



science Lab

»» medienkunstcontainer trier
2024 / 2025

»» generator
medienkunstlabor trier

Science Lab

»»medienkunstcontainer trier
2024 / 2025

Inhalt

	Seite
01 Vorwort: Science Lab – Der »»medienkunst- container trier als Experimentierfeld Larissa Wesp, Kuratorin	3
02 Der »»medienkunstcontainer trier – Zwischen Offspace und Kunstobjekt Caroline Kaiser	5
03 <i>Flow</i> – Ein Blick auf das Wasser Lisa Brungs	11
04 „Wasser sagen, ohne Wasser sagen“ Ricardo Domingos Rodrigues de Sousa	15
05 Belebung und Vernetzung urbaner Räume durch temporäre Kunstpräsentationen Marc Dirk Wacht	20
06 Container als Ausstellungsraum – Ein Konzeptvergleich Ansgar Lübbe	26
07 Die Brechung des Lichts - Darstellungen der Meeresoberfläche von Iwan Aiwasowski bis Olafur Eliasson Sophie Lindner	33

08	Faszination Wal: Das Motiv des Wals zwischen Wissenschaft und Künsten Tabitha Schmitz	39
09	Tierisch fehl am Platz? - Unnatürliche Tierpräsentationen in der Medienkunst Gianna Seger	44
10	Ernst Haeckels <i>Kunstformen der Natur</i> und Die Kunstgewerbe des Jugendstils Sho Ito	51
11	Gefährliche Strömungen: Die Welle als Symbolträger bei Morton Rhue Linda Jakoby	56

Larissa Wesp, M.A.

Vorwort: Science Lab – Der »»medienkunstcontainer trier als Experimentierfeld

Feierlich wurde im November 2024 der »»medienkunstcontainer trier als Erweiterung des »»generator | medienkunstlabor trier eingeweiht. Ausgehend von der umbaubedingten temporären Schließung der Ausstellungsräume, inspiriert durch die Frage „wenn wir die Menschen nicht in den »»generator lassen können, wie können wir den »»generator zu den Menschen bringen?“, wurde seit 2022 nach einer Interimslösung gesucht, um weiterhin Licht- und Medienkunst in Trier zu präsentieren und den Studierenden praxisnahe Lehre zu ermöglichen. Viele Orte wurden im Zuge dieser Suche besichtigt und in Erwägung gezogen: Ziel war es, einen Ort zu finden, der Publikumsnähe ermöglicht, den »»generator in die Stadt bringt und dabei eine spannende Experimentier- und Lernfläche für künstlerisches Schaffen und kuratorische Arbeit darstellt.

Als bald wurde die Idee eines modifizierten Seecontainers geboren, der nicht nur eine Fläche bieten würde, die dem »»generator auch zukünftig als Erweiterung zur Verfügung stehen könnte, sondern auch die Möglichkeit zum Ortswechsel und der Bespielung des öffentlichen Raumes bietet. Im engen Austausch mit Kollegen der Hochschule für Bildende Künste Saarbrücken wurde ein technisches Konzept entwickelt, um den Raum eines Containers zu einer Schaufläche umzugestalten, die es ermöglicht, Video- und Animationskunst mit dreidimensionaler Wirkung zu präsentieren und dabei zugleich Raum für die notwendigen technischen Geräte bietet.

Das Ergebnis, der »»medienkunstcontainer trier, ist eine einzigartige Schaufläche für Medienkunst, die transportabel ist und es so ermöglicht, Plätze temporär zu Kunstorten zu machen. Auf diese Weise verfügt der »»generator jetzt und in Zukunft über eine Erweiterung, welche Kunst zu den Menschen bringt. Konzeptuell ist der »»medienkunstcontainer in die kuratorischen Pläne für

den »»generator, eingebettet: Ausgehend von Verzahnung der ehemaligen Heizzentrale mit dem Feuer und der Kohleverbrennung, an die Mischa Kuball im Rahmen der Auftaktausstellung „flash_lab“ mit der roten Ausleuchtung des Raumes erinnerte, sollen die kommenden Ausstellungen den vier Elementen gewidmet sein. Der Auftakt, der unter anderem durch das Programm im »»medienkunstcontainer vollzogen wird, ist dem Element Wasser gewidmet, das an der Universität Trier durch den Forschungsverband Transmare einen besonderen Stellenwert in Forschung und Lehre innehat aber auch als wichtige und bedrohte Ressource unseres Planeten in jüngster Zeit zunehmend künstlerisch aufgegriffen wird.

Der »»medienkunstcontainer folgt dem Initialgedanken des »»generators, eine Experimentier-, Lern- und Laborfläche zu bieten, auf der die Studierenden die Ausstellungspraxis in all ihren Facetten kennenlernen. So wurden bereits im Voraus zur Einweihung des »»medienkunstcontainers Seminare durchgeführt, die sich unter anderem dem Wasser in der zeitgenössischen Kunst oder Alternativen Ausstellungsorten und Offspaces sowie der Ausstellung und Präsentation von Licht- und Medienkunst widmeten und dabei den Container als zukünftigen Ausstellungsort mitdachten und integrierten. Dem Konzept des Science Lab folgend, diente der »»medienkunstcontainer und das zum Auftakt präsentierte Kunstwerk „Flow“ dabei als Experimentierfeld für die Studierenden, um sich als Ausstellungsplaner:innen, Kunstwissenschaftler:innen oder Kunstvermittler:innen zu erproben. Als Ergebnis entstanden verschiedene Studierendenbeiträge, die von kuratorischen Vorschlägen, kunstdidaktischen Angeboten, Videobeiträgen bis hin zu wissenschaftlichen Beiträgen zusammensetzen. Die Beiträge sind nicht nur von spannenden kunsthistorischen Beobachtungen und Ideen der Studierenden geprägt, sondern spiegeln auch ihre ganz persönlichen – teils interdisziplinär geprägten – Interessen. Ein Teil dieser Ergebnisse, wird mit dieser Publikation veröffentlicht.

Caroline Kaiser, Japanologie, Kunstgeschichte, B.A.

Der »»medienkunstcontainer trier – Zwischen Offspace und Kunstobjekt

Seit November 2024 erhält der der »»medienkunstcontainer trier als Erweiterung des »»generator | medienkunstlabor trier den Campus der Universität Trier. Der eigens zu diesem Zweck umgebaute Seecorpus dient fortan als mobile Schaufläche für Lichtkunst- und Medienkunstwerke. Von innen heraus projizierte Medienkunstwerke werden auf der zweiseitig gläsernen Fassade von außen für Passant:innen sichtbar. Damit knüpft er an Medienfassaden an, die weltweit insbesondere zu Werbezwecken etabliert sind, durch den Vormarsch digitaler Kunst jedoch zunehmend auch künstlerische Nutzung erfahren.¹ Er bildet den Höhepunkt einer Reihe kleinerer Interimsprojekte, die in den vergangenen Jahren realisiert wurden, während der »»generator umbaubedingt geschlossen bleiben musste: Auf die Lichtinstallation „Lumeus 42“ (2020), die Fassadenbeleuchtung des Künstlerduos Hartung & Trenz (2022) und die Gestaltung eines Kulturschauensters im ehemaligen Karstadt in der Trierer Innenstadt (2023) folgt nun mit dem »»medienkunstcontainer der Auftakt zur Wiederaufnahme des »»generator-Ausstellungsprogramms.



Abb. 1: Beispiel der künstlerische Nutzung von Medienfassaden: 3D-Katze. Tokyo, Japan, 2021.

¹ Beispielfhaft seien hier berühmte Orte wie der Times Square (New York) oder der Piccadilly Circus (London) genannt. Bekannte Beispiele der Nutzung von Medienfassaden für künstlerische Projekte sind vergleichbare Konzepte wie die „3D-Katze“ (Cross Shinjuku Vision, Tokyo, Japan <https://www.designboom.com/design/3d-cat-cross-shinjuku-vision-tokyo-07-07-2021/> Abb. 1) und die „3D-Welle“ (Seoul, Südkorea, <https://www.designboom.com/design/district-wave-led-screen-south-korea-05-16-2020/>). Als unmittelbares Vorbild für den Ausbau und die technische Realisierung des Medienkunstcontainers diente die Medienfassade der HBK Hochschule der Bildenden Künste Saar (<https://www.hbksaar.de/medienfassade>) in Saarbrücken.

Motiviert von der Idee, Kunstwerke einem erweiterten Publikum, abseits des Universitätscampus näherzubringen und öffentlich zugänglich zu machen, ist es Ziel des »»medienkunstcontainers, eine örtlich flexible Erweiterung des Medienkunstlabors zu schaffen, welche die Kunst fortan zum Publikum bringt. Konzeptuell stellt der mobile Kunstcontainer, der fortan an wechselnden Standorten präsentiert wird, einen einzigartigen Hybrid aus Ausstellungsfläche und Kunstwerk dar.

Die Zweckentfremdung von Seecontainern fernab des Transportes und ihre Eingliederung in urbane Räume ist inzwischen keine Neuerung mehr: Containerbauten haben sich in der modernen Architektur fest etabliert und werden modifiziert und gestapelt zu dauerhaften Wohnraumzwecken² oder als temporäre Bauten auf Messen oder Festivals eingesetzt.³ Spezialisierte Unternehmen wie „TwoTimesTwenty Feet“ (2x20ft) oder „Containerwerk“ treiben die Containerarchitektur mit innovativen Großprojekten zunehmend voran.



Abb. 2: Wohncontainer: Arkitema: *Container Living Musicon*. Roskilde, Dänemark.

Die Verfügbarkeit, Transportierbarkeit und Variabilität, machen die Nutzung von Containern auch für Kurator:innen und Künstler:innen attraktiv. Aus diesem Grund hat sich die Nutzung von Seecontainern inzwischen auch im Kunstbetrieb durchgesetzt, wo sie sowohl als Ausstellungsräume als auch als künstlerisches Material Verwendung finden. Im Jahr 2000 stellte die Kunstmesse „Art Basel | Miami Beach“ (USA) den teilnehmenden Künstler:innen und Galerien Container zur Verfügung welche als Messestand dienten.⁴ Ein Konzept, welches in den darauffolgenden Jahren beibehalten und ausgebaut wurde. Für das „Musée Itinérant“ (Karthago, Tunesien) wurde aus insgesamt 21 Containern ein Ausstellungshaus errichtet.⁵ Das „Shigeru Ban Nomadic Museum“⁶ ist eine imposante Konstruktion aus 148 Containern, die als Wände des Museums fungieren, das als ‚Wandermuseum‘ konzipiert und u.a. in New York (USA) und Tokyo (Japan) aufgebaut wurde. Auch in Deutschland lassen sich Container als Ausstellungsräume finden: 2022 fand in Emmerich die Ausstellung „Contain_Art“ als Gruppenprojekt statt. Neben der äußeren Gestaltung eines Containers als Street-Art-Kunstwerk, diente dessen Inneres als hier als begehbare Ausstellungsfläche.⁷

² Bspw. Wohnanlage „Container Living“, Basgangen 4-6, Roskilde, Dänemark. Realisiert 2017 – 2022, Architekturbüro Arkitema (<https://www.arkitema.com/en/project/container-living-musicon/>).

³ Bspw. „Pall Mall Hostel“, im Rahmen des Festivals „Rock im Park“, Nürnberg. Realisiert 2015, von „TwoTimesTwenty Feet“ (2x20ft), Artdepartment Berlin GmbH (<https://www.twotimestwentyfeet.com/cgm/pall-mall-hostel-rock-im-park-nuernberg-sommer-2015/> Abb. 5).

⁴ Vgl. Art Basel (<https://www.artbasel.com/news/art-basel-history-the-2000s>).

⁵ Vgl. Archilovers (<https://www.archilovers.com/projects/206246/le-musee-itinerant.html>).

⁶ Vgl. Shigeru Ban Architects (<https://shigerubanarchitects.com/works/cultural/nomadic-museum/>).

⁷ Vgl. Funke Media (https://www.lokalkompass.de/emmerich/c-kultur/contain-art-kunst-im-container_a1751506).



Abb. 3: Art Basel: *Art Basel Miami Beach*. Miami, USA, 2002.

Auf diese Weise werden Seecontainer zu neuartigen Kunstorten und Offspaces umfunktioniert. Historisch betrachtet haben solche alternativen Ausstellungen ihren Ursprung bereits im 19. Jahrhundert, als Künstler:innen begannen, ihre Kunst den üblichen Konventionen der Akademien entgegengesetzt an selbst initiierten, unabhängigen Orten präsentierten.⁸ Heute versammeln sich unter dem Begriff ‚Offspace‘ unabhängige und unkonventionelle Kunsträume, welche meist temporär und leicht zugänglich an außergewöhnlichen Standorten, wie leer stehenden Gebäuden, betrieben werden. Neben dem Bestreben, die Kunst einem breit gefächerten Publikum leichter zugänglich zu machen als herkömmliche Kunstinstitution, ist ein Ziel ihrer Gründung häufig, heranwachsenden Künstler:innen einen Raum zu bieten, um ihre Werke zu präsentieren und den Markt zu erforschen. Ausstellungen in solchen Offspaces sind oft kollaborativ gestaltet und von Aktionen, Lesungen und Möglichkeiten zum Austausch begleitet.⁹ Der »» *medienkunstcontainer* reiht sich konzeptionell in Offspaces wie diese ein, die sich durch ihre Unkonventionalität, ihre variable Nutzbarkeit, die leichte Zugänglichkeit für Besucher:innen und zeitlich begrenzte Verwendung auszeichnen.

Doch nicht nur als Ausstellungsorte, sondern auch als künstlerisches Material finden Container inzwischen Verwendung. Aus Seecontainern zusammengesetzte Skulpturen, wie der „Fremantle Rainbow“ (Fremantle, Australien), ist ein herausragendes Beispiel.¹⁰ Die Container werden hier in ihrem ursprünglichen Zustand



Abb. 4: Canning, Marcus: *Fremantle Rainbow*. Fremantle, Australien, realisiert 2016

⁸ Nennenswerte Beispiele sind die „Exposition Courbet“ (1867) in Paris und das „Wiener Secessionsgebäude“ (1898). Vgl. Leuenberger-Rüttimann 2008, S-1-23.

⁹ Bspw. „Warenlift“ (Zürich, Schweiz, <https://warenlift.net/>) und „lokal-int“ (Biel, Schweiz, <https://lokal-int.ch/>).

¹⁰ Vgl. OSG Containers and Modular (<https://www.osgcontainers.com/en-sg/blog/shipping-container-as-iconic-art-installations-around-the-world/>).

belassen oder einheitlich gestrichen zur Gestaltung modular zusammengesetzter Container-Skulpturen genutzt. Im Fall der „North West Walls“¹¹ in Werchter (Belgien) wurden diese zudem von ausgewählten Künstler:innen mit Street-Art verziert – der Container erfüllt hier die Funktion des Malgrundes, wird jedoch zugleich als Raumvolumen und somit dreidimensionale Skulptur wahrgenommen. Auf gewisse Weise dient auch der »» *medienkunstcontainer* als eine Art Malgrund – jedoch nicht für Malerei, sondern für die Wiedergabe digitaler Kunstwerke auf Leinwänden. Durch seine räumliche Beschaffenheit unterscheidet er sich von Medienfassaden, die den Zweck einer Projektions- oder digitalen Wiedergabefläche erfüllen. Jedoch ist er nicht als Ausstellungsraum zu bezeichnen, da er nicht betreten werden kann. Vielmehr verschmilzt der Container mit dem präsentierten Kunstwerk und wird als eine Einheit wahrgenommen. Insbesondere durch seine Größe verändert er als dreidimensionales Objekt seine Umgebung und wird so einer Skulptur ähnlich.



Abb. 5: Live Nation Festivals: *North West Walls*. Werchter, Belgien, seit 2014.

Aufgestellt an frei zugänglichen Orten, sind die Animations-, Licht-, und Videokunstwerke des »» *medienkunstcontainers* durch die Bespielung seiner Glasfassade von außen jederzeit 'barrierefrei' sichtbar. Als Mischwesen zwischen Kunstwerk und Kunstort erfüllt er damit die Kriterien, von ‚Kunst im öffentlichen Raum‘. Als solche bezeichnet Larisch jene Kunst, die in Landschafts- und Stadträumen ohne „bestimmte institutionalisierte Funktionen“ kostenfrei zugänglich ist und somit ein breites, oft nicht kunstinteressiertes, Publikum leicht erreichen kann.¹² Ebenso unterstreicht Helmstetter die Voraussetzung für Kunst im öffentlichen Raum sei ihre uneingeschränkte Zugänglichkeit und leichte Wahrnehmbarkeit durch das potenzielle z.T. teilhabende Publikum.¹³

¹¹ Vgl. Live Nation Festivals (<https://www.northwestwalls.be>).

¹² Vgl. Larisch 2018, S. 21.

¹³ Vgl. Helmstetter 2022, S. 29-36.

Dabei fügt sich der »» *medienkunstcontainer* in die jüngste Tradition der Lichtkunstpräsentationen im öffentlichen Raum ein. Die in der Gegenwartskunst fest etablierte Lichtkunst hat den Weg aus geschlossenen Ausstellungsräumen hinaus in den öffentlichen Raum gefunden.¹⁴ Die Bespielung ganzer Gebäude oder Stadtteile mit Lichtkunst, wie bei der „Luminale“ in Frankfurt¹⁵ und der Biennale „EVI LICHTUNGEN“ in Hildesheim¹⁶, liegt im Trend. Die Lichterfeste, wie die alljährliche „Fête des Lumières“ in Lyon (Frankreich), haben ihren historischen Ursprung bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts.¹⁷ Laut Michael Schwarz befriedige das zeitgenössische Phänomen von beleuchteten Städten insgesamt das zunehmende Verlangen nach schneller visueller Wahrnehmung. Zudem ermögliche die Präsentation von Lichtkunst im öffentlichen Raum ein breites Publikum zu erreichen und erhöhe somit ihren Impact.¹⁸



Abb. 6: Internationale Kunst- und Kulturprojekte Hildesheim; Hinrich, Alice: *EVI LICHTUNGEN. Spektrum – Der Raum zwischen Hell und Dunkel*. Hildesheim, Deutschland, 2022.

Indem er die Eigenschaften der vorangehenden Kategorien vereint, wird der »»*medienkunstcontainer* zu einem einzigartigen Hybrid. Seine unkonventionelle, variable und mobile Präsentationsfläche als Ausstellungsraum einerseits und seine öffentliche, uneingeschränkte Zugänglichkeit ,andererseits, zeichnen ihn sowohl als Offspace, obwohl nicht begehbar, als auch als Kunst im öffentlichen Raum aus und knüpft an gegenwärtige Trends der Lichtkunstpräsentationen im öffentlichen Raum an. Das Lichtkunstwerk und die Hülse, die der Seecontainer bildet, schmelzen in der Betrachtung zu einem kaum trennbaren Gesamtkunstwerk zusammen.

Literaturnachweise

Archilovers: LE MUSÉE ITINERANT | ArchitectsInRome AIR. Zugriff unter: <https://www.archilovers.com/projects/206246/le-musee-itinerant.html> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Arkitema: Container Living Musicon. Zugriff unter: <https://www.arkitema.com/en/project/container-living-musicon> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Art Basel: Art Basel at 50 – the 2000s. Zugriff unter: <https://www.artbasel.com/news/art-basel-history-the-2000s> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Artdepartment Berlin: Pall Mall Hostel, Rock im Park, Nürnberg. Zugriff unter: <https://www.twotimestwenty-feet.com/en/container-projects/pall-mall-hostel-rock-im-park->

Müller, Knut-Olaf: Contain_Art: Kunst im Container. Zugriff unter: https://www.lokalkompass.de/emmerich/c-kultur/container-art-kunst-im-container_a1751506 [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Neira, Juliana: a giant 3D cat has appeared on a massive billboard in tokyo's shinjuku area. Zugriff unter: <https://www.designboom.com/design/3d-cat-cross-shinjuku-vision-tokyo-07-07-2021/> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Neira, Juliana: d'strict projects an endless simulated wave on massive LED screens in south korea. Zugriff unter: <https://www.designboom.com/design/dstrict-wave-led-screen-south-korea-05-16-2020/> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

¹⁴ Vgl. Wetzel 2017, S. 506-507.

¹⁵ Vgl. Messe Frankfurt (<https://light-building.messefrankfurt.com/frankfurt/en/programme-events/luminale.html>).

¹⁶ Vgl. Internationale Kunst- und Kulturprojekte Hildesheim (<https://evilichtungen.de>).

¹⁷ Vgl. Schwarz 2020, S. 111.

