Rhön sowie deren pantomimischen Interpretationen von Harald Seime wurden die neuen monumentalen Räume eingeweiht und das ada-Konzept der sich wandelnden Exposition erstmals umgesetzt. Meine seit 1990 gepflegten Beziehungen zum Meininger Theater ließen sich nun umfassender und in neuer Qualität fortführen: Während Alfred Hrdlicka 2001 sein Bühnenbild zur Inszenierung „Der Ring des Nibelungen“ schuf, zeigte ich seine Gemälde, Grafiken und Metallplastiken an zwei Orten in Meiningen. „ICH* – Ein Gesamtkunstwerk“ nannte sich 2015 ein Kunst-Prozess gemeinsam mit der Bürgerbühne des Theaters. Im Übergangsfeld zwischen bildender und darstellender Kunst wurden erstmals alle Potentiale der beiden Kunsthäuser integral

zusammengeführt und erkundet. Im nächsten Jahr wird das Theater mit seinen Bühnenbildern in der Galerie zu Gast sein.

Jeder Mensch ist sich künstlerisch selbst sein eigenes Maß

Für die Ausstellungen „Kinder- und Jugend-Kunst & -literatur“ mit Meininger Kunstpädagogen suchte ich nach zwölf Auflagen eine neue Qualitätsstufe: Es folgte eine enge transdisziplinäre Zusammenarbeit mit der Kunst-Pädagogin Ines Hill und der Kunst-Therapeutin Brunhilde Wedekind. Mit mir als Kunst-Wissenschaftler bildeten wir ein Experten-Trio, das eine Folge von drei Expositionen mit Werken von Heranwachsenden der ersten drei Jahrsiepte gestaltete. Für diese Exponate prägte ich den Begriff „Spontan-Bild“, denn sie entstanden ohne kunst-pädagogische Anleitung spontan aus eigener Motivation. Bei Brunhilde Wedekind lernte ich das bewertungsfreie Wertschätzen von Kunstwerken und deren Aussagekraft für den Gesundheits- und Entwicklungsstand des jeweiligen Schöpfers kennen. Als studierter Kunstkritiker sah ich bis dato nur die Qualitätskriterien der Hochleistungs-Kunst und Hochleistungs-Kunst-Pädagogik des jeweiligen Epochen-Stils. Mein anfängliches Interesse am Erkennen und Beschreiben des Individualstils der Künstler führte mich automatisch zu den heilsamen Methoden der rezeptiven Kunst-Therapie. Seither pflege ich beide Perspektiven auf Kunst.

Die Ergebnisse dieser drei Präsentationen fassten wir 2011 in dem aufwendig gestalteten, multifunktionalen Buch „Reif werden für die Welt“ zusammen.² Die 160 reich bebilderten Seiten dienen als praktisches Handbuch für Eltern und Erzieher, als Projekt-Dokumentation sowie Anleitung zum Wiederholen des Projektes andernorts. Im Buch formulierte ich dank des Kunst-Therapie-Impulses den Ansatz meiner integralen Kunst-Theorie. Aus dieser Sicht war es konsequent, dass ich im ersten Ausstellungsteil Bilder von Kleinkindern neben Originalen von Miró, Picasso und anderen Berufskünstlern hängte und im ada-Programm von Anbeginn Werke aus Kindergärten und Schulen, von Teilnehmern aus Kursen des bildnerischen Volksschaffens, von Behinderten oder von indigenen Kulturen (z. B. „Zeichen des Seins – Malerei der australischen Aborigines“, 1999) gleichwertig präsentierte und somit integrierte.

Deutschland im Zeit-Spiegel der Kunst

Den Spuren gesellschaftlichen Wandels in Kunstwerken nachzuspüren, ist mir ein Anliegen. In der Reihe „Wende-Reflexionen I – IV“ zeigte ich von 1995 bis 1997 jeweils parallel an mehreren Orten in Meiningen Schlüsselwerke von Uwe Pfeifer, Horst Sakulowski, Wolfgang Mattheuer und Dieter Weidenbach. Ein Vergleich in deren Schaffen über mehrere Jahrzehnte hinweg ergab keine Anzeichen dafür, dass seit 1990 bei diesen Künstlern auf deren tiefer Wahrnehmungsebene eine gravierende, qualitative Wende der grundlegenden geistig-seelischen Lebensverhältnisse stattgefunden habe. Den vorherrschenden Umgang mit Kunst in beiden deutschen Landschaftsräumen sah ich von einem angemessenen Wertschätzen des Künstlerischen als Sprache der Seele gleichweit entfernt, und das ist bis heute so geblieben.

„Ostdeutsche Kunst – Bilder aus privaten Sammlungen“ offenbarte 2008 mit 73 Gemälden, Grafiken und Plastiken von 47 Künstlern aus den Jahren 1922 bis 2007 ein berührendes Ausdrucks-Spektrum des Seelen-Lebens im ostdeutschen Kunstraum, zusammengetragen von meinen Berufskollegen Susanne und Klaus Hebecker. Erscheint der ostdeutsche Kunstraum als verdichtetes Resonanzfeld des Zeit-Gefühls? Die Bilder tauchen durchgehend aus tieferem Bewusstsein auf, in die die Gewalt der Gesellschaftsstürme nur schwer hinabreicht. Die Notgrabungen im eigenen Innenraum ließen die Künstler zu tiefen, intensiv erlebten Gefühlsebenen vorstoßen. Aus diesen schöpften sie die Energie, die sie in die Strahlkraft ihrer Bilder verwandelten.³

Werke von Künstlern aus ganz Deutschland waren 2010 zu sehen in „Eine Zeit – Zwei Räume: Deutsche Kunst 1945 – 2009. Wende Reflexionen V“. Einen Teil übernahm ich aus „20 Jahre Deutsche Einheit 1989“

2 Ralf-Michael Seele (Hg.): Reif werden für die Welt – Entwicklungszyklen der Bildsprache I, Meiningen 2010.

3 Ralf-Michael Seele: Bilder aus dem Kontinuum von Kunst und Leben, in: Ralf-Michael Seele (Hg.): Ostdeutsche Kunst – Bilder aus privaten Sammlungen. Meiningen 2008. S. 1-17. Das Projekt entstand gemeinsam mit dem Bilderhaus Krämerbrücke Erfurt.

in der Kunsthalle Schweinfurt, für die galerie ada ergänzte ich mit weiteren Künstlern. Die Exposition vereinte Werke aus den Regionen Thüringen, Hessen und Franken mit dem Blickwinkel aus Kunstmetropolen, dokumentierte Kooperationen seit 20 Jahren und vereinte kuratorische Blickwinkel aus zwei Kunsträumen. Auf einer tiefen Intensitätsebene der Werkwahrnehmung bestätigten sich meine Eindrücke aus den früheren Expositionen.

Kunst, Wissenschaft, Tradition – vom Reiz thematischer Ausstellungen

Unsere Kultur-Epoche erfordert das Integrieren der Sprachen von Seele (Kunst) und Verstand (Wissenschaft). Dazu eignen sich thematische Gruppen-Ausstellungen – zugleich ein Erfolgsrezept für die geforderte Besucher-Quote. Dabei bevorzuge ich Themen sowie Sichtweisen auf diese jenseits von Konventionen und Moden, um auf der Meta-Ebene ausbalancierend zu wirken:

Korrespondierend zum Thüringer Märchen- und Sagenfest 2001 wählte ich eine ungewohnte Betrachtungsweise auf die mündlichen Überlieferungen: Die schamanische Sicht offenbart eine von der literaturwissenschaftlichen extrem abweichende Deutung. Ich lud schamanisch erfahrene Künstler zu der farbenfrohen und mit exotischen Formensprachen erfüllten Schau „Die Anderswelt in der Bildenden Kunst“ ein.

In „Die Fabel ist tot – es lebe die Fabel!“ kombinierte ich 2002 bildende Kunst, Literatur, Musik und Schauspiel. Die Fabeln des Schriftstellers Wilfried Liebchen wurden vom Maler und Grafiker Jürgen Prohl illustriert. Zusammen mit Essays und einem Bänkelsang zur Fabel veröffentlichte ich die Fabeln und Bilder in einem Buch. Für die Vernissage inszenierte Wilfried Liebchen als Regisseur seinen Bänkelsang mit einem Schauspieler, einem Musiker sowie mit mir in der Rolle eines pantomimisch auftretenden Geheimpolitisten.

Parallel zur volkskundlichen Schau „Hexen in Thüringen“ in den Meininger Museen zeigte ich 2003 in der galerie ada und einem Bankgebäude „Hexen in der Bildenden Kunst der Gegenwart“. Über verschiedene Kunst-Arten offenbarten 20 Künstler ein expressives, intensives und farbiges Bild eines vielschichtigen Phänomens. Zu den begleitenden Veranstaltungen erschienen – sowohl geladen als auch spontan – Hexen mehrerer Berufsbilder und zeigten, dass magische Rituale bis heute im Untergrund unserer Gesellschaft praktiziert werden.

Der Zyklus „ZEIT wahr nehmen“ mit den vier Teil-Ausstellungen „Rhythmus“, „Stille“, „Bewegung“ und „Klang“ lockte mit fast 50 Künstlern 2013 Interessierte durchweg zu mehrfachen Besuchen dieser Reihe, denn sie konnten sich aus diesen vier Perspektiven über Wechselspiele zwischen Bildwerken, Interaktiven Installationen, Musik und Performances auf das Phänomen Zeit einlassen.

„Echo des Krieges – Kunst zwischen Verstörung und Protest“ stellte 2014 beeindruckende Gemälde, Grafiken und Plastiken von 33 Künstlern vor. Der Anlass inspirierte mich zu einem transdisziplinären Essay über das Wechselspiel zwischen den Ursachen von Gewalt jeder Art und der Unterdrückung der Kunst als Sprache der Seele.⁴

Aus Anlass von und in Distanz zu „500 Jahre Reformation – Martin Luther in Thüringen“ nahm ich 2017 „ewiges Re-Formieren“ wörtlich. Mit „RE::FORMATION – jetzt hier I / II / III“ unterzog ich die Galerieräume in einer dreiteiligen Präsentationsabfolge jeweils verschiedenen Verwandlungen – Sinnbild für inneres Re-Formieren beim Sich-Öffnen für künstlerische Impulse. Dieser komplexe bildkünstlerische Prozess wirkte u. a. durch das Miteinander der 17 Aussteller, das Wechselspiel verschiedener Kunst-Arten und kinetischer Prozesse, die Veränderungen und Bezugnahmen der Raumgestaltungen miteinander und die aktiven Einlassungen der Besucher auf die meist offenen und interaktiven Exponate.

Dem Jubiläum „30 Jahre Friedliche Revolution“ stellte sich die galerie ada 2019 über ca. acht Monate hinweg mit dem Work-in-progress-Projekt „BILDERBERG_89_BILDERFLUT I / II / III – Welt-Empfinden 30 Jahre nach der ‚Wende‘“. Als Variation in der ada-Reihe der Wandel-Ausstellungen erfolgten hier die

4 Ralf-Michael Seele: Ursachen der Gewalt und der Stellenwert der Kunst. Meine Suche nach Zusammenhängen auf der Seelen-Ebene, in: Ralf-Michael Seele (Hg.): Echo des Krieges – Kunst zwischen Verstörung und Protest, Meiningen 2014, S. 103-107.



„ICH* – Ein Gesamtkunstwerk“: ein Kunst-Prozess 2015 mit der Bürgerbühne des Meiningener Staatstheaters. Über Wochen hinweg wächst eine Ausstellung mit Fotografien von Lebens-Rollen Meiningener Bürger.

© Ralf-Michael Seele.

zwei Verwandlungen nur teilweise: Künstler verabschiedeten sich, neue kamen hinzu, Werke von Ausstellern wurden ausgetauscht oder anders kombiniert ... Die neuen Raum-Qualitäten luden zu erneutem, vertiefendem und die feinen Nuancen zu vergleichendem Besuch ein. Mit zwei Land-Art-Installationen und vier Mini-Ausstellungen an zwei weiteren Orten sowie Kunst-Gesprächen verschiedener Art wirkte die galerie ada parallel in den Stadtraum und in die Region hinein. Integraler Teil dieses Kunst-Prozesses war der intensive Austausch zwischen mir und dem Kurator Dr. Klaus Nicolai aus Dresden sowie unsere Gespräche mit Menschen in Meiningen. Die Perspektiven eines Kunst- sowie eines Kultur-Wissenschaftlers auf Künstler-

lerisches und Soziales, eine Innen- und eine Außen-Sicht auf die Stadt Meiningen als Kultur-Organismus sowie das Verbinden zweier Netzwerke waren einige Vorteile dieser intensiven Kooperation. Unsere spielerische, offene und schöpferische Arbeitshaltung ermöglichte spontanes Reagieren, das Aufnehmen von regionalen Künstlern in die Reihen der aus Dresden, Berlin und Leipzig kommenden Aussteller und beschenkte die Besucher mit überraschenden sinnlichen und sinnstiftenden Botschaften. Über 30 Künstler dreier Generationen brachten sich in diese lebendige künstlerische Bewegung ein. Durch das enge Miteinander nahmen sie teilweise selbst neue Inspirationen auf.

Damit bot die Galerie als „Städtisches Kunst-Labor“ (ada-art-lab) eine weitere Experimental-Plattform mit Innovationen für Meiningen, eröffnete Angebote zum Mitgestalten der „Kommune als einem öffentlichen Kultur-Labor“. Zugleich wurden einige Grenzen dessen bewusst, was derzeit möglich und gewünscht war – ein wichtiges Ergebnis künstlerischer Arbeit! Die Reaktionen von Bürgern auf den provokant gemeinten Untertitel „30 Jahre DDR-Volksaufstand“ bezüglich eines bis heute auch geheimnisvoll erscheinenden, historischen, innerdeutschen und zugleich globalen Phänomens „1989“ sowie dessen Bezug zur Werkauswahl offenbarte: Künstlerische Arbeit als wesentlicher seelischer Vorgang sperrt sich abstrakter Verallgemeinerung, Illustration oder Interpretation „faktischer“ Historie. Vielmehr reflektiert Kunst die Lebens-Geschichte leibbewusster und spürsamer Seelen als einmalig empfunden und gestaltet. So gesehen war 2019 als Gedenkjahr an 1989 nur bedingt als künstlerische und menschlich existenzielle Qualität abbildbar oder übersetzbar. Insofern zeigten alle Exponate das Seelen-Leben von Menschen 30 Jahre danach – hier und heute!

ada-art-lab – die Galerie als Städtisches Kunst-Forschungs-Labor

In der galerie ada als Kunst-Forschungs-Labor sowie an über 20 Orten in der Stadt, oft parallel und mehrfach hintereinander, lasse ich mit dem holistischen Vermittlungs-Konzept über viele Kommunikationsformen Werte, Erkenntnisse sowie sinnliche, emotionale und körperliche Erfahrungen aus vielen Bereichen in wechselseitigen Bezügen und Zusammenhängen bewusst werden.

An die Grenzen des Nachvollziehbaren geriet mein Publikum 1997 mit der komplexen Raum-Installations-Ausstellung „Ausschnitt“ von Igor Sacharow-Ross. Als einer der Pioniere des interdisziplinären Kunstschaffens verfolgt er den grenzüberschreitenden Leitgedanken der Syntopie – der Vernetzung von Wissen, Erfahrung und Können aus Wissenschaft, Kunst, Wirtschaft, Politik usw. in einer globalen Informationsgesell-

schaft. Mit dieser Exposition wurde erstmals die Idee von ada-art-lab, der Galerie als städtisches Kunstlabor, demonstrativ sinnlich erfahrbar.