¹⁸ Vgl. Schwarz 2020, S. 107-114.

festival-nuremberg-summer-2014/ [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Hochschule der Bildenden Künste Saar: Medienfassade. Zugriff unter: <https://www.hbksaar.de/medienfassade> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Helmstetter, Randolf: Unerlaubte Kunst: Der öffentliche Raum als künstlerische Arena. Bielefeld: transcript, 2022.

Internationale Kunst- und Kulturprojekte Hildesheim: EVI LICHTUNGEN. Zugriff unter: <https://evilichtungen.de/> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Larisch, Simone: Vernissage im privaten Wohnraum. Temporäre Ausstellungskonzepte zeitgenössischer Kunst. Wiesbaden: Springer, 2018.

Leuenberger-Rüttimann, Marina: Offspace – zwischen Kommerz und Institution. Zürich: Universität Zürich, 2008.

Live Nation Festivals: North West Walls. Zugriff unter: <https://www.northwestwalls.be> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Lokal-int: Aktuell: Jürgen Baumann. Zugriff unter: <https://lokal-int.ch/> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Messe Frankfurt Exhibition: Luminale. Biennale für Lichtkunst und Stadtgestaltung. Zugriff unter: <https://light-building.messefrankfurt.com/frankfurt/en/programme-events/luminale.html> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

OSG Containers and Modular: Shipping Container as Iconic Art Installations Around the World. Zugriff unter: <https://www.osgcontainers.com/en-sg/blog/shipping-container-as-iconic-art-installations-around-the-world/> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Schwarz, Michael: „Politisch/unpolitisch. Zwischen Aufklärung und Jahrmarkt: Lichtwerke im öffentlichen Raum.“ In: Beitin, Andreas (HG.): Macht! Licht! Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 2020.

Shigeru Ban Architects: Nomadic Museum in New York. Zugriff unter: <https://shigerubanarchitects.com/works/cultural/nomadic-museum/> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Warenlift: Warenlift. Zugriff unter: <https://warenlift.net/> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Wetzel, Christoph: Das Buch der Kunst. Stuttgart: Reclam, 20175.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: *3D-Katze*. Tokyo, Japan, 2021. Zugriff unter: <https://www.designboom.com/design/3d-cat-cross-shinjuku-vision-tokyo-07-07-2021/> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Abb. 2: Arkitema: *Container Living Musicon*. Roskilde, Dänemark. Zugriff unter: <https://www.arkitema.com/en/project/container-living-musicon> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Abb. 3: Art Basel: *Art Basel Miami Beach*. Miami, USA, 2002. Zugriff unter: <https://www.artbasel.com/news/art-basel-history-the-2000s> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Abb. 4: Canning, Marcus: *Freemantle Rainbow*. Freemantle, Australien, realisiert 2016. Zugriff unter: <https://www.osgcontainers.com/en-sg/blog/shipping-container-as-iconic-art-installations-around-the-world/> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Abb. 5: Live Nation Festivals: *North West Walls*. Werchter, Belgien, seit 2014. Zugriff unter: <https://www.northwestwalls.be> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Abb. 6: Internationale Kunst- und Kulturprojekte Hildesheim; Hinrich, Alice: *EVI LICHTUNGEN. Spektrum – Der Raum zwischen Hell und Dunkel*. Hildesheim, Deutschland, 2022. Zugriff unter: <https://evilichtungen.de/> [Letzter Zugriff: 11.02.2025].

Lisa Brungs, Kunstgeschichte, English Language & Literature, B.A.

Flow – Ein Blick auf das Wasser

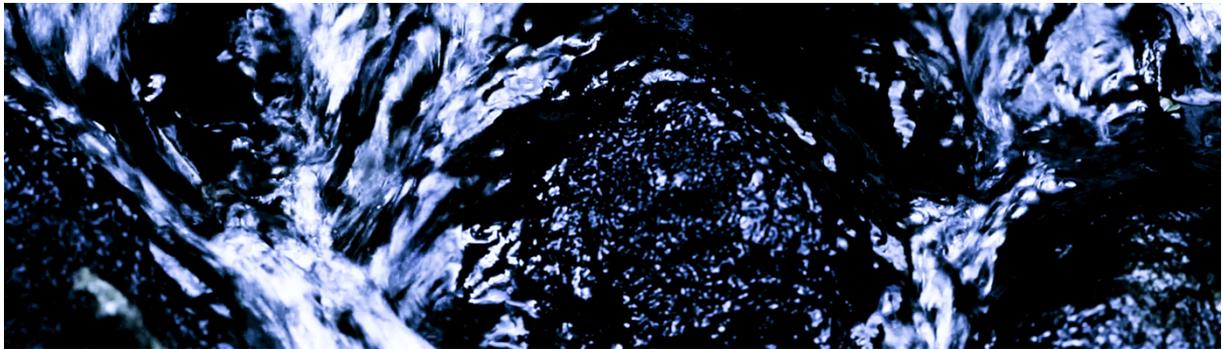


Abb. 1: Jonas Schöner und Alexander Wöhler: *Flow*, Videoinstallation, Filmstill, Startbild des Videos.

Stetig fließt das Wasser zwischen dem Gestein herunter und sucht sich links und rechts seinen Weg an den hervorstehenden Felsen vorbei. Mit dieser Nahaufnahme beginnt die 14-minütige Videoarbeit, mit der uns Alexander Wöhler an unterschiedliche Orte mitnimmt, um das Wasser zu beobachten. *Flow* – auf Deutsch „fließen oder strömen“- lautet der Titel der mehrteiligen Installation, die Jonas Schöner und Alexander Wöhler für den »»*medienkunstcontainer trier* geschaffen haben. Das Thema Bewegung vereint die unterschiedlichen Werkteile, die einen Blick auf und unter die Oberfläche des Elements Wasser werfen. Wöhler widmet sich dabei vor allem der Wasseroberfläche, wobei Aspekte wie Farbigkeit, Reinheit, Reflexionsfähigkeit oder der Bewegung des Wassers visuell aufgegriffen werden. Für diese Arbeit setzte er sich selbst in Bewegung und filmte an verschiedenen Orten Hamburgs. Die Videoarbeit setzt sich aus 16 verschiedenen Sequenzen zusammen, die fließend ineinander übergehen und einen kontinuierlichen Fluss des Wassers bilden. Die Sequenzen zeigen Wasser aus unterschiedlichen Perspektiven, in verschiedenen Geschwindigkeiten und Formen – eine Collage, die die Vielfältigkeit des Wassers demonstriert.

Insbesondere durch die Verwendung von Nahaufnahmen lässt Wöhler die Betrachtenden das Element Wasser neu wahrnehmen. Wie durch eine Lupe vergrößert, sehen wir Tropfen, Luftblasen, schimmernde und schwingende Oberflächen, schaukelnde Wellen, fließende Wasserströme oder

einzelne Fische. Die Aufnahmen sprechen unsere Sinne an und schärfen den Blick für die vielfältigen Erscheinungsformen von Wasser in unserer alltäglichen Umgebung. Dabei greift Wöhlers Videografie vor allem visuelle ästhetische Eigenschaften auf, wobei die Farbigkeit (1), die Reinheit (2) und die Reflexionsfähigkeit (3) des Wassers besonders hervortreten.

„Ästhetik“- vom altgriechischen Wort „aisthesis“ bedeutet Sinneswahrnehmung und beschäftigt sich mit der Erscheinungsweise und Bedeutung von sinnlich wahrnehmbaren Dingen.¹ Kulturhistorische Bedeutungen, wissenschaftliche Erkenntnisse, -religiöse Symbolkraft, aber auch visuelle Charakteristika tragen zum ästhetischen Verständnis einer Sache bei.

Die Frage nach der Farbe des Wassers (1) eröffnet ein breites Spektrum von Betrachtungsweisen. Wissenschaftlich betrachtet ist (reines) Wasser klar, transparent und farblos. Durch die Absorption von Licht und Verunreinigungen erscheint es mitunter jedoch trüb und farbig. Obwohl diese visuellen Einfärbungen ein Farbspektrum von Braun über Grüntöne ins Blau hineinumfangen, wird Wasser in der Regel untrennbar mit der Farbe Blau assoziiert. Auch in Wöhlers Arbeit dominieren blaue Töne, wodurch die unterschiedlichen Szenen fließend ineinander übergehen. Durch komplementärfarbige Motive wird das Blau des Wassers vereinzelt hervorgehoben. Das warme Orange der Goldfische wirkt kontrastierend zum dunklen Blau, wodurch dieses einen kalten Eindruck vermittelt. Einen ähnlichen Effekt erzeugt ein schimmernder Ölfilm auf einer Wasseroberfläche in einer weiteren Videosequenz. Die weiß-gelblich leuchtende Farbe des Öls verleiht dem Wasser eine tiefe Schwärze.

Aber nicht nur das blaue Wasser, auch die Transparenz und damit die verbundene Reinheit (2) des Elements tritt in Erscheinung. Die Vorstellung des reinen Wassers ist heutzutage mehr Ideal denn Realität. Die Gewässer in unserer alltäglichen Umgebung sind keine chemisch reinen Substanzen, sondern bestehen aus verschiedenen Elementen und enthalten Bakterien, Mikroorganismen und vieles mehr. In Wöhlers Werk zeigt sich dieser Widerspruch. Eine Seitenansicht von klar schwingendem hellblauem Wasser kommt der Vorstellung des reinen Wassers sehr nahe. Die Wahl der querschnittartigen Perspektive ermöglicht es gleichzeitig unter und über die Wasseroberfläche zu schauen. Nur kleine Luftbläschen, welche durch mal stärker, mal schwächer schlagenden Wellen unter die Oberfläche geraten, unterbrechen den Anblick des reinen Wassers. Demgegenüber erscheint das Wasser in anderen Sequenzen auf den ersten Blick zwar rein und seine Oberfläche glatt, bei längerer Betrachtung fallen jedoch kleinste Teilchen auf der Oberfläche in den Blick. Diese zunächst störende Erkenntnis lenkt die Aufmerksamkeit der Betrachtenden von der Fläche auf die Details und schärft den Blick für die unterschiedlichen

¹ Kleimann 2018, S. 25

Facetten der Arbeit.

Besondere visuelle Effekte entstehen durch die Reflexionsfähigkeit (3) des Wassers. Durch die Fähigkeit des Wassers Licht zu absorbieren, werden Spiegelungen der Umwelt sichtbar. Auf der Wasseroberfläche eines Goldfischteichs spiegelt sich ein Zaun und weckt Assoziationen mit Gärten und Parks. Die Spiegelung macht jedoch nicht nur die Umgebung sichtbar, sondern betont vor allem die Bewegung des Wassers. Doch kaum hat man die Spiegelung dem Zaun zugeordnet, verschwimmt sie wieder. Das gespiegelte Gitter bewegt sich mit dem Wasser mit und macht dadurch dessen Unruhe sichtbar. Die schwingende Bewegung einer starren Form entspricht nicht unseren Seherfahrungen und führt so zu einem surrealen Moment, der unsere Aufmerksamkeit weckt.² Das ästhetische Phänomen wird weiter zugespitzt, wenn die Oberfläche durch die Fische aufgebrochen wird und sich die Spiegelung durch die Bewegung der Tiere letztlich völlig auflöst.

Die Entscheidung reale Videoaufnahmen zu verwenden, verleiht der Arbeit eine naturalistische Wirkung und reizt unsere Sinne. Als Rezipient:in steht man vor einer scheinbar echten Wand aus Wasser und die bloße Betrachtung löst ein Bedürfnis danach aus, dass kalte Wasser auf der Haut zu spüren und damit den Instinkt dieses mit einer Bewegung zur Glaswand zu berühren. Obwohl die Videoarbeit tonlos ist, schafft es das Werk durch Darstellungen von tropfendem oder rinnenden Wasser eine imaginäre Geräuschkulisse zu wecken. Diese Darstellungsweise ermöglicht es sehend zu fühlen und zu hören.³ Stellenweise spielt das Kunstwerk mit dieser Wirkung, wenn zum Beispiel eine überdimensionale Ente dicht an einem vorbeischwimmt und so wieder eine Distanz zwischen Betrachter:in und Werk schafft. Der Ablauf der Sequenzen, welche mittels Überblendungen nahtlos ineinander übergehen, formt eine fließende Bewegung.

Alexander Wöhlers Werk schärft unsere Sinne für das Wasser, welches in unserem Alltag allgegenwärtig ist, jedoch wenig Beachtung findet. Dabei macht er sich die Eigenschaften des Elements, wie dessen Farbigkeit und Reflexionsfähigkeit sowie die vermeintliche Reinheit von Wasser, zu Nutze und greift diese auf. Die Wahl des Videoformats stützt dies, indem er reale Aufnahmen benutzt und Perspektiven wählt, die unsere Sinne reizen, wie der Blick unter die Wasseroberfläche. Das Video lädt zum Innehalten ein und gibt den Betrachtenden eine bewusstere Wahrnehmung unserer Umgebung.

Literaturnachweise Abbildungsnachweise

Brandstätter, Ursula (2008): Grundfragen der Ästhetik. Bild-Musik- Sprache- Körper. 1. Auflage, Köln, Böhlau Verlag.

Abb. 1: Jonas Schöner und Alexander Wöhler: Flow, Videoinstallation, Filmstill, Startbild des Videos. © »generator | medienkunstlabor trier, Universität Trier.

² Brandstätter 2008, S. 99

³ Brandstätter 2008, S. 100

Kleimann, Bernd (2018): Ästhetik, in: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, S. 25-29.

Ricardo Domingos Rodrigues de Sousa, Kunstgeschichte, B.A.

„Wasser sagen, ohne Wasser sagen“ Im Gespräch mit den Künstlern Alexander Wöhler und Jonas Schöner

Flow: Ein Kunstwerk, drei Teile – Eine Quelle, ein Wal und viel Wasser: Mit viel Kreativität und technischem ‚Knowhow‘ schufen die Künstler Alexander Wöhler (Hamburg) und Jonas Schöner (Saarbrücken) ein Medienkunstwerk, dessen Präsentation den Auftakt des Kunstprogrammes im »»*medienkunstcontainer trier* gestaltet. In einem ausführlichen Interview sprachen die Künstler über ihr Verständnis von Medienkunst, über technische und künstlerische Aspekte des Kunstwerks *Flow* sowie über Ihre Inspirationsquellen und den künstlerischen Schaffensprozessen.

Das Interview fand am 05.02.2025 als Videokonferenz statt. Der folgende Text umfasst eine gekürzte Fassung des Gesprächs, dessen Inhalt sinngemäß paraphrasiert wiedergegeben ist. Das Interview ist in voller Länge als Video unter <https://generator.uni-trier.de/kuenstlerinterview/> veröffentlicht.



Abb. 1: Alexander Wöhler, Jonas Schöner: *Flow*, 2024. »»*medienkunstcontainer trier*, Standort: Universität Trier, Campus I.

Wie findet Ihr Ideen für eure Kunstwerke und woher kamen insbesondere die Ideen für das Kunstwerk „Flow“ im »»medienkunstcontainer?

Alexander Wöhler [JW]: In dem Fall [»»medienkunstcontainer trier] war es tatsächlich so, dass das Thema [Wasser] vorgegeben war. Das Kunstwerk sollte sich auf ästhetischer Ebene mit Wasser befassen. Das beeinflusst natürlich meinen Ideenprozess, weil man auf ein Ziel hinarbeitet. Das Schöne am rein ästhetischen arbeiten ist, dass man sich ein bisschen austoben kann. Und so bin ich dann auch dran gegangen. ICH HABE EINFACH MEINE KAMERA GENOMMEN UND HABE MIR DREHORTE RAUSGESUCHT. Dort habe ich einfach losgelegt, später bin ich wieder zu diesen Drehorten gegangen und habe weitergemacht und so ist das eine zum anderen gekommen. In dem Fall sind die Ideen durch das Machen entstanden.

Jonas Schöner [JS]: Das Thema Wasser haben wir uns ja mit dem Auftraggeber gemeinsam überlegt, das liegt auch bei einem Schiffscontainer nahe. Die Qualle war von dem Wal, der ursprünglich an an der Medienfassade an der Hochschule für Bildende Künste Saarbrücken lief inspiriert. Ich dachte, ich schlage eine ähnliche Richtung ein und mit Bezug dem Thema Wasser in Kombination mit dem Namensvorschlag Flow, der relativ zeitnah zustande gekommen ist. Ich habe mir gedacht, dass eine Qualle sehr gut die Wasserbewegungen, die auch Alexander in seinem Teil aufgreift, wiedergibt. DIE BEWEGUNGSART VON QUALLEN FINDE ICH SEHR FASZINIEREND.

Was sind die Unterschiede zwischen den technischen und den kreativen Aspekten des Kunstwerkes und gibt es Überschneidungen?

AW: Also ich glaube wirklich, dass es ein Pingpong ist, die Technik beeinflusst das Kunstwerk und am Ende muss es [das Zusammenspiel] stimmen. Wenn ich weiß, dass ich ein Projection-Mapping mache, wähle ich mein Videomaterial dementsprechend aus, oder andersherum. Dadurch hat die Technik einen Einfluss auf den kreativen Prozess.

JS: Ich starte meinen Prozess prinzipiell offen und versuche, alle Ideen zuzulassen und dann schaue ich, was ich mit den technischen Mitteln, die ich habe und den Programmen und Hilfsmitteln, die mir zu Verfügung stehen, umsetzen kann. Diese Faktoren beeinflussen das Gesamtkunstwerk. Eine Projektion bringt beispielsweise eigene Herausforderungen mit sich und so beeinflussen sich die Technik und die Kreativität dauerhaft gegenseitig.

Was ist der Prozess hinter dem Kunstwerk „Flow“?
In welcher Reihenfolge und mit welchen Mitteln oder Programmen arbeitet
man?

JS: Die Qualle habe ich ohne eine Skizze begonnen, sondern direkt mit dem Hauptprozess gestartet. Mein Fokus lag bei dem Modelling der Qualle und deren Bewegung. Dafür habe ich mir Aufnahmen von lebenden Quallen angeschaut. BEI DER KÜNSTLERISCHEN GESTALTUNG DER QUALLE BIN ICH NICHT VOM NATÜRLICHEN AUSSEHEN DER QUALLE AUSGEGANGEN. Technisch habe ich die Qualle im Computerprogramm Cinema 4D modelliert und sie auf die Maße des Containers angepasst. Dabei musste ich auch auf den Erhalt der Dreidimensionalität aus bestimmten Blickwinkeln achten, sowie auf die weitere Funktionalität von Alexanders zweidimensionalen Wassercollage im selben Raum – dem Container.

AW: Das Wichtigste und natürlich der Startpunkt sind die technischen Aspekte eines solchen Kunstraumes. Angefangen haben wir mit dem Container selbst. Man muss sich die Größe des gesamten Raums, aber auch der Fläche, die man bespielen kann, anschauen. Darauf folgt das Innenleben des Containers: Das Wichtigste ist der Beamer. Man beschäftigt sich nicht nur mit der Auswahl des Beamer, aber auch der Qualität und der Position im Raum. Das ist mit vielen Tests verbunden. Unser Ziel war es, die uns zur Verfügung gestellte Fläche bestmöglich zu bespielen.

Die einzelnen Teile haben einen natürlichen Übergang:
Heißt es deswegen Flow?

AW: Der Name des Kunstwerks entstammt dem Gedanken, dass wir etwas schaffen wollten in dem sich jeder verlieren kann. Die fließende Bewegung des Wassers und dessen Bewohner, die jeden Menschen in ihren Bann zieht: WASSER SAGEN, OHNE WASSER ZU SAGEN.

Flow ist ein dreiteiliges Kunstwerk.
Könnt ihr die einzelnen Teile des Kunstwerkes vorstellen?

JS: Die Qualle ist für mich ein sehr schönes Symbol für die Wasserbewegung, die wir in dem Projekt aufgreifen wollten. Deswegen habe ich mich, als das Thema feststand, relativ schnell für eine Qualle entschieden, denn ich finde es sind super faszinierende Tiere, die einfach nicht irdisch wirken. Für mich stand die Wasserbewegung im Vordergrund und die Qualle ist das Tier, das diese Bewegungen perfekt imitiert.

AW: Die Wassercollage besteht aus verschiedenen Detailaufnahmen. ICH HABE VERSUCHT DIE CHARAKTERISTIKA VON WASSER EINZUFANGEN. Damit meine ich die Lichtspiegelung und die fließenden und schwappenden Bewegungen des Wassers: dieses Fließen, [...] ohne Anfang, ohne Ende, [...] dieser ewige Kreislauf. Und das hat dann auch zum Titel geführt. Ich wollte mit meinen Videosequenzen das alltägliche Element Wasser für den Betrachter erfahrbar machen.

JS: Der Wal war der Entstehungsmoment von Flow. Zu sehen war er bereits an der Medienfassade der HBK-Saar. Dadurch ist Larissa Wesp auf uns aufmerksam geworden. Wir haben den Wal für den Container angepasst, um ihn auch in Trier zu zeigen.