Im Jahre 1999 begann ich den vierjährigen Lang-Zeit-Prozess „SINN des Lebens“ mit mehreren Ausstellungen und Veranstaltungen. Hierbei formte sich über gruppendedynamische Gesprächsrunden eine methodisch trainierte Arbeitsgruppe aus Bürgern, die andere zu den in ihrem Leben wichtigsten und emotional nachhaltigsten Erlebnissen interviewte. Währenddessen hielt ein Kunstfotograf die besonderen Augenblicke im Gesichtsausdruck der Interviewten fest. Über die ausgestellten oder projizierten Porträtaufnahmen empfanden die Betrachter die existentielle Betroffenheit der Dargestellten nach. Dies war ein Beispiel für die ada-Impulse zur Eigenermächtigung.

Der von Dr. Klaus Nicolai kuratierte Erfahrungsraum „Sinnes-Spiele“ zog 2012 ein ganz anderes Publikum an als klassische Kunst-Ausstellungen. Alle Altersgruppen von Kindern bis hochbetagte Senioren fanden ihre Freude am Spiel mit Licht, Klang und Bewegung. Interaktive Bild-Klang-Installationen ermöglichten, sich mit dem ganzen Körper in virtuellen Räumen zu bewegen und mit anderen Besuchern zu spielen. Damit erprobte ich strategische Kooperationen mit der Trans-Media-Akademie Hellerau (TMA): Meinigen mit Tanz-Bühnen (European-Tele-Plateaus) global telematisch zu vernetzen.



Der Maler und Grafiker Uwe Pfeifer porträtierte u. a. den Kunstsammler und Kabarettisten Uwe Steimle. Beide Künstler trafen sich 2017 in der Ausstellung „Uwe Pfeifer – Traum-Bilder“ vor dem Gemälde.

© Ralf-Michael Seele.

einer Finissage, die die Galerie, die Kammerspiele und das gemeinsame Foyer dazwischen zu einem neuen Kunst-Spiel-Raum vereinte. Die auf den Fotografien dargestellten Bürger spielten ihre darin ausgewählte Rolle nunmehr im unmittelbaren Kontakt mit den Besuchern. Die Dramaturgen Gabriela Gillert und Patric Seibert waren ebenso beteiligt wie ich in meiner Eigenschaft als Kurator.

Meine über 200 Expositionen (alleine in Meiningen) mit fast allen Kunst-Arten entwickelte ich zu sich wandelnden Präsentationen, zu lebendigen Prozessen, in denen die Besucher sich als aktive Teilnehmer / Mitgestalter / Mitschöpfer erfahren. Nach meinen Beobachtungen bestimmt der Betrachter das zu Betrachtende. Beide Pole sind Teil von Bewegungen in beide Richtungen.

Meine Auswahl trifft besonders Künstler „als Forscher am eigenen Leib“ (Seele und Verstand inbegriffen). Dies korrespondiert mit meiner Galeristen-Rolle als ebenso dreifach künstlerisch Forschender, als unmittelbar Teilhabender an den Vorgängen und darüber hinaus als Reflektierender sowie Dokumentierender. Damit sich der Austauschkreis schließt, bedarf es eines ebenso offenen, wach und spielerisch teilnehmenden Betrachters. Diesen unterstützen meine kunstpädagogischen Brücken sowie das differenzierte Veranstal-

tungsprogramm. Es begleitet maßgeschneidert die jeweiligen Ausstellungen, verbindet bildende Kunst mit Angeboten aus Musik, Literatur, Tanz, darstellender Kunst sowie aus Wissenschaft, Technologie, Wirtschaft, Gesundheit und anderen mehr.

Erlebnis-Brücken zu und zwischen Kunstwerken

Ausgehend von meinen Erfahrungen als Kunstvermittler entwickelte ich meine Methode der „Aktiven Bild-Betrachtung“. Nach Experimenten mit „Aktivem Musik-Hören“ mit Oleg Lohnes, Za-Zen nach Willigis Jäger, erweiterter Wahrnehmung mittels schamanischer Techniken sowie Gesellschafts-Tanz in der galerie ada gibt es nun einen Yoga-Kunst-Kurs, um die eigene Betrachtungsweise der Kunstwerke in der Exposition unmittelbar vor und nach entspannenden Yoga-Übungen zu vergleichen.⁵

Alle in den dreißig Jahren angebotenen Wege der Selbst-Erfahrung und Selbst-Erforschung dienen vor allem einem Ziel: künstlerischen Ausdruck und dessen Wahrnehmung als angeborene Fähigkeit, Lebens-Mittel, ja die dem Menschen gemäßeste, weil ganzheitliche Existenzweise erfahrbar zu machen.

30 Jahre Medien-Revolution

Nach 30 Jahren auf- und anregender Berg- und Talfahrt im Jahre 2020 angekommen, muss ich mich erneut historischen Tatsachen stellen: Dem Öffnen nach Außen zu den „Verheißungen des Welt-Markts“ folgt wieder eine Einladung des Schicksals – jetzt hin zu einer intensiven individuellen Innen-Schau mit der Aufgabe, alle(!) Muster und Grundannahmen über das Leben zu hinterfragen, loszulassen, neu zu schöpfen und sich anders zu sozialisieren. Im bewusst gelebten künstlerischen Da-Sein sehe ich einen möglichen Weg, den ich bisher in verschiedenen Ansätzen zum öffentlichen Erproben anbot.

Nach einer kurzen Zwangs-Schließung im Frühjahr 2020 und der Absage zweier Ausstellungen bleibt dennoch die Grundidee des Jahresprogramms erhalten: die Abfolge von zwei Expositionen unter dem Motto „30 Jahre Medien-Revolution“. Teil I präsentiert in der ersten Auflage der neuen Reihe „Kunst-Salon-Meinungen 1“ aktuelle Werke der Malerei, Grafik, Keramik, Glas, Skulptur, Plastik, Objektkunst von 17 Künstlern aus Südhüringen, zumeist enge Wegbegleiter seit 1988. Diese Präsentation führt die Reihen der Personal- und Gruppen-Ausstellungen mit Einheimischen fort und steht für die analoge Kunst.

In Teil II offerieren die multimedialen Künstler Christian Graupner, Veruschka Bohn, Sven Gareis u. a. Kunstaktionen, Klang-Installationen, Projektionen und kinetische Objekte. Dieses Nacheinander analoger und digitaler Kunst spiegelt eine Konstellation aus dem Jahre 1990. Damals präsentierte ich Computergrafiken und Videokunst von Wolfgang Schnecke aus Chemnitz zusammen mit Gefäßkeramiken der Meininger „Gruppe ton-art“, die sich in der OberflächENZEICHUNG und Schwarzbrandtechnik an keltische Traditionen anlehnten. Der aktuelle Galerieraum „HUMATIC Graupner VOOV – RETRO FUTURE“⁶ wird seine Exponate wechseln, Bürger zum Mitgestalten einladen und in den Stadtraum reichen. Erneut entsteht ein ada-art-lab.

Die galerie ada als Impulsgeber des Kultur-Labors Meinungen

Präsenz im Augenblick, Wachheit für alle Sinne und Gefühle, Fantasie, spielerische Offenheit sowie gedankliche Flexibilität ermöglichen höchsten Kunst-Genuss. Umgekehrt vermag intensives Bildbetrachten, Musikhören, Tanzen, Schreiben usw. die Alltagsfähigkeiten und die Gesundheit zu verbessern sowie die Lebensfreude enorm zu steigern. Eine angstfreie und entspannte Grundhaltung ist die Basis für Wohlfühlen und Lernen und stärkt das Immunsystem als wichtigstes Mittel gegen Infektionen aller Art. Kunst und Alltag befördern sich wechselseitig, ja durchdringen sich. Aus der Praxis heraus entwickelte ich ein integrales Kunst- und Lebens-Modell. Die Grundlagen von Kunst sehe ich zugleich als die der natürlichen Da-Seins-Weise des Menschen, durch die er ganz Mensch sein kann. Das Künstlerische zeigte sich mir nicht nur

5 Im November beginnt der Yoga-Kunst-Kurs inmitten der Ausstellungen. Meditationen sowie Yoga, Tai Chi Chuan und weitere asiatische Formen ganzheitlicher Lebens-Praxis liefern mir ebenso wie der Gesellschaftstanz Impulse für eine holistische Sicht auf Kunst als existentielle Kommunikationsform.