Abb. 2: Alexander Wöhler, Jonas Schöner: Flow, 2024. »»medienkunstcontainer trier, Standort: Universität Trier, Campus I.



Abb. 3 (l): Alexander Wöhler, Jonas Schöner: Flow, 2024. »»medienkunstcontainer trier, Standort: Universität Trier, Campus I.



Abb. 4 (r): Alexander Wöhler, Jonas Schöner: Flow, 2024. »»medienkunstcontainer trier, Standort: Universität Trier, Campus I.

Was war euer Gedanke, als ihr gehört habt, dass ein Container zum Kunstwerk/kunstraum wird?

AW: Ich war von der Idee sehr fasziniert. Ein mobile Outdoor-Installation, die Medienkunst zeigt. Normalerweise findet Medienkunst im geschlossenen Raum statt. Ich finde die Mobilität des »» *medienkunstcontainers* hat einen großen Mehrwert.

JS: Allein schon der Container im öffentlichen Raum zieht eine gewisse Aufmerksamkeit auf sich. Die Kombination von Projektion und Medieninstallation hat mich direkt angesprochen. Normalerweise sind solche Projektionsinstallationen Ortsgebunden und nun gibt es auch eine mobile Art solcher Installationen. Diese Form von mobilen Projektionsinstallationen ist mir noch nicht begegnet.

Was ist euer Lieblingsteil von Flow?

JS: Mein Lieblingsteil ist das fließende des Kunstwerks und wie die einzelnen Teile Hand in Hand gehen. Am verbundensten bin ich natürlich mit meiner Qualle. Aber auch die Wassercollage war sehr beeindruckend. Ganz besonders die Kois, deren schönes Orange eine großartige Abwechslung in der blauen Farbwelt des medienkunstcontainer sind.

AW: Damit weiche ich der Frage jetzt etwas aus, aber mein Lieblingsteil ist es zu sehen, wie das Kunstwerk von den Betrachtenden war genommen wird. Man hat selbst sehr viel Arbeit in das Kunstwerk gesteckt. Und das Schönste ist dann einfach zu hören, wie das dann auf andere wirkt und daraus zieht man eine gewisse Wertschätzung.

Abbildungsnachweise

Abb.1: Alexander Wöhler, Jonas Schöner: Flow, 2024. »»medienkunstcontainer trier, Standort: Universität Trier, Campus I.

Abb.2: Alexander Wöhler, Jonas Schöner: Flow, 2024. »»medienkunstcontainer trier, Standort: Universität Trier, Campus I.
Foto: Ricardo Domingos Rodrigues de Sousa

Abb.3: Alexander Wöhler, Jonas Schöner: Flow, 2024. »»medienkunstcontainer trier, Standort: Universität Trier, Campus I.
Foto: Judith Brakensiek

Abb.4: Alexander Wöhler, Jonas Schöner: Flow, 2024. »»medienkunstcontainer trier, Standort: Universität Trier, Campus I.
Foto: Andreas Thull

Marc Dirk Wacht, Angewandte Humangeographie, B.A.

Kunst in Bewegung / Kunst bewegt. Belebung und Vernetzung urbaner Räume durch temporäre Kunstpräsentationen

Bewegliche Kunstwerke haben das Potenzial, Stadtteile zu beleben, Menschen miteinander zu verbinden und urbane Räume neu zu gestalten. Auch der Medienkunstcontainer kann als temporäre Installation kulturelle Impulse setzen und im Kontext städtischer Entwicklungsprozesse präsentiert werden. Dieser Artikel untersucht exemplarisch, wie mobile Kunstprojekte soziale und wirtschaftliche Dynamiken beeinflussen können. Zudem wird skizziert, welche Rolle ein Medienkunstcontainer für die kulturelle Belebung und Entwicklung des Stadtteils Trier-West spielen könnte.

Urbane Transformation durch bewegliche Kunstwerke

Temporäre und mobile Kunstwerke können gezielt auf städtische Herausforderungen reagieren und benachteiligte Quartiere in kulturelle Anziehungspunkte verwandeln. Besonders in Städten, in denen kulturelle Angebote ungleich verteilt sind, ermöglichen sie Kunst auch in peripheren oder sozial schwächeren Stadtteilen. Während Innenstädte oft von Museen, Theatern und Galerien geprägt sind, fehlen in vielen Außenbezirken vergleichbare kulturelle Einrichtungen.¹

Ein Beispiel für eine dezentrale Kunststrategie ist das Programm „Kunst umgehen“ in Hannover, das auf eine lange Tradition der Kunst im öffentlichen Raum zurückblickt. Die fünfte Ausgabe konzentriert sich auf den Bereich zwischen Georgsplatz und Andreaeplatz. Hier wurden Kunstwerke bewusst an unterschiedlich frequentierten Orten positioniert – von zentralen Plätzen bis zu weniger

¹ Bauriedl & Strüver 2018, S. 215–230.

belebten Stadträumen. Ziel war es, den öffentlichen Raum neu zu interpretieren und Kunst außerhalb etablierter Kulturinstitutionen erfahrbar zu machen.²

Begleitet wurde das Programm durch interaktive Formate wie geführte Touren, künstlerische Interventionen und Workshops, in denen Anwohner direkt mit den Kunstwerken in Austausch treten konnten. Viele Werke griffen dabei die Stadtgeschichte auf oder setzten sich mit der urbanen Entwicklung auseinander. Die Standorte der Kunstwerke lassen sich in der nachfolgenden Karte (Abb.1) nachvollziehen, die eine beispielhafte Führungsrouten zeigt. Einige der Stationen liegen in sozial schwächeren Gebieten, darunter der Raschplatz (Nr. 8) und der Volgersweg (Nr. 6). Diese Orte gelten als städtebaulich herausfordernd, sodass die dort platzierten Kunstwerke gezielt dazu beitragen, den öffentlichen Raum aufzuwerten und neue Formen der Interaktion zu ermöglichen.³

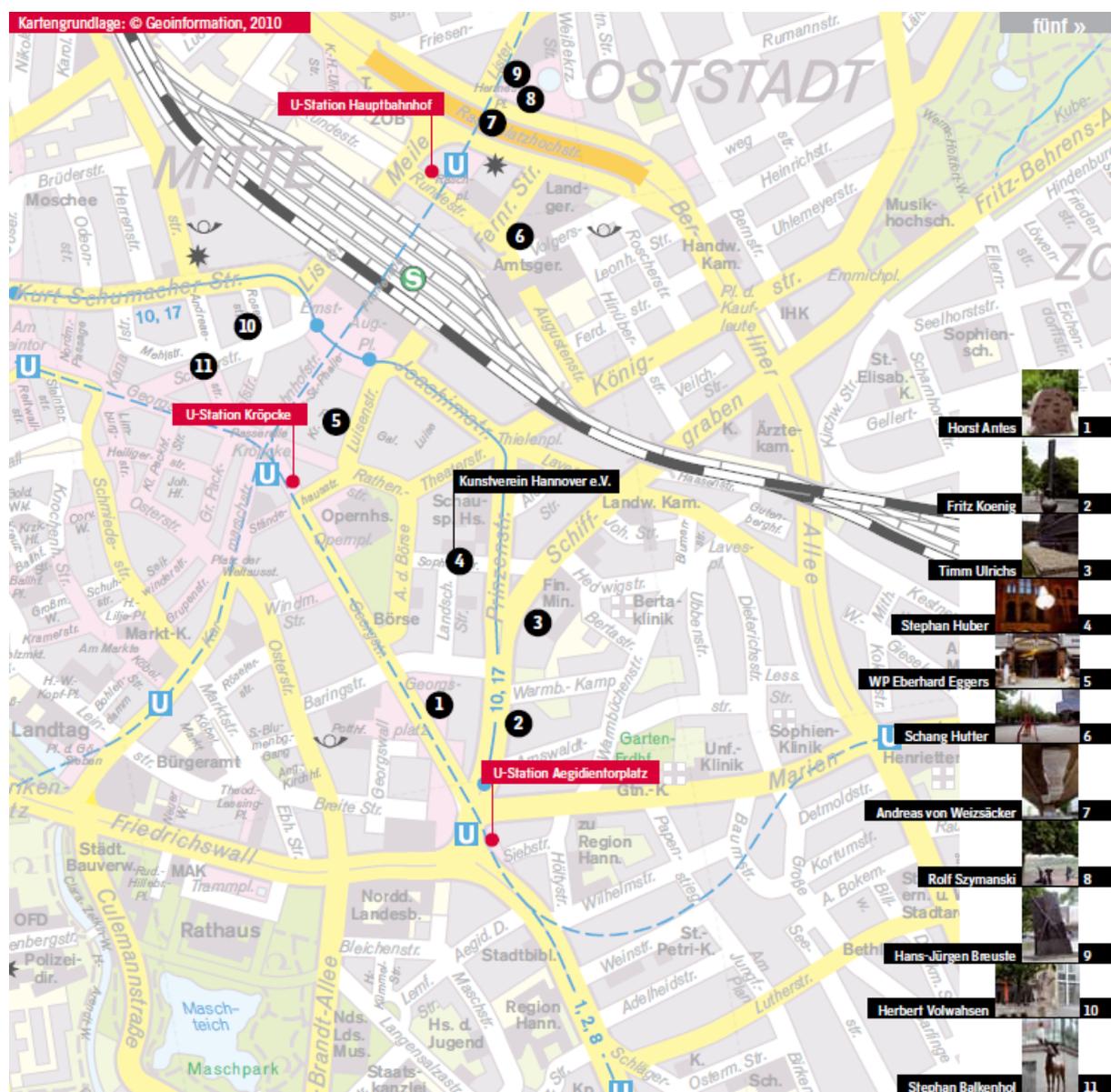


Abb. 1: Positionierung der Kunstwerke in der Stadt Hannover. (Quelle: Landeshauptstadt Hannover, 2010).

² Kasten 2024.

³ Landeshauptstadt Hannover 2010.

Das hannoveraner Beispiel verdeutlicht, dass bewegliche Kunstwerke als Katalysatoren für Stadtentwicklungsprozesse wirken können. Sie verändern nicht nur das Stadtbild, sondern beeinflussen auch soziale Dynamiken. Offen bleibt dabei die Frage, ob temporäre Kunst lediglich kurzfristige Impulse setzt oder langfristige Veränderungen anstößt.⁴

Kunst als Katalysator für Gentrifizierungsprozesse

Die Aufwertung eines Stadtteils durch Kunst kann ambivalente Folgen haben. Häufig gilt Kunst als „weicher Vorbote“ der Gentrifizierung, da sie ein Viertel attraktiver macht und neue Zielgruppen anzieht. Dies kann zu steigenden Mieten, veränderten Bewohnerstrukturen und Verdrängung führen. Besonders bewegliche, temporär präsentierte Kunstwerke, die gezielt in bestimmte Stadtteile gebracht werden, werfen die Frage auf, ob sie als Impulsgeber für positive Entwicklungen dienen oder unbeabsichtigt Verdrängungsprozesse verstärken.⁵

Ein Beispiel für diese Dynamik ist die Emscherkunst im Ruhrgebiet, ein großflächiges Kunstprojekt entlang des renaturierten Flusses Emscher. Temporäre Installationen machten vernachlässigte Stadtteile sichtbar und zogen Besucher an. Was als kulturelle Belebung begann, führte dazu, dass sich Investoren für die Region interessierten. Die Aufwertung der Viertel führte langfristig zu steigenden Wohnkosten und sozialen Verschiebungen. Kunst diente hier nicht nur als kulturelles, sondern auch als wirtschaftliches Instrument für Stadtentwicklung – mit der Konsequenz, dass genau jene Bevölkerungsschichten, die von der kulturellen Belebung profitieren sollten, zunehmend verdrängt wurden.⁶

Diese Entwicklung zeigt, dass Kunst einerseits Stadtteile beleben und Identität stiften kann, andererseits aber unbeabsichtigt soziale und wirtschaftliche Verschiebungen auslöst.⁷ In diesem Spannungsfeld stellt sich die Frage, ob mobile Kunstwerke wie ein Medienkunstcontainer Stadtteile gezielt aktivieren können, ohne dass langfristige Verdrängungseffekte entstehen. Ist ihre temporäre Natur ein Schutz vor Gentrifizierung oder lediglich der erste Schritt einer dauerhaften Veränderung der Stadtstruktur?

Ausblick für Trier: Medienkunstcontainer in Trier-West

Trier-West hat in den letzten Jahrzehnten eine deutliche Entwicklung durchlaufen. Einst als Militärstandort geprägt, ist der Stadtteil heute Wohnraum für rund 3.300 Menschen. Trotz der Nähe

⁴ IBIS Institut 2019.

⁵ Hoffmans 2016.

⁶ Frank 2021, S. 315–331.

⁷ Friedrich-Ebert-Stiftung 2010, S. 66.

zur Innenstadt verfügt Trier-West über eine grundlegende Infrastruktur mit Bildungseinrichtungen, medizinischer Versorgung und Einkaufsmöglichkeiten. Am Moselufer ist die europäische Kunstakademie mit der angegliederten Kunsthalle als Ausstellungs- und Veranstaltungsort vertreten. Dennoch besteht Entwicklungsbedarf, insbesondere bei der Eingliederung von kulturellen Angeboten in den Stadtteil selbst und der Nutzung öffentlicher Räume. Seit 2003 ist Trier-West Teil des Programms Soziale Stadt, das Maßnahmen zur Verbesserung der Lebensqualität und zur Stärkung der sozialen Infrastruktur fördert. Ein zentrales Ziel ist es, die Bewohner aktiv einzubinden, den sozialen Zusammenhalt zu stärken und das Viertel kulturell zu beleben.⁸

Parallel zur sozialräumlichen Entwicklung spielt auch die Förderung von Kunst und Kultur eine zentrale Rolle. Über die städtische Projektförderung für Kunst und Kultur stellt die Stadt Trier gezielt finanzielle Mittel für Kunstprojekte im öffentlichen Raum bereit. Unterstützt werden Vorhaben aus den Bereichen Bildende Kunst, Musik, Literatur sowie interdisziplinäre Projekte. Diese Förderung ermöglicht Kunstprojekte, die gezielt auf die Bedürfnisse einzelner Stadtteile eingehen und zur nachhaltigen Belebung beitragen.⁹

Die Kombination dieser beiden Programme kann eine Grundlage für temporäre Kunstinstallationen in Trier-West schaffen. Ein mobiles Ausstellungsformat wie der Medienkunstcontainer bietet die Möglichkeit, digitale Kunst in den Stadtteil zu bringen und öffentliche Räume künstlerisch zu bespielen. Interaktive Kunstprojekte können Bewohner aktiv einbeziehen und zur stärkeren Identifikation mit dem Viertel beitragen. Inwiefern solche Initiativen langfristige Effekte auf das Image von Trier-West oder den sozialen Zusammenhalt haben, hängt von der konkreten Umsetzung und der Akzeptanz durch die Bewohner ab. Als experimentelle Maßnahme ließe sich ein solches Kunstprojekt nutzen, um Impulse für die kulturelle Entwicklung des Stadtteils zu setzen.¹⁰

Die Umsetzung erfordert eine enge Zusammenarbeit zwischen dem Quartiersmanagement, lokalen Künstlern und der Stadtverwaltung. Durch die gezielte Nutzung der städtischen Projektförderung könnten finanzielle Mittel bereitgestellt werden, um Kunstprojekte umzusetzen, die unmittelbar auf die Bedürfnisse der Bewohner ausgerichtet sind. Ein solches Vorhaben könnte als Modellprojekt dienen, das zeigt, wie kulturelle Interventionen benachteiligte Stadtteile nachhaltig positiv verändern können.¹¹

⁸ Stadt Trier 2024a.

⁹ Stadt Trier 2024b.

¹⁰ Stadt Trier 2009, S. 30.

¹¹ Friedrich-Ebert-Stiftung 2010, S. 12.

Fazit: Chancen und Herausforderungen beweglicher Kunstwerke

Bewegliche Kunstwerke sind ein vielseitiges Instrument der Stadtentwicklung. Sie können gezielt in unterschiedliche Stadtteile integriert werden, um kulturelle und soziale Impulse zu setzen. Besonders in Quartieren mit geringer kultureller Infrastruktur haben mobile Installationen das Potenzial, neue Begegnungsorte zu schaffen und das Stadtbild temporär zu bereichern. Gleichzeitig bleibt ihre Wirkung ambivalent: Während sie zur Aufwertung von Stadtteilen beitragen können, besteht das Risiko, unbeabsichtigte städtebauliche Dynamiken auszulösen, die langfristig soziale Verdrängungsprozesse begünstigen.

Die bisherigen Beispiele zeigen, dass Kunst im öffentlichen Raum nicht nur Stadtviertel aufwertet, sondern auch deren Wahrnehmung verändert. Die Emscherkunst im Ruhrgebiet veranschaulichte, dass künstlerische Interventionen neue Zielgruppen anziehen und Stadtteile attraktiver machen, aber auch Investoren auf den Plan rufen – mit der Folge steigender Mieten und sozialer Verschiebungen. Die zentrale Herausforderung besteht darin, Kunstprojekte so zu gestalten, dass sie eine nachhaltige Entwicklung unterstützen, ohne unbeabsichtigt Gentrifizierungsprozesse zu verstärken. Für die Stadtplanung bedeutet dies, temporäre Kunst nicht als isolierte Maßnahme zu betrachten, sondern als Bestandteil umfassender Konzepte zur nachhaltigen Stadtentwicklung.

Der Medienkunstcontainer kann in einem solchen Kontext als flexible Hülse dienen, um Kunst gezielt in verschiedene Stadtteile zu bringen und an lokale Bedürfnisse anzupassen. Entscheidend ist, ob solche Interventionen langfristige Wirkung entfalten oder lediglich kurzfristige Aufmerksamkeit erzeugen. Die Herausforderung bleibt, Kunst als Mittel sozialer Teilhabe zu nutzen und gleichzeitig eine bewusste, nachhaltige Entwicklung urbaner Räume zu fördern.

Literaturnachweise

Bauriedl, Sybille & Strüver, Anke (2018): Kunst und Stadtentwicklung. Urbane Räume als soziale und kulturelle Experimentierräume, in: Raumforschung und Raumordnung 76 (3), S. 215–230.

Friedrich-Ebert-Stiftung (2010): Gentrifizierung und soziale Stadtentwicklung. Herausforderungen und Handlungsmöglichkeiten, Bonn, S. 12.4.

Frank, Susanne (2021): Gentrification and neighborhood melancholy. Collective sadness and ambivalence in Dortmund's Hörde district, in: Urban Studies 58(2), S. 315–331. DOI: 10.1177/0042098020903250.

Hoffmans, Christiane (2016): Eine Gentrifizierung wie aus dem Lehrbuch, in: WELT, 01.06.2016, URL: <https://www.welt.de/regionales/nrw/article155850831/Eine-Gentrifizierung-wie-aus-dem-Lehrbuch.html> (letzte Online-Konsultation: 09.02.2025).

Kasten, Claudia (2024): Kunst umgehen, Landeshauptstadt Hannover, URL: <https://www.hannover.de/Leben-in-der-Region-Hannover/Verwaltungen-Kommunen/Die-Verwaltung-der-Landeshauptstadt-Hannover/Dezernate-und-Fachbereiche-der-LHH/Bildung-Kultur,-Herrenh%C3%A4user-G%C3%A4rten/Fachbereich-Kultur/Kulturb%C3%BCro/Kunst-im-%C3%B6ffentlichen-Raum/Kunst-umgehen> (letzte Online-Konsultation: 09.02.2025).

Landeshauptstadt Hannover (2010): Kunst in der Stadt 5 – Zwischen Georgsplatz und Andreaeplatz, Hannover.

Stadt Trier (2009): Integriertes Entwicklungskonzept Trier-West, Stadt Trier.

Stadt Trier (2024a): Soziale Stadt Trier-West, URL: <https://www.trier.de/bauen-wohnen/stadtplanung/soziale->

IBIS Institut (2019): Gentrifizierung – Künstlerinnen und Kulturschaffende als Motor für die Stadtentwicklung, URL: <https://ibis-institut.de/gentrifizierung-kuenstler-und-kulturschaffende-als-motor-fuer-die-stadtentwicklung/> (letzte Online-Konsultation: 09.02.2025).

stadt/soziale-stadt-trier-west/ (letzte Online-Konsultation: 09.02.2025).

Stadt Trier (2024b): Städtische Projektförderung für Kunst und Kultur, URL: <https://www.trier.de/kultur-freizeit/kulturfoerderung/staedtische-projektfoerderung/> (letzte Online-Konsultation: 09.02.2025).