6 www.humatic.de / www.telematique.de / www.veruschkabohn.de / www.vooov.de

als individuelle Form der Lebensbewältigung, sondern erscheint mir auch als holistischer Weg kollektiver Da-Seins-Gestaltung. Ausgehend von der galerie ada als eingespieltes städtisches Kunst-Labor und als Impulsgeber komplexer Kultur-Prozesse unternehme ich aus verschiedenen Richtungen Experimente, mittels Netz-Werk-Arbeit eine Kleinstadt wie Meiningen zeitweilig in ein lebendiges integrales Kultur-Labor zu verwandeln – eine Stadt, die sich mutig zu ihrer Galerie bekennt. Wenn ich die Dinglichkeit, Stofflichkeit und Qualität eines Kunstwerks transzendiere, finde ich mich beim Menschen mit seinen jeweils einmaligen Fähigkeiten wieder: Denn hinter jedem Kunstwerk steht ein Mensch – der Künstler, vor jedem Kunstwerk steht ein Mensch – der Betrachter. Und das Vermitteln eines Kunstwerks übernimmt auch ein Mensch – der Galerist.⁷

Ralf-Michael Seele

Städtische galerie ada Meiningen, Bernhardstraße 3, 98617 Meiningen, Tel. 03693-454 650 (Leitung), Tel. 03693-454 655 (Galerie), E-Mail ada@meiningen.de, www.ada.meiningen.de, Öffnungszeiten: Mi– So, Feiertag 13–18 Uhr

Ausstellung „HUMATIC Graupner VOOV – RETRO FUTURE“, Klang, Bild, Installation. 30 Jahre Digitale Medien-Revolution II vom 15. November 2020 bis 7 Februar 2021; Vernissage: 14. November 2020, 16 Uhr, Kammerspiele.

7 Ralf-Michael Seele: 30 Jahre galerie ada, in dem ich meine Integrale Kunst-Vermittlung und meine Integrale Kunst-Theorie vorstelle, erscheint Ende 2020. www.ada.meiningen.de.

„Gardelegen steht für viele kleine Orte in Deutschland“¹

Eröffnung des Dokumentationszentrums der Gedenkstätte „Feldscheune Isenschnibbe Gardelegen“

Am 15. September 2020 wurde das neu gebaute Dokumentationszentrum der Gedenkstätte „Feldscheune Isenschnibbe Gardelegen“ eröffnet. Die Gedenkstätte befindet sich am historischen Tatort des Massakers von Gardelegen. Sie erinnert an die 1016 KZ-Häftlinge aus vielen europäischen Ländern, die dort am 13. April 1945 in einer Feldscheune unweit der Hansestadt Gardelegen ermordet wurden. Zum Gelände gehört auch der Ehrenfriedhof, auf dem die Opfer des Massakers beigesetzt sind. Der Ort steht exemplarisch für die Geschichte der Todesmärsche und der nationalsozialistischen Endphaseverbrechen in den letzten beiden Kriegsjahren 1944/45.

Zur Eröffnung des Dokumentationszentrums am 15. September 2020 reisten Diplomaten aus den USA, Russland, Polen und Frankreich an. Ursprünglich für den 75. Jahrestag des Massakers im April geplant, musste sie coronabedingt verschoben werden. Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier und Sachsen-Anhalts Ministerpräsident Reiner Haseloff (CDU) gaben dem Ereignis mit würdigen Worten den feierlichen Rahmen. Nach Einschätzung von Gedenkstättenleiter Andreas Froese werde noch heute aus vielen Ländern auf diesen Ort geschaut.

Bislang gab es an der Gedenkstätte weder ein Gebäude noch eine Ausstellung, die Scheune ist nicht erhalten. Ein militärischer Ehrenfriedhof mit weißen Kreuzen erinnert an die Opfer des Massakers. Das neue

1 Frank-Walter Steinmeier in seiner Rede am 15. September 2020. <https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Frank-Walter-Steinmeier/Reden/2020/09/200915-Gardelegen-Dokumentationszentrum.html?nn=9042446> (letzter Zugriff 5. Oktober 2020).

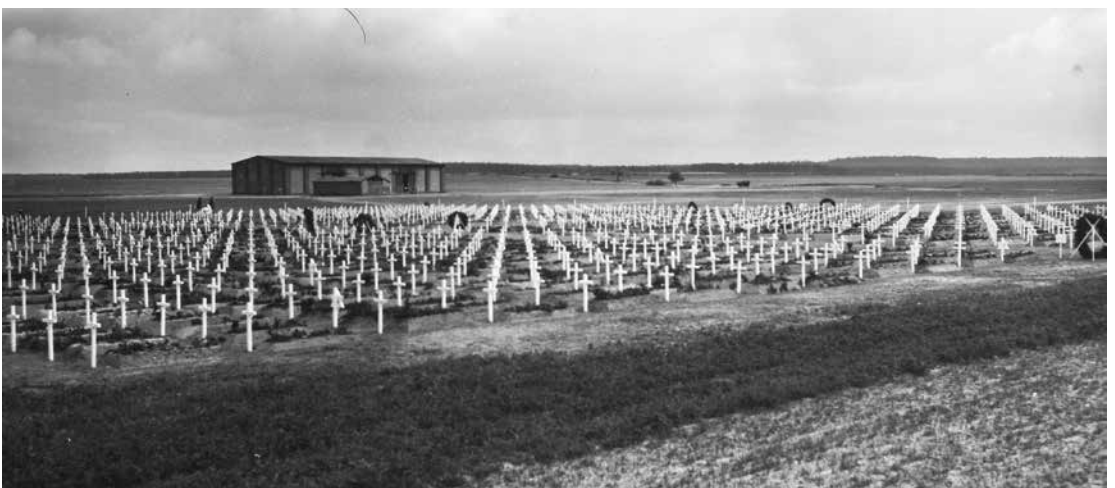
Dokumentationszentrum bietet nun Platz für Forschungs- und Bildungsarbeit mit Seminarräumen, Veranstaltungen und Angeboten für Jugendliche und Erwachsene. Die Dauerausstellung zum Massaker, das dort in den letzten Kriegstagen 1945 verübt wurde, beleuchtet neben der Tat in Gardelegen die Todesmärsche nach der Räumung von Konzentrationslagern der Jahre 1944 und 1945. Das Land Sachsen-Anhalt hat Bau und Ausstellung nach Angaben der Stiftung Gedenkstätten mit 4,3 Millionen Euro finanziert. Die Gedenkstätte Feldscheune Isenschnibbe Gardelegen erinnert an das Massaker vom 13. April 1945, bei dem 1016 KZ-Häftlinge in einer Scheune ermordet wurden. Anfang April 1945 räumte die SS das Konzentrationslager Hannover-Stöcken – ein Außenlager des KZ Neuengamme – und mehrere Außenlager des KZ Mittelbau im Harz vor den heranrückenden US-Truppen. Bahntransporte brachten Tausende KZ-Häftlinge in die Altmark. In den Ortschaften Mieste und Letzlingen kamen die Züge ungeplant zum Stehen. SS-Angehörige zwangen die Häftlinge zu Fuß weiter nach Gardelegen. Unterwegs ermordeten sie diejenigen, die nicht mehr Schritt halten konnten.

Weitere Häftlinge starben an Unterversorgung, infolge von Misshandlungen durch das Wachpersonal oder durch Mitwirkung von Zivilisten entlang der Wegstrecke.

In Gardelegen brachten die SS-Männer die KZ-Häftlinge zunächst in der Remonteschule – einer alten Kavalleriekaserne – unter. Am Abend des 13. April 1945 zwangen sie sie auf einen Fußmarsch an den Stadtrand zur dort gelegenen Feldscheune des Gutes Isenschnibbe. Unter Beteiligung von Angehörigen der Wehrmacht, des Reichsarbeitsdienstes, des Volks-



Nach dem Massaker: Auf Anordnung der US-Truppen tragen Bürger aus Gardelegen die Opfer aus der Scheune zur Bestattung auf den Ehrenfriedhof, 22. April 1945. Foto: Philip R. Mark, Quelle: National Archives, Washington, D.C.