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Landeshauptstadt Hannover, Kunst im öffentlichen Raum – Verteilung der Kunstwerke in Hannover, 2010. In: Kunst in der Stadt – Zwischen Georgsplatz und Andreaeplatz, Hannover, 2010

Ansgar Lübbe, Kunstgeschichte, B.A.

Container als Ausstellungsraum – Ein Konzeptvergleich

Aufgrund ihrer Verfügbarkeit und flexiblen Anpassbarkeit werden Seecontainer inzwischen auf vielfältige Weise als Kunstorte und Kunstwerke im öffentlichen Raum umfunktioniert. Hierbei lassen sich unterschiedliche Nutzweisen erkennen. Für den »»medienkunstcontainer trier wurde ein 20-Fuß Frachtcontainer angepasst, um eine mobile Präsentationsfläche für digitale Medienkunst zu schaffen. Hierbei spielt insbesondere die Transportierbarkeit des Containers eine zentrale Rolle, da sie die Aufstellung an wechselnden Orten, so auch außerhalb des Campus der Universität Trier, ermöglicht und ein größeres Publikum erreicht werden kann, als bei ortsgebundenen Kunsträumen. Einige weitere Beispiele der Umnutzung von Containern zu Kunst- und Ausstellungszwecken, sollen im Folgenden exemplarisch betrachtet werden, um eine Übersicht zu geben, welche Konzepte sich bei der Nutzung von Containern im Kunst- und Ausstellungskontext etablieren konnten.

Für sein Kunstwerk „Versailles“ nutzt der Künstler Stefan Sous einen 20-Fuß-Seecontainer, der nicht betreten werden kann. Sous modifizierte die äußere Erscheinung des Containers, indem er diesen vollständig verchromt. Der Container reflektiert seine Umgebung und fügt sich dadurch visuell in diese ein – eine Referenz auf den berühmten Spiegelsaal im Schloss Versailles (Versailles, FRA). Stefan Sous spielt mit dem Kontrast zwischen der Pracht des gleichnamigen Schlosses und dem beeindruckenden Spiegelsaal und der modernen, industriellen Ästhetik des Containers. Das Kunstwerk ist als eine Verbindung des Extraordinären, Versailles, und dem Standardisierten, dem Container als Objekt an sich gedacht. Durch die Verchromung verwandelt sich der Container von einem gewöhnlichen Transportmittel in eine Skulptur.¹ Der Container dient nicht nur als Raum, sondern tritt als kubischer Körper in Erscheinung.

¹ (Atrott, 2015)



Abb. 1: Stefan Sous: Versailles, Standort: Düsseldorf NRW-Forum (Bildquelle: <https://www.stylepark.com/de/news/der-hamburger-der-architektur> , abgerufen am 24.02.2025)

In anderen künstlerischen Ansätzen finden Container als Atelier-, Ausstellungs- oder Projekträume Verwendung. Der belgische Künstler Jonny Vekemans hat im Zuge der Wanderausstellung „Ruhrgebiet in Blue“ das Projekt „CONTAINER001“ ins Leben gerufen. Der Container wird als Schaffensraum genutzt, in welchem Kunst produziert und ausgestellt wird. Besonders für Vekemans Projekt ist die Interaktivität: Besucher können sich eine Camera Obskura² ausleihen, um eigene Kunstwerke zu erschaffen. Der Container dient hier als Ausstellungsraum, und Arbeitsort (Dunkelkammer), der an wechselnden Orten aufgestellt wurde (bspw.: Gelsenkirchen, Winterslag (BE), Genk (BE), Eisenerz (AU) und Bydgoszcz (PL)).³



Abb. 2: Jonny Vekemans mit Besuchern im: „Container001“, 2014. Ruhrgebiet in Blue, Standort: Wissenschaftspark Gelsenkirchen (Bildquelle: <https://www.transitlab.be/project/container001-industrial-heritage-is-gold> , abgerufen am 24.02.2025)

Ein weiterer Künstler, der einen Container als Raum für interaktive Kunstprojekte nutzt, ist Manfred Webel. Das Projekt „Der Kunst-Container im Einsatz“, nutzt einen stark modifizierten Container als Bildhauerwerkstatt für Workshops mit Schulklassen und Gruppen. Auch für das „OSTRALE – Residence Programm“ wurden Seecontainer angeschafft, um Kunstschaaffenden für den

² lichtdichter Apparat oder Raum mit einer kleinen Öffnung oder Linse, durch die Licht einfällt und ein seitenverkehrtes, auf dem Kopf stehendes Abbild der Außenwelt auf eine gegenüberliegende Fläche projiziert wird.

³ (Wissenschaftspark Gelsenkirchen, o.J.)

Zeitraum von einem Monat einen Atelierraum zu bieten, um sich intensiv mit einem bestimmten Thema auseinanderzusetzen. Nach dieser kreativen Arbeitsphase wird der Container in einen frei zugänglichen Ausstellungsraum umgewandelt, der der Öffentlichkeit für zwei Jahre zur Verfügung steht. Die Künstlerinnen und Künstler arbeiten in den Containern an ihren Kunstwerken, bieten aber auch Workshops an.⁴



Abb. 3 (l): OSTRALE - Residence Programm, 2018 (Bildquelle: https://ostrale.de/de/Archiv/Artist_in_Residence.html , abgerufen am 24.02.2025); Abb. 4 (r): Cie Yu Dans: Tanzworkshop, 2018. OSTRALE - Residence Programm (Bildquelle: https://ostrale.de/img/Content/ArtistinResidence/CieYuDans_YeonAYu_Performance_Nils-Eisfeld-30.jpg?m=1740056816 , abgerufen am 24.02.2025)

Insbesondere als Ausstellungsfläche finden Container zunehmend Verwendung. Die „Hot-Box Gallery“ in Phoenix (USA) besteht beispielsweise aus mehreren einzelnen 20-Fuß Containern. Die Innenwände sind weiß gestrichen, die Fußböden sind mit Holz ausgekleidet und für die Beleuchtung sorgen LED-Leuchtmittel. Durch die Relokation der Container und monatlich wechselnde Ausstellungen entsteht ein dynamischer Pop-Up Charakter.⁵ Auch der Uber & Society6 Gallery-Container (Los Angeles, USA) ist eine mobile Pop-Up Galerie aus einem modifizierten 40-Fuß Container, der aufgestellt in verschiedenen Stadtteilen Kunst zu solchen Anwohnerinnen und Anwohnern bringen soll, die sonst wenig Zugang zu Kultureinrichtungen haben.⁶



Abb. 5: Uber&Society6 Gallery Container, 2015. Standort: Los Angeles, USA (Bildquelle: <https://goipme.com/project-item/uber-society6-mobile-art-gallery-shipping-container/> , abgerufen am 24.02.2025)

In anderen Projekten werden mehrere Container zusammengefügt, um Ausstellungsräume zu erschaffen. Bei diesen Beispielen entsteht der Eindruck einer eher stationären Einrichtung und die Räume verlieren visuell an Flexibilität und dynamischem Charakter, obwohl sie dennoch in wenigen Tagen ab- und wieder aufgebaut werden können. Ein Beispiel hierfür ist die GAD Mobile Gallery,

⁴ (OSTRALE Zentrum für zeitgenössische Kunst, o.J.)

⁵ (Johnson, 2014)

⁶ (society6, o.J.; Wissenschaftspark Gelsenkirchen, o.J.)

die aus insgesamt zehn Containern zu einem dreigeschossigen Bau zusammengesetzt wurde. Innen werden Ausstellungen präsentiert, die jeweils an die Veranstaltungen und den jeweiligen Ort angepasst sind.⁷



Abb. 6: GAD Mobile Art Gallery, 2010. Standort: Oslo, Norwegen (Bildquelle: <https://medium.com/@thecoolist/gad-mobile-art-gallery-by-mmw-architecture-54977d3103ee> , abgerufen am 24.02.2025)

Für eine Ausstellung in Freudenberg wurde das Projekt „DERCUBE“ (LHVH-Architekten) entwickelt und als erweiterte Ausstellungsfläche für die Dauer von drei Monaten genutzt. 36 miteinander verbundene Schiffscontainer, bilden eine Ausstellungsfläche von rund 400 m². Die Außenwände wurden durch PVC-beschichtete Polyesterbahnen verkleidet, wodurch die Containerstruktur vollständig überdeckt wurde und das Bauwerk als einheitlicher, monolithischer Kubus erscheint.⁸

Weitere Beispiele für großformatigen Containergalerien sind: Die SE9 Container Gallery in London⁹ oder das Projekt „Container-Art“ in São Paulo.¹⁰ Besonders hervorzuheben ist das Nomadic Museum, welches durch seine Monumentalität und dennoch modulare, und somit leicht transportierbare, Bauweise hervorsticht. Die Container dienen hier als Außenwände^{11 12}

⁷ (o.J.)

⁸ (Wenzel & Lippert, 2011)

⁹ (SE9 Container Gallery, 2015)

¹⁰ (Jacobsen Arquitetura, o.J.)

¹¹ (Shigeru Ban Architects, o.J.)

¹² (Kronenburg, 2008)



Abb. 7 (l): DERCUBE, LHVH-Architects, 2011. Standort: Freudenberg (Bildquelle: <https://www.aecweb.com.br/empresa/tensoface/32953/conteudo/inovador-sistema-de-tensionamento-para-fachadas-texteis/11223> , abgerufen am 24.02.2025).

Abb. 8 (r): Nomadic Museum, Shigeru Ban Architects, 2005-2008. Standort: New York, Santa Monica, Tokyo, Mexiko-Stadt (Bildquelle: <https://www.world-architects.com/de/shigeru-ban-architects-tokyo/project/nomadic-museum> , abgerufen am 24.02.2025)

Die angeführten Beispiele zeugen von der vielfältigen Nutzung von Containern im Rahmen von Kunstprojekten und Ausstellungen. Bei diesen Projekten lassen sich konzeptuelle Überschneidungen aber auch Unterschiede feststellen. Die Projekte unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Funktion als Ausstellungsraum, ihrer Zugänglichkeit und ihrer Interaktivität. In der ersten Kategorie werden die Container zu einem eigenständigen Kunstwerk (Vgl. Stefan Sous „Versailles“). Hier findet die Kunstvermittlung auf einer niederschweligen Ebene statt, da die Rezeption automatisch im öffentlichen Raum geschieht, ohne dass Besucher eine aktive Entscheidung treffen müssen, eine Ausstellung beziehungsweise den Container zu betreten.

In der zweiten Kategorie (Jonny Vekemans „Conatiner001“, Manfred Webels „Kunstcontainer“, „OSTRALE – Residence Programm“) werden Container als Räume verwendet und dienen sowohl als Atelier- oder (partizipativer) Arbeitsraum sowie als Ausstellungsfläche. Anders als in der ersten Kategorie müssen die Besucherinnen und Besucher hier aktiv werden, um Kunst nicht nur zu betrachten, sondern sie auch mitzugestalten oder ihren Entstehungsprozess zu erleben.

Die dritte Kategorie umfasst Container, die als klassische, begehbare Ausstellungsräume fungieren. Beispiele dafür sind die „Hot-Box Gallery“ oder der „Uber & Society6 Gallery Container“. Ein ähnliche, aber erweiterte Form dieses Konzepts findet sich in der vierten Kategorie, bei der mehrere Container zu einem größeren Ausstellungsraum kombiniert werden. Die Struktur kann modular oder als festes Bauwerk konzipiert sein, wodurch flexible Ausstellungskonzepte entstehen. In diese Kategorie fallen Projekte wie „DERCUBE“, die „SE9 Container Gallery“, „Container-Art São Paulo“ oder das „Nomadic Museum“ von Shigeru Ban.

Obwohl diese vier Kategorien eine hilfreiche Struktur für den Vergleich der unterschiedlichen Containerprojekte bieten, lassen sich einige Beispiele nicht eindeutig zuordnen. Manche Container

erfüllen mehrere Funktionen und lassen sich daher in mehr als eine der beschriebenen Kategorien einordnen. Ihre Vielseitigkeit zeigt, dass Container in der Kunst nicht nur als räumliche Begrenzung dienen, sondern selbst Teil des künstlerischen Konzepts werden und in ihrer Nutzung unterschiedlich interpretiert werden können. Es ist von Projekt zu Projekt unterschiedlich welcher der Hauptaspekte, die temporäre Nutzung (DERCUBE, Container-Art, OSTRALE) oder die Mobilität des Containers (Nomadic Museum, CONTAINER001, Hot-Box Gallery, Kunst-Container im Einsatz!), in den Vordergrund gestellt wird. Die mobilen Projekte (Sous, Vekemans, Webel, OSTRALE, Hot-Box) vermögen es gerade durch ihre Mobilität Bevölkerungsgruppen außerhalb von städtischen Gebieten anzusprechen und zur Partizipation anzuregen.^{13 14}

Bei allen angeführten Vergleichsobjekten sind die Container technisch eingebunden. Anders sieht es bei der ästhetischen Rolle des Containers aus. Bei einigen der Projekte sind die Container nur Mittel zum Zweck, um möglichst mobil und dynamisch agieren zu können, wie beispielsweise der „Uber&Society6 Gallery Container“. Bei Projekten wie „DERCUBE“ wird versucht die Form des Containers zu verschleiern und nur die technische Funktionalität des Containers bleibt erhalten. Das steht konträr zu Stefan Sous Kunstwerk „Versailles“. Hier ist der Container nicht nur technisch eingebunden, sondern das Augenmerk liegt hauptsächlich auf der ästhetischen Komponente der Form und historischen Bedeutung des Frachtcontainers, da hier der Container selbst als Kunstobjekt genutzt wird.

Literaturnachweise

- Atrott, A. (24. 03 2015). CONTAINERBASIS. Abgerufen am 28. 01 2025 von https://www.containerbasis.de/blog/stefan-sous/?utm_source
- Jacobsen Arquitetura. (o.J.). Abgerufen am 07. 02 2025 von <https://jacobsenarquitetura.com/en/projects/art-container/>
- Johnson, K. (24. 01 2014). Phoenix Nex Times. Abgerufen am 05. 02 2025 von https://www.phoenixnewtimes.com/arts/hot-box-gallery-now-open-on-roosevelt-row-in-phoenix-6565552?utm_source
- Kronenburg, R. (2008). Mobile Architektur Entwurf und Technologie. BAsel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag AG.
- Manfred Webel. (o.J.). Abgerufen am 28. 12 2024 von <https://manfred-webel.de/kunst-container-im-einsatz/>
- (o.J.). Abgerufen am 05. 02 2025 von <https://archello.com/project/gad>
- OSTRALE Zentrum für zeitgenössische Kunst. (o.J.). Abgerufen am 03. 02 2025 von https://www.ostrale.de/de/Projekte/artist-in-residence-programm.html?utm_source
- SE9 Container Gallery. (14. 03 2015). Abgerufen am 07. 02 2025 von <https://se9containergallery.wordpress.com/2015/03/14/about-us/>
- Shigeru Ban Architects. (o.J.). Abgerufen am 07. 02 2025 von https://shigerubanarchitects.com/works/cultural/nomadic-museum/?utm_source
- society6. (o.J.). Abgerufen am 05. 02 2025 von https://blog.society6.com/society6-x-uber-deliver-40ft-mobile-art-gallery-los-angeles-neighborhoods/?utm_source
- Wenzel, P., & Lippert, W. (2011). Container Architektur. Düsseldorf: NRW-Forum.
- Wissenschaftspark Gelsenkirchen. (o.J.). Abgerufen am 27. 01 2025 von https://www.wipage.de/detail/news/europaeisches-kunstprojekt-container001-mit-der-ausstellung-ruhrgebiet-in-blue?utm_source
- youtube. (26. 06 2020). Abgerufen am 05. 01 2025 von <https://www.youtube.com/watch?v=h-IHHLre6vs>

¹³ (Manfred Webel, o.J.)

¹⁴ (youtube, 2020)

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Stefan Sous: Versailles, Standort: Düsseldorf NRW-Forum (Bildquelle: <https://www.stylepark.com/de/news/der-hamburger-der-architektur> , abgerufen am 24.02.2025)

Abb. 2: Jonny Vekemans mit Besuchern im: „Container001“, 2014. Ruhrgebiet in Blue, Standort: Wissenschaftspark Gelsenkirchen (Bildquelle: <https://www.transitlab.be/project/container001-industrial-heritage-is-gold> , abgerufen am 24.02.2025)

Abb. 3: OISTRALE - Residence Programm, 2018 (Bildquelle: https://ostrale.de/de/Archiv/Artist_in_Residence.html , abgerufen am 24.02.2025)

Abb. 4: Cie Yu Dans: Tanzworkshop, 2018. OISTRALE - Residence Programm (Bildquelle: https://ostrale.de/img/Content/ArtistinResidence/CieYuDans_YeonAYu_Performance_Nils-Eisfeld-30.jpg?m=1740056816 , abgerufen am 24.02.2025)

Abb. 5: Greg Esser: Hot-Box Pop-Up Gallery, 2013. Standort: Roosevelt St., Phoenix, USA (Bildquelle: <https://eu.azcentral.com/story/entertainment/arts/2014/07/14/roosevelt-row-shipping-container-artplace-america-art-galleries/12554959/> , abgerufen am 24.02.2025)

Abb. 6: Uber&Society6 Gallery Container, 2015. Standort: Los Angeles, USA (Bildquelle: <https://goipme.com/project-item/uber-society6-mobile-art-gallery-shipping-container/> , abgerufen am 24.02.2025)

Abb. 7: GAD Mobile Art Gallery, 2010. Standort: Oslo, Norwegen (Bildquelle: <https://medium.com/@thecoolist/gad-mobile-art-gallery-by-mmw-architecture-54977d3103ee> , abgerufen am 24.02.2025)

Abb. 8: DERCUBE, LHVH-Architects, 2011. Standort: Freudenberg (Bildquelle: <https://www.aecweb.com.br/empresa/tensoface/32953/conteudo/inovador-sistema-de-tensionamento-para-fachadas-texteis/11223> , abgerufen am 24.02.2025)

Abb. 9: Nomadic Museum, Shigeru Ban Architects, 2005-2008. Standort: New York, Santa Monica, Tokyo, Mexiko-Stadt (Bildquelle: <https://www.world-architects.com/de/shigeru-ban-architects-tokyo/project/nomadic-museum> , abgerufen am 24.02.2025)

Sophie Lindner B.A., Kunstgeschichte, M.A.

Die Brechung des Lichts - Darstellungen der Meeresoberfläche von Iwan Aiwasowski bis Olafur Eliasson

Flimmernd leuchtend reflektiert die bewegte Oberfläche des Wassers das Licht Sequenz der Video- und Animationswerk „Flow“. Das Spiel von Licht, dass auf der Wasseroberfläche Bewegung suggeriert, hat seit jeher Künstler inspiriert und in der Kunstgeschichte mit den Jahrhunderten eine bemerkenswerte Entwicklung durchlaufen. Insbesondere das Meer wird zur Bühne von Bewegung, Licht und Farbe.

Von den barocken, idealisierten Meeresansichten Claude Lorrains bis hin zu den lichtdurchfluteten, dynamischen Impressionen William Turners und Iwan Aiwasowskis entwickelte sich das Meer von einer erzählerischen Kulisse zu einem autonomen Thema, das die Wechselwirkung von Licht, Bewegung und Symbolik erforscht. Diese Tradition setzt unter anderem Olafur Eliasson in der modernen Kunst fort, indem er mit seiner Installation *Atmospheric Wave Wall* (2020) einen zeitgenössischen Zugang zu Licht und Wasser findet, der auf einer medienübergreifenden Reflexion beruht.

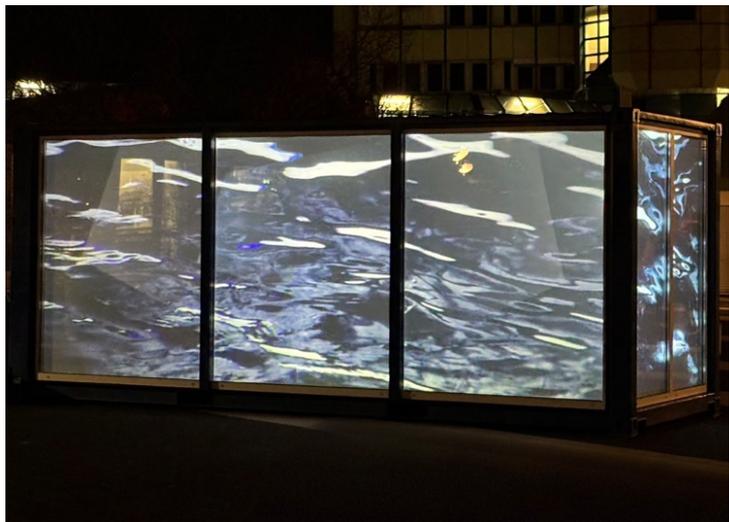


Abb. 1: Alexander Wöhler, Jonas Schöner: Flow, 2024.
»»medienkunstcontainer trier, Standort: Universität Trier, Campus I.

Doch lange bevor sich moderne Künstler wie Eliasson mit dem Meer als Motiv und Inspirationsquelle auseinandersetzten, begann das Genre der maritimen Malerei sich im 17. Jahrhundert durch unter anderem Jan van Goyen, Jacob van Ruisdael und Jan Porcellis zu etablieren. Dabei sei nicht gesagt, dass sich lediglich niederländische Künstler dem Maritimen widmeten, auch flämische, englische und französische Vertreter wie Willem van de Velde der Ältere, der Jüngere und Claude Lorrain mit seinen idealisierten Hafensichten prägten die maritime Malerei ausschlaggebend.

Die Meeresoberfläche wurde dabei zum Einen als naturgetreue Darstellung und zum Anderen als bühnenhafte Kulisse inszeniert, um mythologische oder historische Szenen zu rahmen.¹ Diese Funktion wandelte sich mit der aufkommenden Romantik im 18. und 19. Jahrhundert. Künstler wie William Turner und Iwan Aiwasowski hoben das Meer als eigenständiges Thema hervor. Turner, der als „Meister des Lichts“ gilt, experimentierte mit der Wirkung von Licht und Atmosphäre, um die Dynamik und das Unberechenbare des Meeres einzufangen.² Seine Werke wie *The Fighting Temeraire* (1839) zeigen das Meer nicht nur als Schauplatz, sondern als lebendigen Akteur.

Der russische Romantiker Iwan Aiwasowski, dessen Schaffen vom Schwarzen Meer inspiriert war, brachte in Gemälden wie *Die neunte Welle* (1850) die dramatische Beziehung zwischen Mensch, Natur und Licht zum Ausdruck. Die schimmernden Lichtreflexionen auf den Wellen und die Verwendung von leuchtenden Farbtönen verliehen seinen Werken, insbesondere *Zwischen den Wellen* (1898) eine nahezu dramatische Stimmung. Gemeinsam ist diesen Künstlern, dass sie die optischen Eigenschaften des Lichts in der Wechselwirkung mit Wasser einen essenziellen Bestandteil in ihren Werken, wie es sich besonders in den angesprochenen Werken darstellt.³

Das Werk *Zwischen den Wellen* zeigt eine dynamische Szene auf offenem Meer, in der Wellenberge in tiefen Blau- und Grünnuancen aufeinandertreffen, durchzogen von reflektierendem Licht, das sich an den Schaumkronen bricht. Das Weiß der Wellen verstärkt die schimmernden Wassermassen und verleiht der Darstellung eine lebendige, filmische Qualität. Aiwasowski macht das Meer zum Hauptthema des Bildes, er greift die Faszination der Wellenbewegungen und des Spiels von Licht auf. Dabei verzichtet der Künstler auf jegliche motivischen oder gegenständlichen Elemente wie Schiffe, Seezeichen oder Menschen – das Meer steht für sich in all seinen Facetten. Mit seinem pastosen Farbauftrag, einer präzisen Maltechnik und dem Kontrast zwischen Licht und Schatten, erschafft Aiwasowski die Illusion einer endlosen, rollenden See.

¹ Bracker 1980, S. 7-21.

² Pirsig-Marshall 2019, S. 44-55.

³ Böhme 2011, S. 15-36.



Abb. 2: Iwan Aiwassowski: Zwischen den Wellen, 1898, Öl auf Leinwand, 66 x 97 cm, Aiwassowski Nationale Kunstgalerie Feodos-sija, Feodossija/Krim.

Das Zusammenspiel von schimmernden Reflexionen und der Brechung auf der Meeresoberfläche sind kein reines Gestaltungselement der Malerei, sondern findet sich heute in Kunstinstallationen von TeamLab, Leo Villareal oder Olafur Eliasson. Mit *Atmospheric Wave Wall* führt Eliasson die Auseinandersetzung mit Licht und Wasser in den Kontext der modernen Kunstinstallation ein. Das Werk, das an der Außenwand des Willis Towers in Chicago angebracht ist, besteht aus einer wellenartigen Struktur aus farbigem Aluminium und Stahl, das Licht einfängt und in ein kaleidoskopisches Spiel von Farben und Schatten umwandelt.⁴ Die Installation greift das Thema der Meeresoberfläche auf, ohne sie direkt abzubilden. Stattdessen werden die physikalischen Eigenschaften von Licht und Wasser – Brechung, Reflexion und Bewegung – in abstrakter Form erfahrbar gemacht. Die farbige Metalloberfläche interagiert mit dem Tageslicht und verändert sich je nach Sonnenstand und Wetterlage, wodurch eine dynamische Verbindung zwischen Kunstwerk, Umgebung und Betrachter entsteht.⁵

⁴ Eliasson, Olafur, *Atmospheric Wave Wall*, Studio Olafur Eliasson (07.02.2025).

⁵ Roos, Lisa-Eva, *Multidimensional Atmospheric wave wall*, Fielitz (07.02.2025). / *Colossal*, Olafur Eliasson's *Atmospheric Wave* in Chicago (07.02.2025).

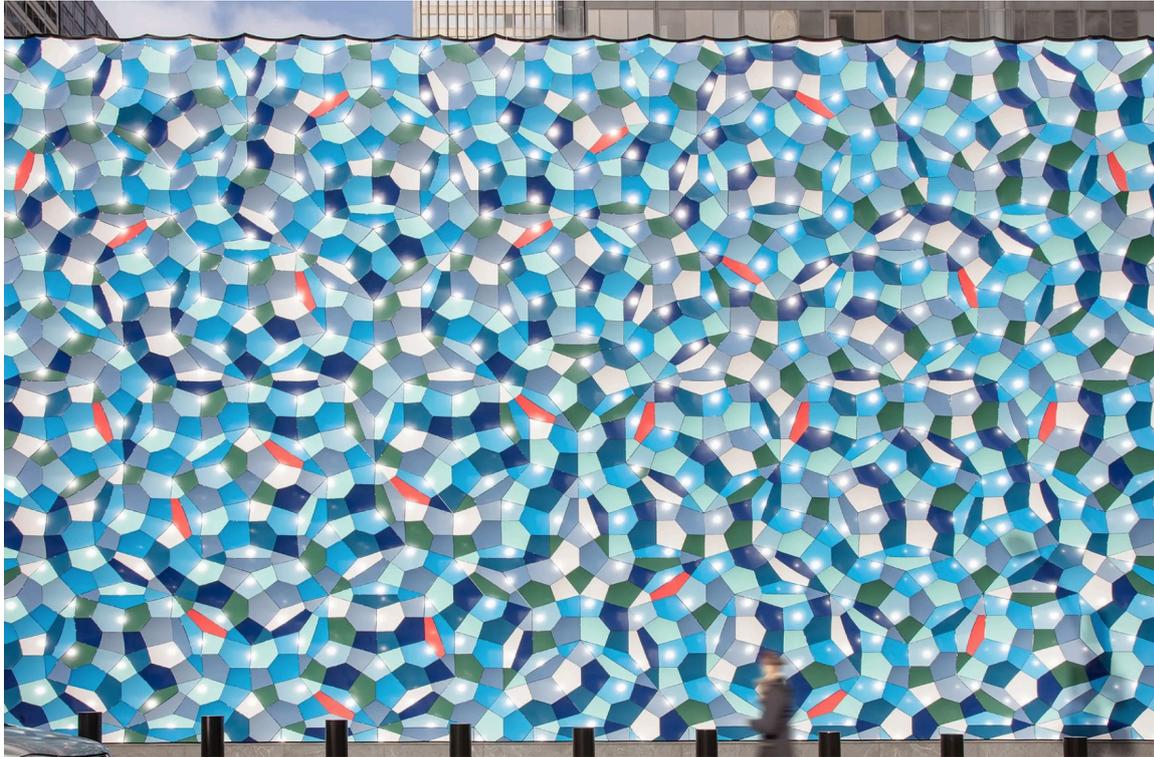


Abb. 3: Olafur Eliasson: Atmospheric Wave Wall, 2020, Pulverbeschichteter Stahl, rostfreier Stahl, Aluminium, Willis Tower, Chicago/Illinois.

Eliasson beschreibt seinen kreativen Prozess als eine interdisziplinäre Zusammenarbeit, die Kunst, Wissenschaft und Technologie verbindet. In seinem Berliner Studio arbeitet er mit einem Team aus Architekten, Ingenieuren und Handwerkern zusammen, um seine Werke zu entwickeln.⁶ Bei der Schaffung der *Atmospheric Wave Wall* legte er besonderen Wert auf die Interaktion des Kunstwerks mit seiner Umgebung. Die Installation besteht aus 1.963 dynamischen Metallfliesen, die so angeordnet sind, dass sie die Bewegung von Wellen nachahmen.

Dieses Design reagiert auf die Bewegung von Menschen, Fahrzeugen und das wechselnde Tageslicht, wodurch sich das Erscheinungsbild des Kunstwerks ständig verändert. Durch diesen Ansatz schafft Eliasson Kunstwerke, die nicht nur betrachtet, sondern belebt und erlebt werden können, indem sie die Wahrnehmung des Betrachters aktiv einbeziehen und auf die Umgebung reagieren.



Abb. 4: Olafur Eliasson: Atmospheric Wave Wall, Detailaufnahme, 2020, Pulverbeschichteter Stahl, rostfreier Stahl, Aluminium, Willis Tower, Chicago/Illinois.

⁶ Ursprung/ Engberg-Pedersen 2012, S. 20-31.

Die Wahrnehmung von Wasser und Licht sowie das Zusammenspiel von Licht und Farbe, das sich durch die Kunstgeschichte zieht, ist ein zentraler Aspekt von Eliassons Werk. Wie in der Malerei von Aiwasowski, bei der die Lichtreflexe auf der Leinwand die Bewegung und Tiefe des Wassers simulierten, verwendet Eliasson Licht als dynamisches Medium, das direkt auf den Betrachter wirkt. Sein Werk stellt nicht nur die Bewegung einer Meeresoberfläche dar, sondern schafft ein immersives Erlebnis, bei dem das Licht ähnlich wie in der Malerei der Romantiker um Aiwasowski den Raum und die Atmosphäre beherrscht. Diese Faszination für das Licht, das als Werkzeug dient, um die Beweglichkeit und Vielfalt von Wasser darzustellen, ist ein verbindendes Element zwischen der Malerei und der modernen Lichtkunst.⁷

Eliassons Ansatz ist multidimensional: Er verbindet Technologie, Architektur und Naturphänomene, um eine umfassende Erfahrung zu schaffen. Technisch betrachtet nutzt er hochpräzise gefertigte Elemente, um die wellenartige Struktur zu erzeugen, die das Licht so bricht, dass ein Eindruck von Bewegung entsteht. Diese bewegende Wirkung erinnert an Aiwasowski, doch während dieser die Bewegung des Wassers malerisch einfrore, lässt Eliasson die Effekte der bewegten Wasseroberfläche in Echtzeit entstehen.⁸

Im Vergleich zu den früheren Meeresdarstellungen von Aiwasowski liegt bei Eliasson der Schwerpunkt weniger auf der narrativen oder symbolischen Funktion des Meeres, sondern auf der Erforschung von Wahrnehmung und Interaktion. Während Künstler früherer Epochen das Licht nutzten, um emotionale, symbolische, historische oder narrative Dimensionen zu erzeugen, macht Eliasson es zum Medium selbst. Mit *Atmospheric Wave Wall* zeigt sich, wie sich die künstlerische Auseinandersetzung mit Wasser und Licht gewandelt hat. Seine Arbeit steht nicht nur in der maritimen Tradition, sondern erweitert diese in einen modernen Kontext. Das Werk bietet die Möglichkeit, über die fortwährende Relevanz des Themas Meer in der Kunst nachzudenken – als Ort des Unbekannten, der Reflexion und der Transformation.

Literaturnachweise

Böhme, Hartmut (2011): Traditionen und Formen der aquatischen Ästhetik in der Kunst Iwan Aiswasowskis, in: Brugger, Ingrid: Aiwasowski. Maler des Meeres, Ostfildern, S. 15-36.

Bracker, Jörgen (1980): Gegenstand und Begriff der Marinemalerei, in: North, Michael, Tamm, Peter, u.a. (Hrsg.): Maler der See. Marinemalerei in dreihundert Jahren, Herford, S. 7-21.

Colossal, Olafur Eliasson's Atmospheric Wave in Chicago, <https://www.youtube.com/watch?v=MVLT0QG34YQ> (07.02.2025).

Pirsig-Marshall, Tanja (2019): The Road to Fame. Turner und de Royal Academy of Arts, in: Arnold, Hermann (Hrsg.): Turner. Horror and Delight, Dresden, S. 44-55.

Roos, Lisa-Eva, Multidimensional Atmospheric wave wall, Fielitz, <https://fielitz.de/atmospheric-wave-wall-by-olafur-eliason-chicago/> (07.02.2025).

Urbach, Henry (2007): Surface Tensions. Olafur Eliasson and the Edge of modern Architecture, in: Grynstejn, Madeleine,

⁷ Urbach 2007, S. 147-151.

⁸ Ursprung/ Engberg-Pedersen 2012, S. 15-19.

Eliasson, Olafur, Atmospheric Wave Wall, Studio Olafur Eliasson, <https://olafureliasson.net/artwork/atmospheric-wave-wall-2020/> (07.02.2025).

Bal, Mieke, u.a. (Hrsg.): Take your time. Olafur Eliasson, London.

Ursprung, Paul, Engberg-Pedersen, Anna (2012): Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia, Köln.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Alexander Wöhler, Jonas Schöner: Flow, 2024. »»medienkunstcontainer trier, Standort: Universität Trier, Campus I.

Abb. 2: Iwan Aiwasowski: Zwischen den Wellen, 1898, Öl auf Leinwand, 66 x 97 cm, Aiwasowski Nationale Kunstgalerie Feodossija, Feodossija/Krim.

Abb. 3: Olafur Eliasson: Atmospheric Wave Wall, 2020, Pulverbeschichteter Stahl, rostfreier Stahl, Aluminium, Willis Tower, Chicago/Illinois.

Abb. 4: Olafur Eliasson: Atmospheric Wave Wall, Detailaufnahme, 2020, Pulverbeschichteter Stahl, rostfreier Stahl, Aluminium, Willis Tower, Chicago/Illinois.

Tabitha Schmitz, Kunstgeschichte, B.A.

Faszination Wal: Das Motiv des Wals zwischen Wissenschaft und Künsten

Die Faszination des Menschen für das Meer und die Lebewesen darin ist sowohl in der Religion erkennbar, beispielsweise in der Geschichte von Jona und dem Wal, als auch in literarischen Werken. Herman Melvilles *Moby Dick* ist seit seinem Erscheinen im Jahr 1851 zu einem Klassiker der Weltliteratur geworden und bietet seither einen Anreiz für die Fantasie der Leser, denn die Symbolik des weißen Wals ist bis heute ein Rätsel geblieben.¹ Bleibt das Motiv des Wals in diesem Werk auch unklar, so weckt es doch die Neugier des Lesers für das mystische Wesen aus der Tiefe, das durch seine Größe und seine ungewöhnliche Anatomie beeindruckt. Doch inwiefern hat der Wal seine Symbolik im Laufe der Jahre verändert?

Wie sein Zeitgenosse Melville war auch der Bildkünstler William Turner fasziniert vom Kampf der Walfänger gegen die riesigen Tiere zu sein. Zahlreiche seiner Werke beschäftigen sich mit der marinen Malerei.² Vor allem seine Serie *Whalers* ist dabei für die Waldarstellungen in der Kunst von großer Bedeutung. Bei den vier Werken steht einerseits der Mut der Walfänger im Vordergrund, andererseits werden das Meer und die Wale aber auch romantisch verklärt. In dem unten abgebildeten Gemälde nimmt ein fast weißer Himmel den größten Teil des Bildes ein. Mit groben Pinselstrichen werden einige Wolken angedeutet, sie bleiben jedoch abstrakt. Auch das Wasser im untersten Teil des Werkes wirkt abstrakt, nicht zuletzt wegen der ungewöhnlich grünen Färbung. Der Wal auf der linken Seite der Darstellung ist verwundet, Blut fließt aus einer Wunde und färbt das Meer um ihn herum dunkel. Dabei zieht der Wal die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich,

¹ Melville 1851

² Hokanson 2016, S.12-13.

denn im Gegensatz zu den hellen Pastelltönen ist er fast schwarz. Das Schiff im Hintergrund sowie die Fischerboote davor sind nur angedeutet und wirken skizzenhaft. Das Schiff ist nur durch seine Umrisse als solches erkennbar. Die weißen und blauen Töne lassen es mit dem Himmel verschmelzen. Das Werk wirkt fast unvollendet und bietet viel Raum für Spekulationen.



Abb. 1: J.M.W. Turner: Whalers, ca. 1845. Oil on canvas, 91.8 x 122.6 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Mit dem Beginn der Neuzeit bietet der Tran eine immer wichtigere Quelle für die Herstellung von Lampenöl, aber auch von Seifen und Kerzen. Der Walfang ist somit unverzichtbar für die Gesellschaft. Die britische Walfangflotte des 19. Jahrhunderts erforscht auf ihren Reisen auch unbekannte Gebiete und Kulturen, sodass es sich bei diesen Fahrten gleichzeitig auch um Entdeckungsreisen handelt.³ Das Leben unter der Meeresoberfläche ist zu dieser Zeit immer noch größtenteils unerforscht und bietet zahlreichen Stoff für Fantasie. Selbst wissenschaftliche Darstellungen von Meerestieren sind meist ungenau oder beruhen auf der Vorstellung von Künstlern, die in der Realität nie ein solches Tier gesehen haben.

Mit der Weiterentwicklung der Naturwissenschaften gewinnt der Wal jedoch auch für die Forschung an Bedeutung. Von 1789 bis 1813 erscheint in monatlichen Ausgaben das Werk *The naturalist's miscellany; or Coloured Figures of Natural Objects Drawn and Described Immediately*

³ Hokanson 2016, S.14.

from *Nature*, wobei der Naturforscher George Shaw in kurzen Texten verschiedene Tierarten beschreibt, so auch mehrere Wale. Durch beigefügte Kupferstiche des Künstlers Frederick Polydore Nodder und seines Sohnes Richard Polydore Nodder werden Kunst und Wissenschaft miteinander verbunden. In einer Ausgabe von 1793 findet sich beispielsweise ein Text mit Erklärungen zum Grönlandwal, wobei Shaw unter anderem die Anatomie dieser Tiere beschreibt, und über die fehlerhafte Darstellung eines Wals in John Miltons Gedicht *Das verlorene Paradies* aufklärt.⁴ Nodder zeigt den Grönlandwal von seinem Lebensraum losgelöst als rein wissenschaftliches Objekt vor weißem Hintergrund. Durch Schraffuren verleiht er der Abbildung Tiefe, obwohl der Wal im Profil dargestellt und nicht eingefärbt ist. Bemerkenswert ist die präzise Darstellung der Barte, mit denen der Wal Plankton aus dem Meer filtert. Auch die beiden Blaslöcher und das Auge sind sehr detailgetreu abgebildet. Seine Größe ist jedoch nur schwer einzuschätzen und ergänzt durch Shaws wissenschaftliche Beschreibungen wird das Tier zu einem reinen Forschungsgegenstand. Wo Nodder sich die Kenntnisse für seine Kupferstiche aneignete, bleibt ein Rätsel, in jedem Fall bedeutete es jedoch eine Herausforderung, Lebewesen einer solchen Dimension zeichnerisch festzuhalten. Losgelöst von ihrer natürlichen Umgebung verlieren die Wale ihren mysteriösen Charakter. Auch wenn Nodder und sein Sohn heute nicht mehr bekannt sind, waren ihre Tierdarstellungen im 18. und 19. Jahrhundert gewiss von großem Interesse, da die Menschen zu diesem Zeitpunkt nur selten Zugang zu zuverlässigen Beschreibungen exotischer Tiere hatten.