Blick auf den Ehrenfriedhof nach der Beisetzung aller Opfer des Massakers, 25. April 1945. Im Hintergrund ist die ausgebrannte Scheune zu sehen. Foto: Josef Erich von Stroheim, Quelle: National Archives, Washington, D.C.

sturms und weiterer NS-Organisationen trieben sie die Häftlinge in die Scheune, verriegelten die Tore und setzten das Gebäude in Brand. Dafür hatten sie zuvor auf dem Fußboden verteiltes Stroh mit Benzin übergossen. Menschen, die aus der brennenden Scheune zu fliehen versuchten, wurden erschossen. Nur wenige entkamen diesem gezielt geplanten Massenmord, der bis tief in die Nacht hinein andauerte.

Am folgenden Tag erreichten US-Truppen Gardelegen. Einen Tag später entdeckten sie den Tatort. Sie verhinderten den Versuch der Täter, der städtischen Feuerwehr und des Technischen Notdienstes, die Spuren des Massenmordes zu beseitigen. Diese hatten bereits mit dem Ausheben von Gräbern begonnen, um die Ermordeten ohne Kennzeichnung zu verscharren. General Frank A. Keating, Oberbefehlshaber der 102. US-Infanterie-Division, ordnete eine Exhumierung durch die Bevölkerung der Stadt an. Unweit der Scheune ließ er für die Opfer des Massakers einen Friedhof mit Einzelgräbern anlegen. Nur 305 der 1016 Toten konnten identifiziert werden. Eine Hinweistafel erklärte das Gräberfeld zum militärischen Ehrenfriedhof. Sie verpflichteten die örtliche Bevölkerung, die Gräber dauerhaft zu pflegen und das Andenken an die Ermordeten zu wahren. Auf Schändungen der Ruhestätte drohte die alliierte Militärverwaltung Strafen an. Auch unter sowjetischer Verwaltung ab Juli 1945 blieb der Ehrenfriedhof bestehen.



Relikte des DDR-Gedenkens: Im Vordergrund eine Bronzestatue als Symbol für den „antifaschistischen Widerstandskämpfer“. Die Gedenkmauer im Hintergrund wurde im Jahr 1953 eingeweiht und war Schauplatz für Massenveranstaltungen. Foto: Tom Przibilla, Quelle: Sammlung Gedenkstätte Gardelegen.



Seit 2020 öffentlich zugänglich: das Dokumentationszentrum der Gedenkstätte Gardelegen, Außenansicht. Foto: Tom Przibilla, Quelle: Sammlung Gedenkstätte Gardelegen.

Nach Gründung der DDR ließ die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED) ab Herbst 1949 am historischen Tatort des Massakers eine städtische Mahn- und Gedenkstätte errichten. Aus den baulichen Resten der einstigen Scheune entstand bis 1953 eine Gedenkmauer, die die ursprüngliche Außenfassade des Gebäudes andeutete. In den 1960er und 1970er Jahren kamen weitere Elemente hinzu: Zwei Flammenschilder, eine Rednertribüne, ein Aufmarschplatz mit Paradedweg, Fahnenmasten, die „Steine der Nationen“ und eine Bronzeskulptur. Eine Parklandschaft mit Pflanzungen und Wegen bedeckte nun die Fläche zwischen der Gedenkmauer und dem Ehrenfriedhof.



*Blick in die Dauerausstellung im Dokumentationszentrum. 2020,
Foto: Tom Przibilla, Quelle: Sammlung Gedenkstätte Gardelegen.*

Die DDR-zeitliche Gestaltung veränderte das Erscheinungsbild des Geländes grundlegend. Antifaschistische Kampfpapieren zierte die Gedenkmauer, der Platz vor ihr war ein Ort für Massenkundgebungen. Bis zum Ende der 1980er Jahre fand dort das offizielle Gedenken im Geiste des DDR-Antifaschismus statt. Deswegen Geschichtsbild vereinnahmte alle KZ-Häftlinge pauschal als politische Widerstandskämpfer und verschwie die (Mit-)Täterschaft der Bevölkerung am Massaker. Dennoch blieb das Gelände stets auch ein Ort für individuelles Gedenken in privater und bürger-schaftlicher Initiative.

Nach der Wiedervereinigung blieb die Gedenkstätte zunächst eine Einrichtung der Hansestadt

Gardelegen. Seit 2015 gehört die Gedenkstätte zur Stiftung Gedenkstätten Sachsen-Anhalt. Heute ist sie ein international wahrgenommener Lern- und Gedenkort mit Dauerausstellung und weiteren Bildungsangeboten für Schulklassen und Erwachsene. Das Land Sachsen-Anhalt finanziert den Bau des Besucher- und Dokumentationszentrums. Die Hansestadt Gardelegen ist Eigentümerin des Geländes und kümmert sich um die Pflege des Ehrenfriedhofs.

Frank-Walter Steinmeier mahnte in seiner bewegenden Rede eindringlich: „Es ist wichtig, dass wir uns erinnern. Dass wir die Erinnerung wachhalten an Verbrechen, von denen – bis heute – viele, zu viele Deutsche nichts wissen. Gardelegen steht für viele kleine Orte in Deutschland. Es steht für die Verbrechen, die Deutsche in den letzten Wochen und Tagen des Krieges, der längst verloren war, begangen haben. Sie mordeten bis zur letzten Minute. Mitten in Deutschland. Überall in Deutschland“.²

Andreas Froese

Gedenkstätte „Feldscheune Isenschnibbe Gardelegen“, An der Gedenkstätte 1, 39638 Hansestadt Gardelegen, Tel. 03907-77 59 08 12, <https://gedenkstaette-gardelegen.sachsen-anhalt.de>

Öffnungszeiten: Di–Do 9–15:30 Uhr, Fr 9–13 Uhr, jeden letzten Sonntag im Monat 13–17 Uhr.

² Frank-Walter Steinmeier in seiner Rede am 15. September 2020, ebenda.

Schloss Friedrichswerth

Die ungewisse Zukunft der Perle des Barock in Thüringen

Das Dorf Friedrichswerth bietet von allen Seiten einen wohlgefälligen Anblick. Vor allem das wuchtige, barocke Schloss tritt eindrucksvoll hervor. Der Bauherr, Herzog Friedrich I. von Sachsen Gotha Altenburg, erwarb 1677 die alte Wasserburg der Herren von Erffa und ließ an gleicher Stelle das Schloss „Friedrichswerth“ errichten. Grund war die „besondere Affektion zu der Situation des Ortes“, wobei die vielen Reisen des Herzogs nach Frankreich und der Besuch der dortigen barocken Schlösser einen bestimmten Einfluss darauf ausübten.

Die Chronik von Friedrichswerth sagt darüber aus: „Es kam das Jahr 1677, wo man höchster Verfügung vom 6. Juni an des Abbrechen der alten Kemenate ging. Das brauchbare Material derselben wurde in ein neues Gefüge eingepaßt. Auf demselben Grund und Boden entstand das neue Schloß – Friedrichswerth – genannt“.



Der Altar der Schlosskirche um 1900.

Friedrichswerth, Friederico wertha = dem Friedrich lieb und teuer. Der Name des Schlosses ging 1685 auf den gesamten Ort über. Am 23. Juni 1677 wurde der Grundstein zum neuen Bau gelegt. Im hiesigen Kirchenbuch heißt es dazu: „Am 23. Juni 1677 vormittags zwischen neun und zehn Uhren war eben der Tag vor Johannistag, ein Sonnabend, hat Herzog Friedrich von Sachsen mit eigener Hand den ersten Stein zum Erfischen (d. h. zum neuen, später Friedrichswerth genannten) Schlosse gelegt“.

In den nächsten zwölf Jahren bestimmte die Bautätigkeit das Leben des Dorfes. Handwerker, Bauleute und Künstler der verschiedensten Nationalitäten bevölkerten den Ort. Für den Bau selbst waren die Baumeister Paul Kühhold und Jeremias Tüttleb verantwortlich, welche durch die Schule des Baumeisters Seckendorff gegangen waren. Auch Herzog Friedrich arbeitete an den Bauplänen mit und bestimmte im Wesentlichen das Aussehen des Schlosses.