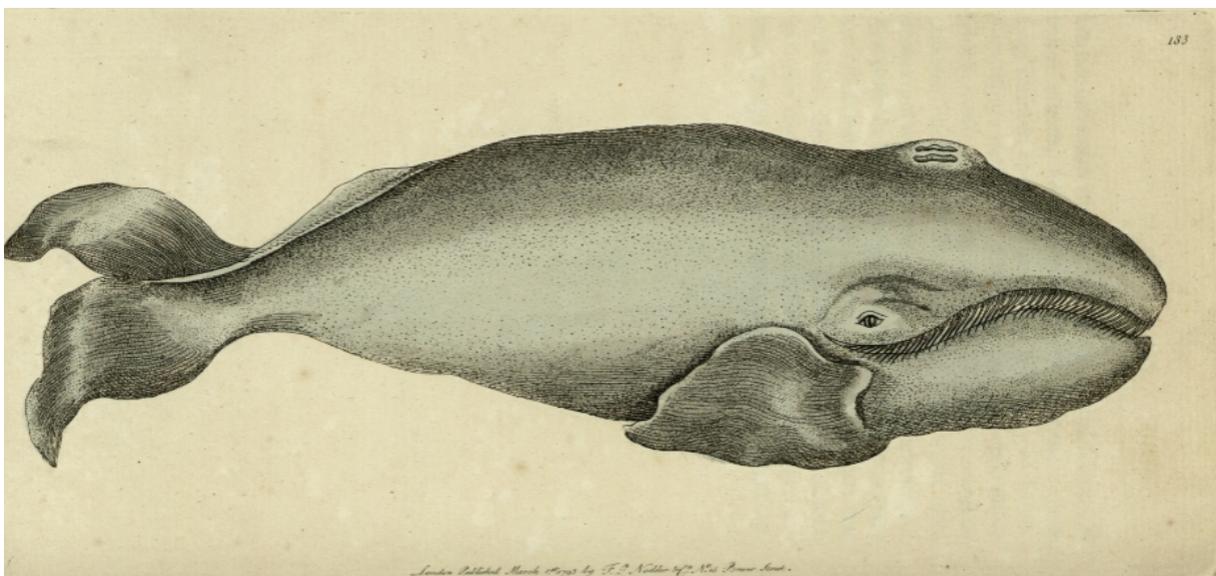


Abb 2: F.P. Nodder: *Mysticetus* The naturalist's miscellany; or Coloured Figures of Natural Objects Drawn and Described Immediately from Nature Vol. 4 1793 plate 133

Noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein setzt sich der kommerzielle Walfang fort.⁵ Blubber und Ambra sind immer noch begehrte Produkte, die hohe Geldsummen einbringen. Doch auch der

⁴ Shaw 1793, Vol. 4 o.S.

⁵ Hoare 2008, S.425.

Umweltschutz gewinnt nun an Bedeutung und so wird der Schutz der Wale in der Gegenwart immer häufiger zu einem zentralen Thema im Rahmen von Tierschutzkampagnen. Dabei hat der Wal eine Wandlung vom mystischen Monster zum verklärten Symbol für bedrohte Tierarten durchlaufen. Im Jahr 2024 haben mehrere polynesische Völker eine Deklaration unterschrieben, die Wale zu juristischen Personen erklärt, um so ihre Rechte besser schützen zu können.⁶ Auch im Zeitalter der Technik hat der Wal nichts von seiner Ausdruckskraft eingebüßt, jedoch haben sich der Kontext und die Symbolhaftigkeit von Wal-Darstellung verändert. In der Kunst der Gegenwart spiegelt sich die Faszination für dieses Tier, aber auch seine gefährdete Existenz. Ein Beispiel dafür ist die Künstlerin und Aktivistin Peggy Oki mit ihrem Projekt *Curtain of 30.000 Origami Whales*, später umbenannt in *Curtain of 38.000 Origami Whales*. Ihre Installation aus Origami-Walen erinnert an die Tiere, die trotz des Verbots der kommerziellen Jagd im Jahr 1986 von Nationen wie Japan, Island und Norwegen weiterhin abgeschlachtet werden. Menschen aus verschiedenen Ländern beteiligen sich an der Aktion, indem sie Wale aus Papier falten und zum Kunstwerk hinzufügen. So wird die Installation jedes Jahr um etwa 2000 Origami-Figuren erweitert, um sie an die Zahl der Wale anzugleichen, die Schätzungen zufolge seit 1986 erlegt wurden.⁷ Bei dem Projekt von Peggy Oki wird die Kunst also als Mittel verwendet, um die Öffentlichkeit auf die Problematik des Walfangs aufmerksam zu machen.



Abb. 3: Peggy Oki: *Curtain of 30.000 Origami Whales*. Alaska Center for the Performing Arts and Alaska Ocean Festival.

Obwohl der Wal mittlerweile weit mehr erforscht ist, als im 18. Jahrhundert und viel über seine Anatomie, seinen Lebensraum und sein Verhalten bekannt ist, hat er nichts von seiner Faszination eingebüßt. Im Gegenteil: Walbeobachtungen haben sich zu einer beliebten Touristenattraktion entwickelt. Zugleich setzen sich zahlreiche Organisationen sich für den Schutz der Meere ein, wobei die Waljagd und der gefährdete Status der verbleibenden Wal-Populationen als Paradebeispiel für die Bedrohung der Tiere durch den Menschen dient. Der Erhalt der Wale nimmt hier einen beinahe symbolischen Platz ein.

Verdankte der Wal seine Faszination also in früheren Zeiten dem Umstand, dass er als unerforschtes und damit unbekanntes Mysterium galt, so hat er sich über die Jahrhunderte hinweg zum Symbol für den Artenschutz entwickelt. Fest steht jedoch, dass er bis heute eine wichtige Rolle

⁶ Hrsg. Berliner Morgenpost (16.02.2025)

⁷ Hrsg. Peggy Oki (12.02.2025)

in der Kunst und in der Wissenschaft spielt und weiterhin unsere Aufmerksamkeit verdient, um seinen Erhalt zu sichern.

Literaturnachweise

Barbara Barkhausen, Neuseeland: Wale sollen als normale Bürger gelten. In: Berliner Morgenpost (03.04.2024)
<https://www.morgenpost.de/vermishtes/article242016986/Neuseeland-Wale-sollen-als-normale-Buerger-gelten.html> (16.02.2025)

Hoare, Philip (2008): Leviathan oder Der Wal. Auf der Suche nach dem mythischen Tier der Tiefe. Sonderausgabe 2020, Hamburg, Mare

Hokanson, Alison (2016): Turner's Whaling Pictures. In: Bulletin – Metropolitan Museum of Art, 2016-01, Vol. 73
<https://www.jstor.org/stable/pdf/44993836>

Melville, Herman (2003): Moby-Dick or, The Whale. Originalausgabe 1851, 51. Auflage, Jenson USA, Penguin classics

Oki, Peggy (2024): <https://www.origamiwhalesproject.org/> (21.02.2025)

Shaw, George; Nodder, Polydore: The naturalist's miscellany: or coloured figures of natural objects; drawn and described immediately from nature. 1789-1813, London, Nodder&Co. Digitalisiert durch: Biodiversity Heritage Library BHL.
<https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/79941>

Abbildungsnachweise

Abb. 1: J.M.W. Turner: Whalers, ca. 1845. Oil on canvas, 91.8 x 122.6 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 2: F.P. Nodder Grönlandwal The naturalist's miscellany; or Coloured Figures of Natural Objects Drawn and Described Immediately from Nature Vol. 4 1793 plate 133 o. S.
<https://www.biodiversitylibrary.org/item/155487#page/158/mode/1up>

Abb. 3: Peggy Oki: Curtain of 30.000 Origami Whales. Alaska Center for the Performing Arts and Alaska Ocean Festival. Website Peggy Oki <https://www.origamiwhalesproject.org/> (21.02.2025)

Gianna Seger, Kunstgeschichte, B.A.

Tierisch fehl am Platz? - Unnatürliche Tierpräsentationen in der Medienkunst

Wie geht der Mensch mit Tieren um, und sind wir berechtigt uns über sie stellen? Diese Frage wird mit dem ständigen Voranschreiten des Klimawandels immer drängender und aktueller. Zunehmend gibt es Debatten über die Rechte und dem Artenschutz der Tiere: Sei es über ihre Haltung in Zoos oder öffentlichen Aquarien wie SeaLife, über die Forderung, Tiere gänzlich aus Zirkussen zu verbannen oder über die Verdrängung aus ihrem natürlichen Lebensraum bis hin zur Ausrottung ganzer Arten. Solche Fragen spiegeln sich auch in Forschungsfeldern der Kultur- und Geisteswissenschaften, beispielsweise in den interdisziplinären 'Human Animal Studies'. In Folge dessen wird auch der kritische Blick auf die Kunst verschärft, und Kunstschaffende werden mit ethischen Fragen und Kritik konfrontiert.¹

In *Flow*, dem mehrteiligen Video- und Animationskunstwerk von Jonas Schöner und Alexander Wöhler, ist ein realitätsnah animierter Buckelwal zusehen, der über einen schwarzen Körper mit einer weißen Unterseite verfügt. Er füllt fast den gesamten digitalen Raum des Containers. Der Eindruck, dass der Wal sich im Wasser befindet, entsteht durch seine ruhigen, fließenden Bewegungen sowie die bläuliche Umgebung und die leicht verschwommene Ansicht auf ihn. Obwohl das Werk auf die ästhetischen Eigenschaften der fließenden (engl. flowing) Bewegung der Tiere konzentriert ist, öffnet es auch die Möglichkeit Aquarien zu assoziieren. Der große Walfisch kann, unter diesem Aspekt betrachtet, eine irritierende Wirkung entfalten und ‚fehl am Platz‘ erscheinen. In dem Werk wirkt er erhaben und löst bei dem Betrachter eine Faszination aus. Doch kann durch die Assoziation des Aquariums in Kombination mit dieser Erhabenen Wirkung der Betrachter zum kritischen Denken angeregt werden und so kann dieses Kunstwerke Ehrfurcht lehren

¹Ahne 2022.

und die Erhabenheit dieses Tieres verdeutlichen. Ausgehend von ‚Flow‘ kann man auch ethische Fragen der Domestizierung von Tieren oder nach den Auswirkungen solcher Gefangenschaften stellen. Besonders ausgehend von dem Wal, lassen sich Umweltaspekte reflektieren, da viele Walarten als gefährdet gelten und Wale heute nahezu symbolisch als Motiv für Artenschutz und den Schutz des Meeres verwendet werden.

Während in „Flow“ das Thema Artenschutz nicht aktiv adressiert wird, sondern assoziativ mit der Darstellung des Wales in einer aquariumhaft anmutenden Struktur, fernab eines natürlichen Lebensraumes in Verbindung gebracht werden kann, lassen sich in der jüngeren Medienkunst auch solche Positionen finden, die mit ähnlichen Mitteln und Darstellungsweisen bewusst einen kritischen Ton anschlagen. In „The Substitute“ (2019) von Alexandra Daisy Ginsberg entsteht Pixel für Pixel in einem digitalen White Cube ein Breitmaulnashorn. Das als Video präsentierte Kunstwerk entstand unter Einbindung einer künstlichen Intelligenz: Das Nashorn handelt als autonome Entität, die aus ihrer Umgebung lernt – basierend auf Forschung des KI-Labors DeepMind.² Am Anfang ist nicht ersichtlich, was die Pixel genau darstellen, ein bräunlicher Pixelbrei scheint im Raum zu schweben. Doch mit der Zeit fügen sie sich immer mehr Pixel zu einer wachsenden Form zusammen, die sich durch den Raum bewegt. Mit der Zeit wird das Nashorn immer deutlicher erkennbar und bekommt ein realitätsnahes Aussehen. Am Ende verschwindet es plötzlich, und für einen Moment bleibt nur der leere Raum sichtbar, bevor die Installation erneut beginnt. Auf einem zweiten Bildschirm werden die experimentellen Daten präsentiert, die die Entwicklung und den Verlauf von Gitterzellen zeigen³ – Nervenzellen, die dabei helfen sich im Raum zu orientieren.



Abb. 1: Alexandra Daisy Ginsberg, The Substitute, 2019,6 min 18 sec, Cooper Hewitt.

² Alexandra Daisy Ginsberg, The Substitute.

³ Ebd.

Das zu beobachtende Verhalten des Pixel-Nashorns und die Geräusche stammen aus Dr. Richard Polichts raren Forschungsaufnahmen von der letzten Herde des fast ausgestorbenen Nashorns.⁴ Die Arbeit thematisiert das menschliche Streben, neue Lebensformen zu erforschen und zu erschaffen, während bereits bestehende Arten bedroht sind oder ausgerottet werden.⁵ Alexandra Daisy Ginsberg hinterfragt das Vertrauen, in die Biotechnologie als Mittel zur Wiederbelebung ausgestorbener Arten und stellt einerseits in Frage, ob die Menschheit in der Lage wäre, ein wiederauferstandenes Nashorn zu schützen, wenn man bedenkt, dass sie zuvor eine ganze Art fast zerstört hat und andererseits die Frage nach der Überlegenheit der Technik gegenüber der Natur.⁶ Die Pixel in dem Werk lassen sich im Kontext der Biotechnologie als Symbol für Zellteilung interpretieren. Es entsteht eine digitale, technisch reproduzierte Natur. Das plötzliche Verschwinden des Tieres am Ende symbolisiert die Erhabenheit der Natur über die Technik, aber auch das drohende Aussterben der realen Nashörner.

Einer aussterbenden Art in einem white-cube- artigen Raum begegnet man auch bei Douglas Gordons „Play Dead; Real Time“ (2003). Hier werden Videoaufnahmen eines indischen Elefanten auf zwei großen und einem kleinen Bildschirm präsentiert. Die großen Bildschirme zeigen verschiedene Blickwinkel auf das Tier, während der kleine Bildschirm eine Nahaufnahme seines Auges zeigt.

Der gezeigte Elefant entstammt dem Zirkus und wurde von Douglas Gordon mit einem Elefantentrainer zusammen in die bekannte Galerie *Gagosian* gebracht, wo er verschiedene Tricks aufführte – darunter auch den titelgebenden Trick, sich totzustellen.⁷ Der Trainer blieb dabei außerhalb des Sichtfelds der Kamera, wodurch im Video der Eindruck entsteht, das Tier sei allein in der Galerie und zeige das merkwürdige unnatürliche Verhalten auf.⁸ Matthew Moore schreibt, dass die gleichzeitige Darstellung auf mehreren Bildschirmen eine emotional aufgeladene Atmosphäre erzeugt.⁹ Dies geschieht vor allem durch die vielfältige Perspektive auf das Tier. Zudem betont er, dass man eine Verbindung zu dem Elefanten aufbaut, weil man sich in einem ähnlichen white cube befindet wie das Tier. Dadurch gelingt es dem Betrachter die Installation nahbarere und realer zu empfinden. Zusätzlich ist die Darstellung emotional aufwühlend, da Elefanten normalerweise als übermächtige, wilde Tiere wahrgenommen werden – hier jedoch einer Gewalt ausgesetzt sind, dem der Elefant nicht entkommen kann.¹⁰ Diese Gewalt zeigt sich einerseits darin, dass der Elefant in diesen künstlichen Raum, fernab seiner natürlichen Umgebung gebracht wurde, und darin, dass er

⁴ Ebd.

⁵ Himmelsbach 2022, S.75.

⁶ Ebd.

⁷ Douglas Gordon, *Gagosian*.

⁸ Moore 2009, S.6.

⁹ Ebd. S.8.

¹⁰ Douglas Gordon, MoMA.

durch den Raum zum Objekt inszeniert wird, das es anzuschauen gilt: ein Kunstwerk in einer Galerie.

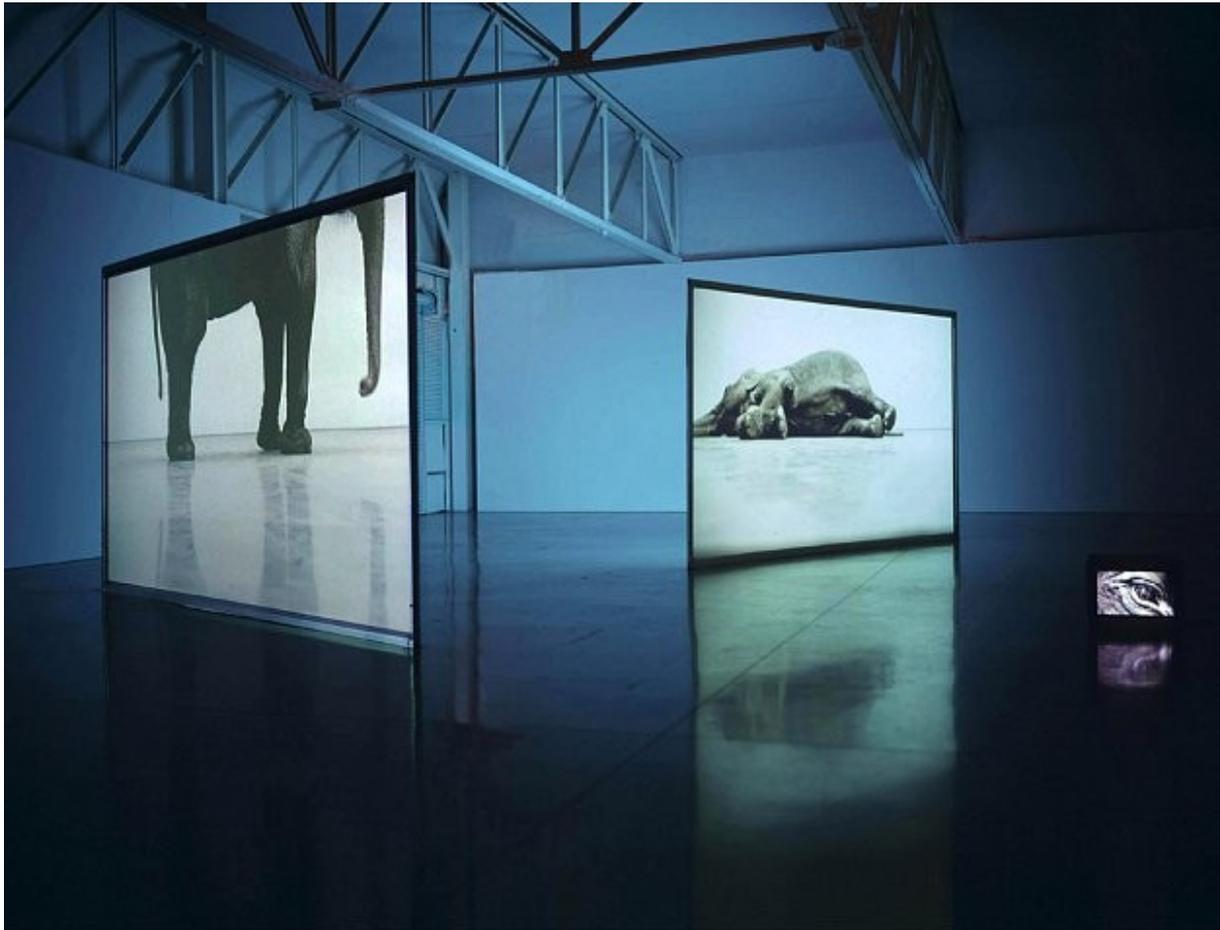


Abb. 2: Douglas Gordon, Play Dead; Real Time, 2003, 19:11 min, 14:44 min, 21:58 min, Gagosian Galerie.

Andererseits auch darin, dass er dazu aufgefordert wird, verschiedene Tricks, wie sich auf den Boden zu legen, auszuführen. Dieses unnatürliche fast regungslose auf dem Boden liegen und das ziellose eigenartige Umherwandern des Tieres in dem Galerie Raum, verursacht beim Betrachter auch dieses Gefühl der Machtlosigkeit des Elefanten und der Gewalt, die er unterliegt.

Wie bereits in „Flow“ und „The Substitute“ wird das Tier auch hier außerhalb seines natürlichen Kontexts präsentiert. Dies kann unter anderem an die problematische Haltung von Wildtieren in Zoos und Zirkussen erinnern und den Betrachter dazu anregen, die Objektifizierung von Tieren als Unterhaltungsobjekt – sowohl in der Kunst als auch im Zirkus – zu überdenken. Eine Gemeinsamkeit im Punkt Artenschutz mit „The Substitute“ ist, dass der asiatische Elefant, zu dem er indische Elefant gehört, auch vom Aussterben bedroht ist wie das Breitmaulnashorn. Die Population ist stark bedroht durch den immensen Verlust des Lebensraums.¹¹ Die Elefanten könnten voraussichtlich aufgrund des Klimawandels bis 2070 voraussichtlich 40 Prozent ihres derzeit geeigneten Lebensraums verlieren.¹²

¹¹ De 2021, S.2

¹² Ebd.

Doug Aitkens Videoinstallation „migration“ zeigt im Gegensatz zu „The Substitute“, eine andere Perspektive darauf, wie sich menschliches Verhalten auf die Tierwelt auswirken kann. Hier werden Tiere in Motel Räumen präsentiert, beispielsweise ein Bieber in einer Badewanne, ein Reh, das aus einem Kühlschrank frisst, ein Bison, der beim Umherwandern Gegenstände umstößt, oder ein Uhu auf einem Bett, umgeben von Federn. Exemplarisch wird die Sequenz des Uhus näher erläutert. In dieser wird die Eule in verschiedenen Einstellungen dargestellt: Zunächst sieht man seinen Kopf in einer halbnahen Einstellung. Später sitzt die Eule inmitten der Federn auf dem Bett während weitere auf ihn herabfallen. Am Ende fliegt der Uhu los und wirbelt die Federn auf.