Der im Jahre 1677 begonnene Bau ging zügig voran. 1681 kam es wegen des Todes der Herzogin Magdalena Sybilla zu einer eineinhalb-jährigen Unterbrechung. Am 15. Juli 1685 war der Bau jedoch so weit voran geschritten, dass der vergoldete Turmknopf aufgesetzt werden konnte, in dem verschiedene Dokumente, eine Denkmünze mit dem Bildnis des Herzogs Friedrichs und eine Halskorallenkette eingeschlossen wurden.

Die Einweihungsfeier des fertiggestellten Schlosses fand am 19. Juli 1689 statt. Das Friedrichswerther Schloss ist als eine Dreiflügelanlage errichtet, die sich nach Westen hin öffnet. Erwähnenswert seien hier die Mittel-Resaliten im Ehrenhof und an der Gartenfront. Die herzogliche Familie nutzte das fertiggestellte Schloss und den barocken Schlossgarten fortan als Sommerresidenz und zur Durchführung prunkvoller Feste. Die Domäne wurde verpachtet und somit zog wieder reges Leben ein.

Herzog Friedrich sollte sich des Schlosses nur kurze Zeit erfreuen. Er starb am 2. August 1691 im Alter von nur 45 Jahren in seinem



Schloss Friedrichswerth, Ansicht von Westen, Foto: Jörg Möller.



Momos-Figur im Eingangsbereich des Schlosses, Foto: Jörg Möller.

das Amtsgericht aufgelöst und die Gerichtsbarkeit von Gotha übernommen. Ende des 19. Jahrhunderts beherbergten die Räume des nördlichen Seitenflügels auch die ersten Labore und Arbeitsräume der Saat-zucht-Abteilung der Domäne Friedrichswerth.

In den Jahren zwischen 1918 bis 1945 wurden mehrere Räume des Schlosses als Wohnungen ein-gerichtet, die abwechselnd von wohnungssuchenden Familien, Angehörigen des freiwilligen Arbeitsdienstes



Kupferstich von Douglas Morison, 1843.

Schlafzimmer. Alle seine weiteren Pläne, wie der Bau einer neuen Kirche, der Orangerie, eines Marstalls sowie eines Schlacht- und Brauhauses, wurden leider nicht weiter ver-folgt, und es zog Ruhe in das Schloss ein.

Glanzvolle Tage erlebte das Schloss Fried- richswerth nochmals unter Herzog Friedrich III. (1732–1772) und seiner geistreichen Ge- mahlin Louise Dorothea. Sie gründeten 1739 hier den Orden der „Einsiedler vom vergnüg- ten Gemüte“, der die Ordensdevise „Vive la joie!“ (Es lebe die Freude!) im edlen Sinne befolgte. Nach Ausbruch des Siebenjährigen Krieges (1756–63) wurde die Ordenstätigkeit eingestellt. Die herzogliche Hofhaltung wurde aufgehoben und das Schloss geriet langsam in Vergessenheit. Die Wasserkünste im Ba- rockgarten versiegten, und die über 80 Stat- uen, seinerzeit aus Holland eingeführt, ver- schwanden.

Im Jahre 1839 wurde im Schloss das Ge- richtsamt Wangenheim zu Friedrichswerth untergebracht. Mit dem Gesetz vom 1. März 1855 ging das Schloss nebst Garten in den Besitz des Staates Thüringen über. 1879 wurde der Name Gerichtsamt in Amtsgericht Wangenheim zu Friedrichswerth geändert. Für die umliegenden Orte übte das Amtsge- richt die Erbgerichtsbarkeit sowie die Polizei- und Kommunalverwaltung aus. 1924 wurde

Auf Anordnung des Hochbauamtes Eisenach, welches das Schloss verwaltete, sollte es ab 30. Januar 1934 als Frauengefängnis dienen. Die Bürger des Ortes konnten diesen Plan jedoch verhindern. Gegen Ende des Zweiten Weltkriegs wurde der gesamte Fundus des Staatstheaters Eisenach sowie die Biblio- theksbestände und andere Kunstgegenstän- de aus Gotha im Schloss eingelagert.

Nach dem Ende der NS-Herrschaft wurde über eine neue Nutzung des Schlosses Fried- richswerth nachgedacht. Eine Bestandsauf- nahme von 1947 sagt aus, dass von der Pracht und Herrlichkeit, die einstmals bestand, nichts zu-



Freigelegte Zimmerdecke im Schlafzimmer des Herzogs Friedrich I. von Sachsen Gotha Altenburg, dem Erbauer des Schlosses, der in diesem Raum am 2. August 1691 im Alter von 45 Jahren starb, Foto: Jörg Möller.

rückgeblieben sei: leere, kahle und hohe Räume, die allmählich dem Verfall preisgegeben waren. Nur die herrlichen Stuckdecken, die von den bekannten Gebrütern Rust aus Brandenburg und den bekannten italienischen Stuckateuren stammten und einen einzigartigen künstlerischen Rang besitzen, waren in ihrer alten Pracht erhalten.

Die gesamte Anlage befand sich in einem äußerst gefährdeten Zustand. In der Zeit von 1947 bis 1999 wurde das Schloss als Erziehungs- und Bildungseinrichtung genutzt. Seit dem 1. Januar 2000 steht das Schloss Friedrichswerth wiederum leer.

Nun gilt es, eine neue sinnvolle Nutzung zu finden. Eigentümer ist weiterhin der Freistaat Thüringen. Sinnvoll wäre es, das Schloss in die Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten zu überführen. In dieses wunderschöne barocke Gebäude sollte wieder Leben einziehen, die einzigartigen Stuckdecken, die den Charme des 17. Jahrhunderts noch in sich tragen, müssen wieder von Menschen bewundert werden können.

Es gibt nicht viele Schlösser in Deutschland, in denen der Barock noch so einzigartig zu sehen und zu erleben ist. Diese Schätze müssen der Nachwelt erhalten bleiben, und ich möchte es natürlich noch erleben, dass wieder Leben in Form von Musik, Kunst und Kultur in die Räume des Schlosses einkehren. Als interessierter Bürger und Nachbar des Schlosses strebe ich an, einen Freundeskreis „Schloss Friedrichswerth“ zu gründen. Dieser Freundeskreis könnte Pflegemaßnahmen im Gelände ausführen, denn Holunder, Eschen und weitere Gewächse haben sich im Mauerwerk und in den Treppen des Gebäudes festgesetzt. Wenn dem nicht Einhalt geboten wird, sind größere Schäden zu erwarten. Der ehemalige barocke Schlossgarten sollte wieder begehbar werden und Menschen in seinen Bann ziehen; entsprechende Pläne existieren noch.

Wenn die Turmuhr wieder zum Schlagen gebracht würde, wüssten die Bürger des Ortes, es bewegt sich etwas im Schloss – und es zieht wieder Leben ein. Das wäre ein schönes Signal für die Zukunft des einmaligen Barockschlosses, das auch Klein-Versailles genannt wird. Darüber hinaus sollten Besichtigungen des Schlosses Friedrichswerth wieder möglich gemacht werden, denn es besteht ein sehr großes Interesse der Öffentlichkeit auch über die Grenzen des Landes Thüringen hinaus.

Jörg Möller

Kontakt: Heimatverein Friedrichswerth e.V., An der Mühle 3, 99869 Nesselal/OT Friedrichswerth

Die BURG als FrauenOrt

Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle

Bereits vor 20 Jahren erhielt die Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle die Auszeichnung als FrauenOrt, mit der die Bildungs- und Berufsmöglichkeiten von Frauen in den 1920er Jahren an der Institution hervorgehoben wurden. Nun wurde die Gedenktafel an den Burgtoren erneuert – ein guter Anlass, sowohl zurückzuschauen als auch in die Gegenwart zu blicken.

Direkt an den alten Mauern des Eingangstors am Campus Kunst der heutigen Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle ist seit über 20 Jahren gut sichtbar eine Bildtafel angebracht, die auf die frühzeitigen Bildungs- und Berufsmöglichkeiten von Frauen hinweist: Als einer der ersten ausgezeichneten FrauenOrte in Sachsen-Anhalt wird auf die Geschichte der 1915 gegründeten Kunsthochschule – mit Fokus auf die Frauen – verwiesen. Als die Plakette im Jahr 2000 angebracht wurde, gab es zwar ebenso schon Debatten um Frauenquoten oder die Vereinbarkeit von Beruf und Familie, aber die in den letzten Jahren entstehenden Diskussionen und Reflexionen nicht zuletzt aufgrund der Me-Too-Bewegung haben den Blick noch einmal verändert und deutlich gemacht, wo weiterhin Benachteiligungen und Diskriminierung aufgrund des Geschlechts auch im Jahr 2020 bestehen.

Doch wie verhielt sich dies vor rund 100 Jahren? An der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, damals noch eine Kunstgewerbeschule, wurden bereits in den 1920er Jahren tradierte Rollenzuweisungen aufgebrochen: So leiteten in dieser Zeit Frauen die künstlerischen Bereiche im Textil und Email, zeitweise auch in der Keramik, im Bucheinband und Buchdruck. Eine einmalige Entwicklung, die es so nicht einmal am Bauhaus gegeben hatte. Möglich machte dies der damalige Leiter Paul Thiersch. Der Münchner Architekt hatte 1915 die hallesche Handwerkerschule übernommen und sie in den folgenden Jahren zu einer modernen Kunstgewerbeschule reformiert, die sich nach dem Werkstattprinzip ausrichtete. Ganz im Sinne des Deutschen Werkbundes und orientiert am Bauhüttenideal wurde das Profil der Schule entwickelt: Es entstanden ausbildende und produzierende Werkstätten sowie künstlerische Fachklassen, in denen ohne feste Lehrpläne ausgebildet wurde. Dies zog auch zahlreiche ehemalige Bauhäusler an, die vor allem nach dem Umzug des Bauhauses von Weimar nach Dessau im Jahr 1925 an die BURG wechselten.

Eine von ihnen war die Töpferin Marguerite Friedlaender, die ab 1925 in Halle (Saale) wirkte. Zuvor hatte sie am Bauhaus studiert. Der Wechsel erwies sich für sie als gute Entscheidung: Als erste weibliche Töpfermeisterin Deutschlands in einer solchen Stellung entwickelte sie ab 1926 ein eigenes keramisches

Sortiment, von 1929 bis 1933 war sie als Leiterin der Keramikabteilung tätig. Unter anderem arbeitete sie mit der renommierten Porzellanmanufaktur KPM zusammen, für die sie etwa das ebenso erfolgreiche wie bis heute klassisch-zeitlose Kaffee-, Mokka- und Teeservice „Hallesche Form“ entwickelte. Auch die Designerin und Grafikerin Maria Likarz war von 1916 bis 1920 an der BURG tätig und baute dort als erstes weibliches Mitglied des Lehrkörpers eine Werkstatt für Emailarbeit auf. Sie wechselte später an die Wiener Werkstätten. Weitere bekannte Frauen in den Anfangsjahren der 1915 gegründeten BURG waren die Weberin Benita Koch-Otte, die 1925 die



Der Campus Kunst der Burg Giebichenstein, die Bildtafel der FrauenOrte ist rechts am Eingangstor sichtbar, Foto: Hochschulpressestelle.

Textilwerkstatt übernahm; die Email-Werkstatt wurde in dieser Zeit von Lili Schultz geleitet. Friedel Thomas war ab 1923 für Schriftzeichen zuständig und zugleich als künstlerische Leiterin der Buchdruckwerkstatt tätig. Mit den Produkten ihrer Werkstätten und der Beteiligung der Fachklassen bei größeren Ausstattungsaufträgen wurde die BURG zu einer der einflussreichsten Kunstschulen in den 1920er Jahren in Deutschland – und Frauen hatten hieran einen maßgebenden Anteil.

Die Tafel der FrauenOrte verweist auf diese bemerkenswerte Geschichte. Ausgezeichnet durch die Koordinierungsstelle FrauenOrte Sachsen-Anhalt des Projektträgers Courage e. V. Halle, ist die BURG damit einer von inzwischen 51 FrauenOrten in ganz Sachsen-Anhalt, die thematisch einen zeitlichen Bogen von rund 1000 Jahren Geschichte schlagen und auf historisch herausragende und besondere Orte verweisen, an denen Frauen wirkten.

Mit dem Machtantritt der Nationalsozialisten erlebte die heutige Kunsthochschule schwierige Zeiten: Viele Lehrende wurden entlassen, so auch Marguerite Friedlaender. Ebenso wurden zahlreiche Klassen geschlossen und die BURG wieder auf den Status einer Handwerkerschule zurückgeführt.

Die wechselvolle Geschichte und Entwicklung der BURG in den folgenden Jahrzehnten lohnt eine weitere genaue Betrachtung. 1945 wurden die Klassen für Architektur und bildende Kunst wiedereröffnet. 1958 erhielt die BURG, als Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein, den Status einer den Universitäten gleichgestellten Hochschule. Die Kunsthochschule profilierte sich in den folgenden Jahrzehnten neben der Kunsthochschule in Berlin-Weißensee als einflussreichste Hochschule für Designer und Designerinnen der DDR. 1972 wurden auch die bis dahin eingeschränkten Ausbildungsmöglichkeiten in den Bereichen Grafik, Malerei und Plastik aufgehoben und damit die Qualität der künstlerischen Ausbildung wieder gestärkt. Schließlich wurde die Hochschule nach der Wiedervereinigung organisatorisch umgestaltet und die Ausbildungsprogramme überarbeitet.

Heute werden visionäres Denken und Gestalten in den über 20 Studienrichtungen ebenso gefördert wie die Entwicklung berufspraktischer Fähigkeiten. Die Hochschule verfügt zudem über hervorragend ausgestattete Ateliers, Labore und Werkstätten und ist mit zahlreichen Forschungseinrichtungen, Institutionen und Unternehmen vernetzt. Die Gleichstellung aller Geschlechter in Studium und Lehre ist auch im Jahr 2020 ein zentrales Thema. Aktuell studieren an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle über 1000 Studierende aus aller Welt in den beiden Fachbereichen Kunst und Design, davon sind rund zwei Drittel Frauen. Auch ist der Anteil der weiblichen und männlichen Lehrenden an der BURG nunmehr ausgeglichen – damit gehört die Hochschule derzeit zu den wenigen Universitäten und Kunsthochschulen in Deutschland, die dies erreicht haben. Von momentan 53 vergebenen Professuren (inklusive Gast-, Vertretungs- und Honorarprofessuren) sind 26 mit Frauen besetzt. In den Führungspositionen in Hochschulleitung, Verwaltung und den Zentralen Betriebseinheiten sind Frauen ebenfalls paritätisch vertreten. So bildet die BURG auch heute immer noch und wieder einen FrauenOrt.



Blick in die Keramik-Werkstatt der Burg Giebichenstein, um 1930, Foto von Annemarie Giegold-Schilling (1907–1982), Quelle: Stadtarchiv Halle (Saale).

Silke Janßen

Sehr verehrte Empfänger und Leser des „Mitteldeutschen Jahrbuchs für Kultur und Geschichte“ und des „Kultur Reports“,

die Stiftung „Mitteldeutscher Kulturrat“ hat seit Jahrzehnten den satzungsgemäßen Auftrag, die mitteldeutsche Kultur durch finanzielle Zuwendungen und durch Veröffentlichungen zu pflegen. Das ist ihr seit 1976 durch verzinsten gemeinnützigen Kapitalanlagen bisher immer im Rahmen ihres selbstlosen Stiftungsauftrags gelungen.

Seitdem aber die Europäische Zentralbank die Kapitalanlagen auf einen Null- und teilweise auf einen Negativ-Ertrag gesenkt hat, wird es für den Mitteldeutschen Kulturrat trotz intensiver Sparsamkeit und zahlreicher Spender in den nächsten Jahren dennoch immer schwerer, die von den Autoren ehrenamtlich verfassten Beiträge zu veröffentlichen sowie Sie als Empfänger und Leser dieser kostenlosen Hefte mit vielfältigen kulturellen Beiträgen Mitteldeutschlands zu erfreuen.