Abb. 3: Doug Aitken, migration (empire), 2008, 24:28 min, Princeton University Art Museum.

Ähnlich wie in „The Substitute“ und „Play Dead; Real Time“ verhalten sich die Tiere ihrem Umfeld entsprechend und zeigen ihre Irritation angesichts der ungewohnten Situation. Bei verschiedenen Tieren kommt es vor, dass ihr wildes Instinktverhalten dazu führt, dass sie die Inneneinrichtung zerstören. Je nachdem, ob es sich um einen Raub- oder ein Beutetier handelt, sind die Reaktionen unterschiedlich. Raubtiere haben ein selbstbewussteres Auftreten und Beginnen relativ schnell, den Raum zu inspizieren, während sich Beutetiere eher zurückhaltend verhalten.¹³ Die Installation fordert den Betrachter dazu auf, über die Eingriffe des Menschen in die natürliche Umwelt nachzudenken.¹⁴ Durch die fortschreitende Urbanisierung und das Eindringen des Menschen in

¹³ Akel 2022, S.251.

¹⁴ Doug Aitken: migration (empire), Carnegie Museum.

natürliche Lebensräume kommt es zunehmend dazu, dass Wildtiere in von Menschen geprägten Bereichen, wie etwa Städten auftauchen.¹⁵ April Lamm hebt 2015 in ihrer Interpretation einen weiteren Aspekt hervor. Sie schreibt:

„In Aitken’s world, it is not the animals that are extinct but the people. Aitken made migration, after all, in the year following the financial apocalypse of 2008: despite the euphoria of Obama, there was a very palpable fear in the air. In migration, it is an animal migration: the future, the past, a parallel world in which we are missing. Our pale playgrounds have become their territory.“¹⁶

Lamm bringt damit die Idee ins Spiel, dass die Menschen aus unbekanntem Gründen ausgestorben sein könnten, während die Tiere unser Verschwinden überdauern und die von uns geschaffenen Räume übernehmen.

Fazit

Die Videoinstallationen greifen auf unterschiedliche Weise die Frage danach auf, wie der Mensch mit der Tierwelt umgeht, und regen dazu an, das eigene Verhalten kritisch zu hinterfragen. In „Flow“ kann der Betrachter durch die Erhabenheit der Darstellung des Wals, daran erinnert werden, dass die Tiere zu respektieren sind und man die Natur schützen sollte. In „The Substitute“ wird die Frage nach dem Artenschutz subtil gestellt. Durch die immer klarer werdenden Pixel, die das Nashorn bilden, und das plötzliche Verschwinden am Ende des Werkes wird dem Zuschauer bewusst, dass jetzt die Aufmerksamkeit auf die noch bestehenden Arten gelenkt werden muss. Die Technik ist der Natur nicht überlegen, und kann den Verlust ausgestorbener Arten nicht ausgleichen. Durch die Tricks des Elefanten und den ungewöhnlichen Galeriekontext von „Play Dead; Real Time“ wird auf den Umgang mit Tieren als Unterhaltungsobjekte aufmerksam gemacht – sowohl im Sinn eines Kunstobjektes als auch in Bezug auf den Zirkus. Durch diese Darstellungsweise gelingt es dem Werk, den Betrachter dazu anzuregen, sich mit dem Machtverhältnis zwischen Menschen und Tier auseinanderzusetzen und das daraus resultierende Verhalten gegenüber der Tierwelt zu hinterfragen. Im Gegensatz dazu zeigt „migration“ Tiere in ausgestatteten Motel-Räumen. Hier wird durch die Räume, und die Abwesenheit des Menschen klar, dass sich die Tiere Lebensraum zurückerobern. Dadurch wird dem Zuschauer deutlich gemacht, was für Auswirkungen die Vernichtung von Lebensraum haben kann, aber auch, wie die Welt aussehen könnte, wenn die Menschen weiter mit der Zerstörung fortfahren. So dient das Werk auch als Warnung.

Das digitale Bildmedium spielt in allen vier Werken eine große Rolle, um die Nähe vom

¹⁵ Granai 2024, S.6.

¹⁶ Akel 2022, S.251.

Betrachter zu den dargestellten Tieren herzustellen, da man die Tiere scheinbar aus nächster Nähe erleben kann. Durch Nahaufnahmen und ihre dargestellten Verhaltensweisen, erhält der Betrachter durch die Videosequenzen einen tiefen persönlichen Zugang. Ob animiert (Flow, The Substitute) oder real (Play Dead; Real Time, migration), die unnatürlichen Lebensräume dieser Werke verstärken das Gefühl der Entfremdung und betonen, wie ‚fehl am Platz‘ die Tiere in dieser künstlichen, vom Menschen gemachten Umgebung wirken – eine eindringliche Darstellung, die zur Reflexion über das Verhältnis von Mensch, Tier und (Lebens)Raum anregt.

Literaturnachweise

Ahne, Petra (2022): Darf man für die Kunst Fliegen töten?, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/wegen-toter-fliegen-anzeige-gegen-das-kunstmuseum-wolfsburg-18160252.html>, (16.02.25).

Akel, Joseph (2022): Doug Aitken: works 1992-2022, London. MACK.

Alexandra Daisy Ginsberg, The Substitute, <https://www.daisy-ginsberg.com/work/the-substitute> (22.02.25).

De, Rahul/Sharma, Reeta/Davidar, Prija (2021): Pan-India population genetics signifies the importance of habitat connectivity for wild Asian elephant conservation, in: *Global Ecology and Conservation* 32.

Doug Aitken: migration (empire), Carnegie Museum of Art, <https://carnegieart.org/exhibition/dougaitken/> (08.02.25).

Douglas Gordon, Gagosian, <https://gagosian.com/exhibitions/2003/douglas-gordon-play-dead-real-time/> (08.02.25).

Douglas Gordon. Play Dead; Real Time, MoMA <https://www.moma.org/collection/works/100620> (08.02.25).

Granai, Giulia/Borrelli, Carmen/Mariti, Chiara (2024): Animals and Cities. A Reflection on Their Potential in Innovating Nature-Based Solutions, in: *animals* 14, S. 1-20.

Himmelsbach, Sabine/ Poos, Françoise (2022): Earthbound – in Dialogue with Nature, Esch-Belval, Hatje Cantz.

Moore, Matthew (2009): *If Animals Could Talk*, Georgia.

Abbildungsnachweise

Alexandra Daisy Ginsberg, The Substitute, 2019, Videoinstallation, 6 min 18 sek., Cooper Hewitt Museum, <https://www.daisy-ginsberg.com/work/the-substitute>.

Douglas Gordon, Play Dead Real Time, 2003, Videoinstallation, 19:11 min, 14:44 min, 21:58 min, MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/100620>.

Doug Aitken, migration (empire), 2008, Videoinstallation, 24:28 min, Princeton University Art Museum, <https://art-museum.princeton.edu/art/exhibitions/3816>.

Sho Ito, Kunstgeschichte, 4. Semester (B.A.)

Ernst Haeckels *Kunstformen der Natur* und Die Kunstgewerbe des Jugendstils

In dem Medienkunstwerk *Flow* von Jonas Schöner und Alexander Wöhler werden Meerestiere wie Karpfen, Wale und andere Meeresbewohner sowie die kräftige Strömung des Wassers mit einem Projektor auf die Seiten eines Containers projiziert. Passantinnen und Passanten können das Werk von außen betrachten und eine visuelle Erfahrung machen, als ob riesige Meerestiere in dem Container schwimmen würden. Zur Auftaktpräsentation, die ab November 2024 am Campus der Universität zu sehen war, wurde eine im blauen Licht schwimmende Qualle gezeigt. Quallen tauchen in der Kunstgeschichte erst relativ spät, im 20. Jahrhundert, auf. Die erste Darstellung von Quallen stammt von dem deutschen Biologen Ernst Haeckel. Als aufstrebender Landschaftsmaler mit einem außergewöhnlichen Blick für die Natur skizzierte er Quallen und verschiedene andere Lebewesen und veröffentlichte 1904 ein Buch mit seinen Zeichnungen: *Kunstformen der Natur*. Die außergewöhnlichen und schönen Formen der in diesem Buch abgebildeten Lebewesen waren den damals lebenden Menschen unbekannt und wurden mit Erstaunen aufgenommen.

Die faszinierenden Formen der von ihm dargestellten Kreaturen wurden von den Künstlern des Jugendstils aufgegriffen und hatten bekanntlich einen weitreichenden Einfluss auf die Kunst, die Architektur und das Kunsthandwerk des frühen 20. Jahrhunderts, wie zum Beispiel die Tore der Pariser Ausstellung von Rene Binet und die Skulpturen von Hermann Obrist, die oft erwähnt werden.¹ Arbeiten, die den Einfluss der *Kunstformen der Natur* auf den Bereich des Kunsthandwerks zeigen, scheinen jedoch nicht gut erfasst worden zu sein. In diesem Beitrag werden daher die von den *Kunstformen der Natur* beeinflussten handwerklichen Arbeiten zusammengefasst und verglichen.

¹Gebauer 2014 S. 247, Kockerbeck 1986, Silverman 1989 S. 289-293

Der Medusa-Kronleuchter von Constant Roux

Der sogenannte „Medusa-Kronleuchter“ wurde 1908 von dem französischen Bildhauer Constant Roux entworfen (Abb. 1). Bei der Gestaltung des Kronleuchters bezog er sich auf eine Skizze von Haeckel, auf der eine neue Quallenart abgebildet war (Abb. 2).² Vergleicht man Haeckels Skizze mit Roux' Werk, fällt die Ähnlichkeit des Kronleuchters zur Zeichnung deutlich ins Auge. Beide haben prächtige, üppige Tentakel, deren Detailreichtum schön und beeindruckend ist; in Roux' Kronleuchter sind die Tentakel und der Körper mit Lichtquellen versehen. Die verteilt eingesetzten Leuchtkörper verleihen dem starren Kronleuchter in eingeschaltetem Zustand eine dynamische Wirkung. Der Unterschied besteht darin, dass der Kronleuchter von Roux einen kleineren Schirm für die Tentakel hat als Haeckels Skizze. Das mag daran liegen, dass die Details des Schirms in der Betrachtung des Schirms von unten kaum Wahrgenommen würden, kann aber auch durch die Positionierung der Lichtquellen im oberen Segment des Kronleuchters bedingt sein. Ein größerer und tiefer angesetzter Schirm, wie er in Haeckels Darstellung abgebildet ist, würde die Streuung des Lichts behindern. Auch die Dekoration um den Schirm ist im Vergleich zu den Tentakeln einfach gehalten.



Abb. 1: Constant Roux, Der Medusa-Kronleuchter, 1908, Musée Océanographique de Monaco.

Abb. 2: Ernst Haeckel, Phopilema Fridar, 1904.

Zeichnung für ein Tapetendesign von Hendrik Petrus Berlage

Hendrik Petrus Berlage, einem führenden niederländischen Architekten des Jugendstils (Abb. 3) entwarf inspiriert von den Figuren der Geschöpfe aus den *Kunstformen der Natur* Innenausstattung

² Offizielle Website, Musée Océanographique, 14. Februar 2025, Sick 2008 S. 81, 82

seiner Gebäude bis hin zu den Tapeten.³ Wie Roux entwarf auch Berlage einen Kronleuchter nach der Skizze seiner Qualle, aber auch Aquarellzeichnung für einen Tapetenentwurf, die eine Seesternskizze Haeckels wiederaufgreift (Abb. 3 u. 4). Für einen Tapetenentwurf kopierte Berlage die einzelne Darstellung der Seesterne aus Haeckels Blatt. Oben auf der Berlages Zeichnung sind die Seesterne, die dem Entwurf zugrunde liegen, von Haeckels Skizze kopiert, um zu zeigen, wie sie entworfen wurden. Darunter ist für jeden Seestern ein geometrisch angeordnetes Tapetenmuster eingezeichnet. Besonders bemerkenswert ist das Design in der oberen Hälfte der Zeichnung. Während der Seestern in Haeckels Skizze fünf lange Tentakel hat, die sich frei bewegen, hat Berlage ihre Bewegung zu einem geometrischen Muster aus Fünfecken verändert. Wie in Haeckels Skizze ist jedoch jeder Tentakel stark gebogen und an der Spitze abgerundet. Dies verleiht der Tapete das Aussehen eines Seesterns, der sich im Muster windet, während die geometrische Ordnung der Tapete erhalten bleibt.

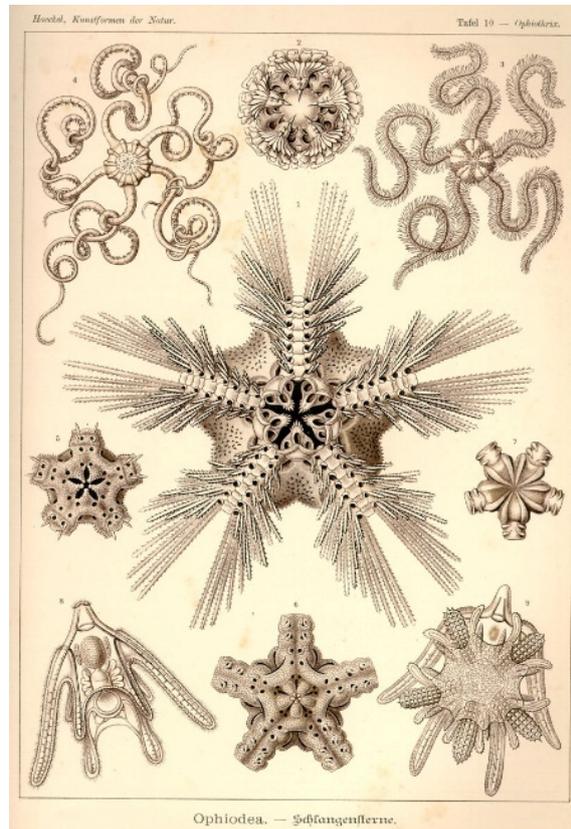
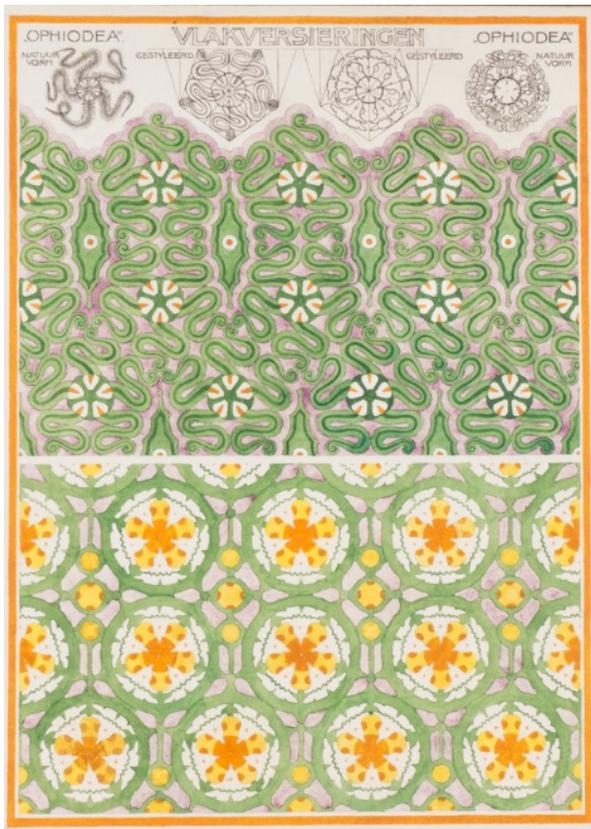


Abb. 3 (l): Hendrik P. Berlage, *Vlakversieringen*, *Ophiodea* 2, Het Nieuwe Institute.

Abb. 4 (r): Ernst Haeckel, *Ophiothrix* *Ophiodea*, 1904.

³ Berlage Drawings, 14. Februar 2025, Kohlenbach 1991 S. 107

Truhe von August Endell



Abb. 5: August Endell, Truhe, 1899, Münchener Stadtmuseum

Die Truhe wurde 1899 von dem Münchner Künstler August Endell als Bestandteil eines Bücherregals hergestellt (Abb. 5).⁴ Diese Schublade mit Scharnieren ist mit großen Beschlägen mit organischen Formen verziert. Auch die Enden der Beschläge sind in kleinere Spitzen geteilt und gespreizt, während auf der Oberfläche Erhebungen und feine Rillen entstehen, die dem Stück eine amöbenartige Lebenskraft verleihen. Das Werk ahmt nicht die Form eines bestimmten Lebewesens nach, wie bei Roux und Brlage, sondern ist eher abstrakt, obwohl festgestellt wurde, dass Endells wellenförmige Form ein Einfluss der *Kunstformen der Natur* ist.⁵ Vergleichen wir sie hier mit der Korallenskizze (Abb. 6). Beide haben eine fein verästelte, fächerartige Ausbreitungsform gemeinsam. Auch die Oberflächengestaltung der Beschläge ähnelt einem Korallenskelett und verleiht den Beschlägen trotz der Verzierung auf einer flachen Oberfläche eine dreidimensionale Dynamik. Die Spitzen der Zweige sind nicht rund wie Korallen, sondern spitz wie plätschernde Wellen, was darauf hindeutet, dass Endell stark von der Darstellung von Wellen in japanischen Ukiyo-e-Drucken beeinflusst wurde.⁶

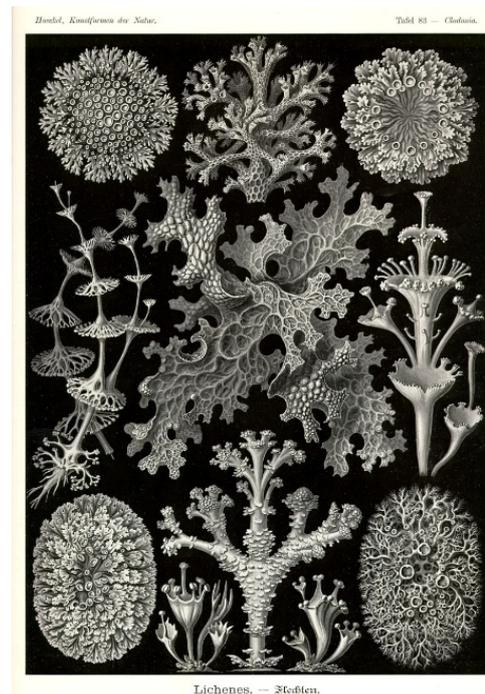


Abb. 6: Ernst Haeckel, *Sticta Pulmonaria*, 1904

In all diesen Werken wurden die Formen der von Haeckel dargestellten Kreaturen studiert und in atemberaubende Dekorationen umgewandelt, aber die rohen, grotesken Formen der Natur sind in allen Dekorationen stärker beeindruckt als ihre Schönheit. Das Kunsthandwerk des Jugendstils

⁴ Hiesinger 1988 S. 58

⁵ Ashby 2019 S. 180

⁶ Ashby 2019 S. 180

ist berühmt dafür, dass es schöne, elegante Kurven und Formen aus der Natur entlehnt, aber die in diesem Artikel beschriebenen Kunsthandwerksarbeiten erinnern uns daran, dass die Kunst des Jugendstils immer eine nicht zu bändigende Wildheit in sich trug, deren überbordende Lebenskraft sich in ihrem schönen Dekor widerspiegelt. Diese andere Seite der Natur unterstreicht die Schönheit des Werks und fasziniert uns.

Literaturnachweise

- Ashby, Charlotte (2019): Nature and New Forms. Art Nouveau at the Fin-de-Siècle, in: Historisch Tijdschrift Groniek Nr. 219, S. 171-186.
- Berlage Drawings, Mediamatic, <https://www.mediamatic.net/en/page/27739/berlage-drawings>, zuletzt abgerufen am 14. Februar 2025.
- Fahr-Becker, Gabriele (2004): Jugendstil. o.O. Könemann.
- Gebauer, Mirjam(2014): Quellen ästhetischen Genusses und veredelnder Erkenntnis. Zur Naturauffassung in Ernst Haeckels Kunstformen der Natur, in: Natur und Moderne um 1900, Bielefeld.
- Haeckel, Ernst: Kunstformen der Natur, Leipzig 1904.
- Hiesinger, Kathryn Bloom (Hrsg.) (1988): Die Meister des Münchner Jugendstils. München.
- Kockerbeck, Christoph (1986): Ernst Haeckels „Kunstformen der Natur“ und ihr Einfluß auf die deutsche bildende Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt am Main.
- Kohlenbach, Bernhard (Hrsg.) (1991): Hendrik Petrus Berlage Über Architektur und Stil. Aufsätze und Vorträge 1894-1928. Basel.
- Offizielle Website, Musée Océanographique, <https://musée.oceano.org/de/>, zuletzt abgerufen am 14. Februar 2025.
- Shick, J. Malcolm (2008): Toward an Aesthetic Marine Biology, in: Art Journal 67, S. 62-86.
- Silverman, Debora L. (1989): Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology, and Style. Berkeley.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Constant Roux, Der Medusa-Kronleuchter, 1908, Musée Océanographique de Monaco
- Abb. 2: Ernst Haeckel, Phopilema Fridar, 1904
- Abb. 3: Hendrik P. Berlage, Vlakversieringen, Ophiodea 2, Het Nieuwe Institute
- Abb. 4: Ernst Haeckel, Ophiothrix Ophiodea, 1904
- Abb. 5: August Endell, Truhe, 1899, Münchener Stadtmuseum
- Abb. 6: Ernst Haeckel, Sticta Pulmonaria, 1904

Linda Jakoby, Germanistik, Kunstgeschichte, B.A.