Mittlerweile sind auch die Folgen der Corona-Pandemie und der Maßnahmen zu ihrer Eindämmung deutlich zu spüren. Die ohnehin geringen Erträge sinken weiter. Hält diese Entwicklung an, so wird die Erfüllung des Stiftungsauftrags zunehmend in Frage gestellt. Um so dringlicher ist der Mitteldeutsche Kulturrat auf die Unterstützung möglichst vieler Spenderinnen und Spender angewiesen, um auch künftig über die Bemühungen zur Pflege, Förderung und Erhaltung der mitteldeutschen Kultur in seinen Publikationen berichten zu können.

Der Vorstand der Stiftung hofft, dass sich der Kreis der Spender noch erweitert, um ihre Publikationen uneingeschränkt veröffentlichen und fortsetzen zu können.

Das Spendenkonto des Mitteldeutschen Kulturrats lautet:
DE79 370 501 98 00000 71 258
COLSDE 33 XXX

Ihre Spenden sind jährlich bei dem für Sie zuständigen Finanzamt absetzbar.

Mit besten Grüßen
Der Vorstand der Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat

Hinweis von der Geschäftsstelle: Rezensionen aus dem Mitteldeutschen Jahrbuch (ab Ausgabe 2018) können auf der Plattform der Bayerischen Nationalbibliothek unter dem Link <https://www.recensio.regio.net> abgerufen werden.

Impressum

Kultur Report, Heft 2•2020
Herausgeber: Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat
Graurheindorfer Straße 79, 53111 Bonn
Telefon: 0228-655138
E-Mail: KR@stiftung-mkr.de

Redaktion: Dagmar Ellen Fischer
Postfach 500406, 22704 Hamburg
E-Mail: defischerhh@gmx.de

Lektorat: Dr. Susanne Mittag,
Dr. habil. Gerlinde Schlenker
Geschäftsführung: Gabriele Bohl
Sekretariat: Ulrike Alvarez
Gestaltung: Jenny Flink, René Blum,
Köllen Druck+Verlag GmbH
Druck: Köllen Druck+Verlag GmbH
Auflage: 1600 Exemplare
ISSN 0948-2288

Für die Beiträge sind die jeweiligen Autoren verantwortlich.
© bei den Autoren, Fotografen, Künstlern und Nachlassverwaltern
© für die Abbildungen siehe Bildunterschriften

Autoren in diesem Heft

Priv. Doz. Dr. med. Barbara Elkeles (Telgte); Dagmar Ellen Fischer, Kulturjournalistin, Redakteurin, Autorin (Hamburg); Andreas Froese, Historiker, Leiter der Gedenkstätte Feldscheune Isenschnibbe Gardelegen; Dr. Jutta Götzmann, Direktorin Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte (Potsdam); Silke Janßen, Pressesprecherin Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle/Saale; Cilly Kugelmann, Historikerin, Chefkuratorin der Dauerausstellung „Jüdische Geschichte und Gegenwart in Deutschland“, Jüdisches Museum Berlin; Jörg Möller, Ortschronist und Erster Vorsitzender des Heimatvereins Friedrichswerth e.V. (Nessetal); Marie Naumann, Digital & Publishing, Jüdisches Museum Berlin; Astrid Nielsen, Konservatorin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Mario Schröder, Ballettdirektor und Chefchoreograf des Leipziger Balletts; Ralf-Michael Seele, Kunstwissenschaftler, Gründer und Leiter der Städtischen galerie ada Meiningen; Richard Siedhoff, Stummfilmmusiker, Komponist und Musikwissenschaftler (Weimar); Prof. a. D. Dr. Jochen Süß, Biologe, Leiter Brehms Welt – Tiere und Menschen Renthendorf; Prof. Dr. Ralf Stabel, Tanzhistoriker, Publizist (Berlin); Katharina Wulffius, Digital & Publishing, Jüdisches Museum Berlin.

Die Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat besteht seit 1955, anfangs als gemeinnütziger Verein, seit 1976 als gemeinnützige Stiftung des privaten Rechts mit Sitz in Bonn.

Die Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat

- pflegt länderübergreifend die mitteldeutsche Kultur
- unterstützt die Künste und Wissenschaften in Mitteldeutschland
- tritt mit Veröffentlichungen, Vorträgen und kulturellen Veranstaltungen an die Öffentlichkeit
- gibt heraus:
- das Mitteldeutsche Jahrbuch für Kultur und Geschichte
- den Kultur-Report mit aktuellen Themen zur mitteldeutschen Kultur.

Die Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat verfolgt als Stiftung des privaten Rechts ausschließlich gemeinnützige Zwecke.

Seit der Wiedervereinigung unterstützt sie vor allem die kulturellen Aktivitäten in Sachsen-Anhalt, Sachsen, Thüringen, Berlin, Brandenburg und Mecklenburg-Vorpommern durch eigene Tagungen und Vorträge in den Bundesländern sowie durch Veröffentlichungen. Zur Er-



Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat

forschung der DDR-Kultur schreibt die Stiftung Wissenschaftspreise aus.

Traditionen und Neuentwicklungen in den Bereichen Kultur und Geschichte aufmerksam zu verfolgen und damit zum wechselseitigen Verständnis zwischen den alten und den neuen Bundesländern beizutragen, sollte ein gesamtdeutsches Anliegen sein, um damit die innere Einheit Deutschlands zu vertiefen.

Die Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat beruht auf §29 Absatz 2 des Gesetzes zur Abwicklung der unter Sonderverwaltung stehenden Vermögen von Kreditinstituten, Versicherungsunternehmen und Bausparkassen vom 21. März 1972 (Bundesgesetzbl. I, S. 465) und §4 Ziffer 2d der Westvermögen-Zuführungsverordnung vom 23. August 1974 (Bundesgesetzbl. I, S. 2082).

Vorstand

Dr. phil. habil. Gerlinde Schlenker,
Präsidentin

Dr. phil. Jürgen Laubner,
Vizepräsident

Gabriele Bohl, Geschäftsführerin
Homepage: www.stiftung-mkr.de

Stiftungsrat

Prof. Dr. habil. Rudolf Bentzinger

Stiftungsbeirat

Maik Reichel, Vorsitzender

Geschäftsstelle

Graurheindorfer Str. 79,
53111 Bonn
Tel. 0228-655138,
E-Mail: info@stiftung-mkr.de

Vertreter der Bundesländer im Stiftungsrat

Berlin

Prof. Dr. habil. Rudolf Bentzinger

Brandenburg

Dr. Petra Dollinger

Mecklenburg-Vorpommern

Dr. Uwe Förster

Sachsen

Manfred Linck

Sachsen-Anhalt

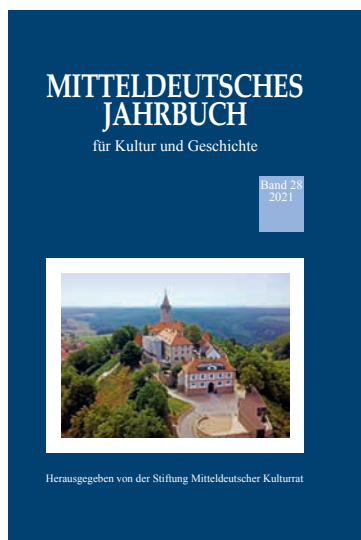
Dr. Michael Ludscheidt

Thüringen

Harro Kieser

Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte
Herausgeber und Redaktion:

Dr. phil. habil. Gerlinde Schlenker und Harro Kieser
Bd. 28, Bonn 2021, ab Februar 2021 lieferbar



ANDREAS GURSKY

05.12.20 -05.04.21



Andreas Gursky: Berlin, 2002. © Andreas Gursky. Von oben. Kunsthaus Graz, 2008. © Gursky. Spinnaker, 2009.

MdbK Museum der bildenden
Künste Leipzig

#MdbKLeipzig
www.mdbk.de

Förderer des
Museums
der bildenden
Künste
Leipzig e.V.

 Ostdeutsche Sparkassenstiftung
gemeinsam mit der
Sparkasse Leipzig
mit Hilfe des PS-Lotterte-Sparens