Gefährliche Strömungen: Die Welle als Symbolträger bei Morton Rhue

„Die Welle“, ein Symbol, welches einerseits gewaltiges Unbehagen ausdrücken kann, andererseits mit Ruhe und Ausgeglichenheit verbunden wird. Mal ruhig schwappend, ein anderes mal schlagen kräftige Wellen – immer im Flow. So erscheint das Wasser im Medienkunstcontainer. Der Betrachter schaut auf die Unterseite der Wasseroberfläche, die hellblaue Spiegelungen und weiße Reflexe aufweist, an den Stellen, an denen das Licht bricht. Was sich über dem Wasser befindet, ist nicht erkennbar, es verschwindet im schwarz, unbestimmbar und zieht keine Aufmerksamkeit auf sich, sodass das Wasser die volle Präsenz beanspruchen kann. Kleinere und größere Luftbläschen haften an der Wasseroberfläche und sprudeln, wie in einem kohlenensäurehaltigem Getränk. Die Wellen durchlaufen den Container, als flössen sie weiter über den Bildrand hinaus und prallen nicht etwa an den blauen Container-Wänden ab.

Es sind Wellen zu betrachten, die sich aufbauen, steigern, beunruhigend werden, an Höhe gewinnen und schließlich brechen und somit nimmt das Wasser hin und wieder die gesamte Projektionsfläche ein. Andererseits sind Wellen zu beobachten, die harmonisch auslaufen. Die beschriebene Sequenz der Video-Installation Flow zeigt, dass

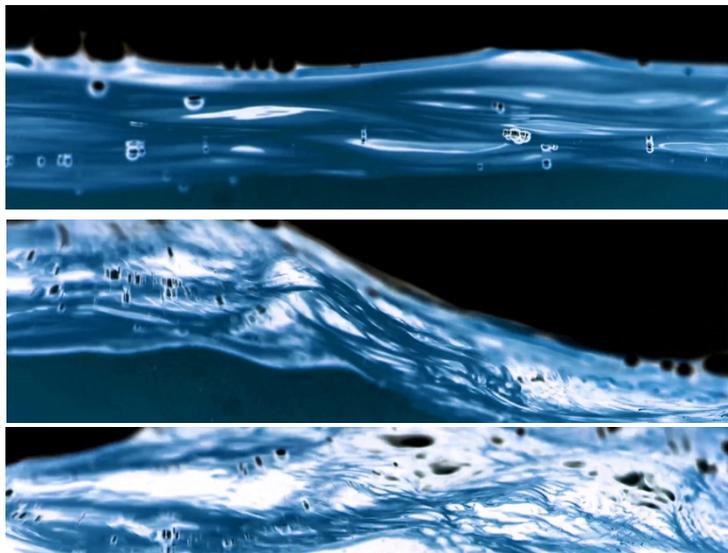


Abb. 1-3: Alexander Schöner und Jonas Wöhler: Flow, Videoinstallation, Filmstill Min. 10:04 – 11:08.

Wasser als Naturgewalt dazu in der Lage ist eine zu Kraft entrücken, die nicht zu unterschätzen ist, selbst wenn die Wellen mal ruhiger schwingen.

Die Welle als Ausdrucksform von immenser Kraft, so stark, wie die einer Naturgewalt, ist nicht nur in der Kunstgeschichte ein viel aufgegriffenes Motiv, bekannt durch berühmte Bilder wie „Die große Welle von Kanagawa“ von Katsushika Hokusai, sondern wird auch in der Literatur als Schlüsselement gebraucht. 1981 veröffentlichte Morton Rhue seinen Roman „The Wave“, der daraufhin in viele Sprachen übersetzt wurde.¹ In Deutschland wurde das Buch über drei Millionen Mal verkauft und ist seit Jahrzehnten Teil der Schullektüre.² Kurz nach Veröffentlichung erschien erst ein amerikanischer und später ein deutscher Film sowie eine deutsche Serie.^{3,4,5} Bei allen diente der Roman als Vorlage, welches zeigt, dass der Inhalt des Romans auch über die Jahre hinweg nicht an Relevanz einbüßt. Zentral ist das

Symbol der „Welle“, das Macht, Kraft und Kontrollverlust vermittelt und sich in allen Varianten als tiefgründiges Element bewährte und nie ausgetauscht wurde. So taucht „The Wave“ oder „Die Welle“ nicht nur als Titel überall auf, sondern ist ebenso auf vielen der Cover und wird auf unterschiedliche Art und Weise

dargestellt. Hier ein paar Beispiele: Auf dem Titelbild des Films aus dem Jahr 1981 (Abb.4) sind mehrere Wellen zu sehen, einfache Rundungen in weiß und Blau im Inneren eines Kreises, die nach oben hin spitzer werden. Wie Haifischflossen ragen die Ausbuchtungen hervor. Außerdem ist es in der Auswahl das einzige Cover



Abb. 4 (l): Cover, Grasshoff, Alexander, The Wave, 1981.

Abb. 5 (r): Cover, Gansel, Dennis, Die Welle, 2008.



Abb. 6: Cover, Monheim, Mark; Lăzărescu, Anca Miruna, Wir sind die Welle, 2019.

¹ Vgl. Die Welle 1997.

² Vgl. EinFach Deutsch Unterrichtsmodelle Die Welle 2024.

³ Vgl. Alexander Grasshoff The Wave 1981.

⁴ Vgl. Dennis Gansel Die Welle 2008.

⁵ Vgl. Anca Miruna Lăzărescu, Mark Monheim Wir sind die Welle 2019.

in der die Wellen in einem blauen Farbton gehalten sind, wie man es von Wasserdarstellungen gewohnt ist. Das gesamte Cover ist in Blautönen gehalten. Die Welle im Titelbild des Films aus dem Jahr 2008 (Abb. 5) ist rot und wie ein Tribal (Tattoo) dargestellt, also schwungvolle, robuste, dicke Linien. Allein anhand der Gestaltung des Logos kann man auf dessen Entstehungszeit schließen. Die Welle ist ein minimalistisch stilisiertes Design, und verblasst nach unten hin aus, dabei ist sie von einem einfachen Dreieck oben eingerahmt. Alle Titelbilder haben gemeinsam, dass sie eine Welle zeigen, die kurz davor ist, zu brechen.

Um welche Welle geht es in dem Roman von Morton Rhue?⁶

Zunächst ist die Präzisierung erforderlich, dass es sich bei der Welle aus dem genannten Roman, nicht etwa um eine physische Welle aus dem Element Wasser handelt. Dazu wird vorerst eine kurze Inhaltsangabe angeführt. Die Lektüre behandelt eine autoritäre Bewegung namens „Die Welle“, die anfangs unscheinbar startet jedoch schnell Fahrt aufnimmt. Der Lehrer Ben Ross wagt ein Experiment mit seiner High-School Klasse, die sich nicht erklären kann, wie der Nationalsozialismus solch große Popularität erfahren konnte.⁷ Mit dem Experiment „die Welle“ möchte er seinen Schülern und Schülerinnen zeigen, wie leichtgläubig Menschen autoritären Systemen und Ideologien folgen können. Dazu bringt er ihnen bestimmte Regeln bei, alle unter dem Leitspruch: Macht durch Disziplin, Macht durch Gemeinschaft, Macht durch Handeln.⁸ Das Konzept trifft auf Anklang. Die Schüler und Schülerinnen bilden eine Einheit und fühlen sich miteinander verbunden. Als Grußformel formen die Verfechter der Organisation eine Welle mit der Hand und hängen Plakate mit dem Abbild einer Welle auf.⁹ Aus Zusammenhalt wird Gruppenzwang und die Bewegung breitet sich außerhalb des Klassenzimmers aus. Die Anhänger und Anhängerinnen treten Andersdenkenden mit aggressivem Verhalten gegenüber und das Experiment gerät außer Kontrolle, sodass der Geschichtslehrer alle Sympathisanten in die Schulaula beruft.¹⁰ Ben Ross verkündet den Unterstützern „der Welle“, dass die Bewegung nie gab und es ein Experiment gewesen sei, bei dem die Schüler und Schülerinnen am eigenen Leib erfahren konnten, wie schnell diktatorische Ordnungen entstehen können, bei denen Widersachern Gefahr droht, indem er ein Bild von Adolf Hitler an die Wand projiziert.¹¹ Die Jugendlichen reagieren einerseits betroffen, andererseits einsichtig und somit nimmt Ben Ross` „Welle“ ihr Ende.¹²

⁶ Vgl. Die Welle 1997.

⁷ Vgl. Die Welle 1997, S. 21.

⁸ Vgl. Die Welle 1997, S. 5.

⁹ Vgl. Die Welle 1997, S. 59.

¹⁰ Vgl. Die Welle 1997, S. 163.

¹¹ Vgl. Die Welle 1997, S.175.

¹² Vgl. Die Welle 1997, S. 179.

Wie funktioniert hier im Roman das Symbol der Welle?

„Eine Welle bedeutet Veränderung. In ihr vereinen sich Bewegung, Richtung und Wucht. Von jetzt an trägt unsere Gemeinschaft, unsere Bewegung den Namen >Die Welle<.“¹³ So stellt der Lehrer Ben Ross seinen Schülern und Schülerinnen den Namen der Strömung vor. Das Symbol der Welle fungiert einerseits als Branding und wird als Logo auf Plakaten, Flyer abgedruckt oder selbst als Grußformel gebraucht.¹⁴ Dazu formen sie die rechte Hand wie eine Welle und führen sie an die linke Schulter, nach oben geöffnet.¹⁵ Andererseits wird das Symbol der Welle als metaphorisches Werkzeug verwendet. Zu letzterem mehr: Die autoritäre Bewegung startet klein, im Klassenzimmer, doch breitet sich schnell aus, sodass schon in kurzer Zeit die gesamte Schule Bescheid weiß und sich die Mitgliederzahl konstant erhöht.¹⁶ Der Lehrer verdeutlicht, dass in der Welle alle gleich sind und keiner mehr oder weniger beliebt.¹⁷ Der Name lautet „Die Welle“ und nicht „Die Wellen“. Die Schüler:innen verschmelzen zu einer großen (Wasser-)Masse und werden zu einer Einheit, was zu Gruppenstärke führt. Alle tragen das gleiche Gedankengut in sich. Erstmals treten positive Effekte hervor: die Außenseiter finden plötzlich Anschluss und werden nicht mehr drangsaliert und es herrscht eine konzentrierte Arbeitsatmosphäre durch die aufgestellten Regeln.¹⁸ Diese Richtlinien bringt David, einer der Schüler des Experiments und Football-Kapitän, seiner Mannschaft bei, um bei mehr Spielen den Sieg zu holen.¹⁹ „Die Welle“ wird somit immer größer, spricht sich herum und gewinnt an Einfluss und Schlagkraft.²⁰ Man kennt die Redewendung „etwas schlägt Wellen“, die angewandt wird, um auszudrücken, dass etwas für öffentliche oder mediale Aufmerksamkeit/Aufregung sorgt, genau das passiert auch hier in diesem Roman.²¹ „Die Welle“ reißt alles mit sich, was ihr im Weg steht und sorgt für den Individualitätsverlust der Einzelnen. Die meisten Jugendlichen hören auf zu analysieren und zu hinterfragen, weder den zu behandelnden Unterrichtsstoff noch die Bewegung mit Ben Ross als Führer.²² Gegenpositionen werden nicht geduldet. So wird beispielsweise ein jüdischer Junge zusammengeschlagen, der sich der Gruppierung nicht anschließen möchte.²³

Ähnliches geschieht im übertragenen Sinn bei einem Tsunami: Vermeintlich sanfte Wogen können sich zu bedrohlichen Riesenwellen formen. Leichte Erdbeben oder Vulkanausbrüche unter

¹³ Die Welle 1997, S. 59.

¹⁴ Vgl. Die Welle 1997, S. 78.

¹⁵ Vgl. Die Welle 1997, S. 59.

¹⁶ Vgl. Die Welle 1997, S. 171.

¹⁷ Vgl. Die Welle 1997, S. 81.

¹⁸ Vgl. Die Welle 1997, S. 68/87/89/99.

¹⁹ Vgl. Die Welle 1997, S.65.

²⁰ Vgl. Die Welle 1997, S. 87.

²¹ Vgl. Hrsg. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache „Wellen schlagen“ 20.02.25

²² Vgl. Die Welle 1997, S.87/88/112.

²³ Vgl. Die Welle 1997, S. 116/123/124/131.

dem Ozean können dabei der Auslöser sein und sorgen dafür, dass riesige Wassermengen in Schwung geraten²⁴ Dabei ist die immense Wucht erstmals nicht zu erkennen und nur leichte Wellen tanzen auf der Wasseroberfläche. Tief im Ozean erreicht die Welle allerdings mehrere hundert Stundenkilometer, ohne viel Höhe zu entwickeln. Je näher die Welle der Küste kommt, desto geringer die Wassertiefe und die Wellenhöhe steigt drastisch an, bis sie schließlich bricht, gesamte Wohnsiedlungen, Infrastruktur und Co. vernichten kann.²⁵

Die Jugendlichen ahnen auch in den kleinen Anfängen der Bewegung nicht, welche Ausmaße das Konzept annehmen wird und nehmen leichtsinnig daran teil. So wie die Naturgewalt eines Tsunami Menschen physisch als auch mental verletzen kann, so kann es ebenso eine politische Strömung.²⁶

Das Buch demonstriert, dass politische Gewalt genauso großen Einfluss haben kann, wie eine Naturgewalt, in diesem Fall das Wasser. Zudem können beide gleichermaßen gefährlich sein und somit großen Schaden anrichten: Unsicherheiten, verringertes Vertrauen, körperliche Verletzungen und gar Tode.²⁷ Der Roman endet trotz der Eigendynamik und des Kontrollverlustes, den die Bewegung entwickelte, mit Einsicht und Aufklärung. Das im Roman beschriebene Geschehnis basiert auf einer wahren Begebenheit, die sich 1967 in Palo Alto an der "Cubberley High School" zugetragen haben soll.²⁸ So appelliert der Roman an die Leser:innen achtsam zu sein, die Demokratie nicht für selbstverständlich zu halten und autoritäre Bewegungen ständig zu hinterfragen statt den Kopf auszuschalten und im Strom mitzuschwimmen. Ganz nach dem Motto „Wer in der Demokratie schläft, wacht in der Diktatur auf“.²⁹

Wie man sieht, treten Wasser oder Wellen in der Literatur als auch in der Kunst auf unterschiedliche Arten auf. In diesem Aufsatz wurde die Welle als Symbol für Zerstörungskraft näher beleuchtet. Genauso kann das Symbol der Welle für Harmonie und Ausgeglichenheit stehen. Ob z.B. die Installation des Medienkunstcontainers eher beruhigend auf Betrachter:innen wirkt oder doch ein Gefühl von Unbehagen auslöst, muss jede:r für sich selbst herausfinden.

Literaturnachweise

Abrahamson, Dick (1882), Young Adult Literature: New Novels That Go from Delight to Wisdom, The English Journal.

Dias, Frédéric; Dutykh, Denys; O'Brien, Laura; Renzi, Emiliano; On the modeling of tsunami generation and tsunami

Schuld, Renate (1998) Using Young Adult Literature in Content-Based German Instruction: Teaching the Holocaust, Die Unterrichtspraxis/ Teaching German.

²⁴ Vgl. Frédéric Dias, Denys Dutykh, Laura O'Brien, Emiliano Renzi, Themistoklis Stefanakis On the modeling of tsunami generation and tsunami Inundation 20.02.25.

²⁵ Vgl. Boris Levin, Mikhail Nosov Physics of Tsunamis 2009.

²⁶ Vgl. Hrsg. ZKFS Kristin Weber Auswirkungen von Vorurteils kriminalität und politisch motivierter Gewalt 20.02.25

²⁷ Vgl. Hrsg. ZKFS Kristin Weber Auswirkungen von Vorurteils kriminalität und politisch motivierter Gewalt 20.02.25

²⁸ Vgl. Die Welle 1997, S. 182.

²⁹ Unbekannter Verfasser, keine sichere Quelle nachweisbar.

inundation; in Procedia IUTAM,
<https://arxiv.org/pdf/1209.1888>, 20.02.25.

Levin, Boris; Nosov, Mikhail (2009), Physics of Tsunamis, Dordrecht, Springer.

Nissen, Rudolf (1989), Romane im Englischunterricht: = Literature in English Language Teaching, Hamburg, Langenscheidt ELT.

Rhue, Morton (1981): The Wave, New York, Dell Publishing.

Rhue, Morton (1997): Die Welle, übersetzt von Hans-Georg Noack, Ravensburg, Ravensburger.

Weber, Kristin, Vorurteils kriminalität und das Erfassungssystem von politisch motivierter Kriminalität, Hrsg. Zentrum für Kriminologische Forschung Sachen E.v. (ZKFS), (19.07.24), <https://www.zkfs.de/projekt/auswirkungen-von-vorurteilskriminalitaet-und-politisch-motivierter-gewalt/>, (20.02.25).

Hrsg. Volk, Stefan (2024), Die Welle, EinFach Deutsch, Braunschweig, Westermann.

o.V. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache „Wellen schlagen“, Hrsg. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaft, (22.07.2024), <https://www.dwds.de/wb/Wellen%20schlagen>, (20.02.25).

Filme und Serien

Gansel, Dennis, Die Welle, 2008.

Grasshoff, Alexander, The Wave, 1981.

Monheim, Mark; Lăzărescu, Anca Miruna, Wir sind die Welle, 2019.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Flow, Jonas Schöner, Alexander Wöhler, Medienkunst-container, Generator

Abb. 2: Flow, Jonas Schöner, Alexander Wöhler, Medienkunst-container, Generator

Abb. 3: Flow, Jonas Schöner, Alexander Wöhler, Medienkunst-container, Generator

Abb. 4: Cover, Grasshoff, Alexander, The Wave, 1981.
<https://www.amazon.de/Die-Welle-Originalfilm-Bonus-Doku-Fernsehjuwelen/dp/B00SKCAJQU> (22.02.25)

Abb. 5: Cover, Gansel, Dennis, Die Welle, 2008.
<https://www.amazon.de/Die-Welle-Jürgen-Vogel/dp/B0015Q4VY4> (22.02.25)

Abb. 6: Cover, Monheim, Mark; Lăzărescu, Anca Miruna, Wir sind die Welle, 2019.
<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.netflix.com%2Fde-en%2Ftitle%2F80218819&psig=AOvVaw3mLfpiUn4u-9iW0IXvmEvV&ust=1740049730348000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBcQjhXqFwoTCM-DRw8LMz4sDFQAAAAAdAAAAABAJ> (22.02.25)

Impressum

»»medienkunstcontainer trier

Science Lab

– Der »»medienkunstcontainer trier als Experimentierfeld

Eine Publikation des »»generator | medienkunstlabor trier

Erschienen als Web-Publikation unter <https://generator.uni-trier.de>

Kuratoren

Larissa Wesp

Autor:innen und Teilnehmer:innen der Projektseminare

Elena Bartz, Vanessa Boya, Lisa Brungs, Jean-Luc Caspers, Chiara Horn, Sho Ito, Linda Jacoby, Carolina Kaiser, Sophie Lindner, Ansgar Lübbe, Phillippe Martins, Ricardo Rodrigues de Sousa, Tabitha Schmitz, Joshua Schreier, Gianna Seger, Marc Wacht, Anyi Wenner

Layout

Larissa Wesp

Bildnachweise

Alle Abbildungsnachweise sind am Ende der jeweiligen Textbeiträge aufgelistet.

Trier, März 2025

»»medienkunstcontainer trier

»»generator
medienkunstlabor.trier

Mit freundlicher Unterstützung von

