

„Panta Rhei“ - ein Donau-Atelierschiff

Diplomarbeit

„Panta Rhei“ – ein Atelierschiff erschließt neue
Perspektiven der künstlerischen Bildung

ausgeführt zum Zweck der Erlangung des akademischen Grades eines
Diplom-Ingenieurs
unter der Leitung von

Ass.Prof. Mag.art. Dr.phil. Karin Harather

E E264/1

Institut für Kunst und Gestaltung 1

eingereicht an der Technischen Universität Wien

Fakultät für Architektur und Raumplanung

von
Maximilian Bachmair
11833161

Wien, am 25.09.2023

Abstract

Die Donau und Wien sind historisch, geographisch, kulturell und wirtschaftlich untrennbar miteinander verbunden. Nicht nur die Schifffahrt auf der Donau hat eine lange traditionsreiche Geschichte. Der Fluss prägt die Stadt in vielerlei Hinsicht, auch in Bezug auf ihre Kunst, worauf im Rahmen dieser Arbeit näher eingegangen wird. Gleichzeitig sind kulturelle Entwicklung, Kunst und künstlerisches Schaffen ein essenzieller Bestandteil von Bildung und Persönlichkeitsentwicklung. Kinder und Jugendliche an künstlerisches Schaffen heranzuführen und ihre Kreativität zu fördern, ist deshalb ein elementarer Bestandteil von Bildungsarbeit. Mit der vorliegenden Arbeit soll erforscht und aufgezeigt werden, wie die Bereiche Schifffahrt, künstlerische Praxis und Bildung auf zeitgemäße und innovative Weise miteinander in Beziehung gesetzt, verknüpft und verräumlicht werden können. Auf Basis von Literatur- und Projektrecherchen wird ein Entwurf für das Atelierschiff „Panta Rhei“ ausgearbeitet: Das Schiff soll genügend Platz bieten, um selbst längere Reisen zu bewerkstelligen, Workshops abzuhalten und die dabei entstehenden Artefakte in Form von Ausstellungen zu präsentieren. Ziel ist es, einen sehr speziellen Möglichkeitsraum zu schaffen, in den die spezifischen Gegebenheiten des Wasserwegs Donau einbezogen werden, um für Kinder und Jugendliche ein einzigartiges Erlebnis zu schaffen, ihre künstlerischen Fähigkeiten zu wecken und zu fördern und auf diese Weise ihre Persönlichkeit zu stärken. Schifffahrt, künstlerisches Schaffen und kulturelle Bildung sollen in diesem Konzept miteinander verschmelzen. Besondere Wahrnehmungsqualitäten, Motive und Perspektiven, die ausschließlich vom Wasser aus erfasst werden können, Lichtspiele und Spiegelungen, die sowohl tagsüber als auch nachts entstehen, sowie die besonderen Atmosphären, die durch die enge Verbindung mit dem und die Nähe zum Wasser entstehen, bieten wichtige Anknüpfungspunkte für die gestalterische Exploration. Nicht zuletzt können mit dem Konzept des Atelierschiffs die perfekten Voraussetzungen geschaffen werden, um Wien mit anderen Städten und Landschaften entlang der Donau zu verbinden und auf diese Weise einen Beitrag zum künstlerischen und kulturellen Austausch in Europa zu leisten.

Abstract

The Danube and Vienna are inseparably linked historically, geographically, culturally and economically. Not only navigation on the Danube has a long history rich in tradition. The river shapes the city in many ways, including its art, which will be discussed in more detail in this thesis. At the same time, cultural development, art and artistic creation are an essential part of education and personality development. Introducing children and young people to artistic creation and promoting their creativity is therefore an elementary component of educational work. This thesis aims to explore and demonstrate how navigation, artistic practice and education can be related, linked and spatialized in a contemporary and innovative way. Based on literature and project research, a design for the studio ship „Panta Rhei“ will be developed: The ship is to offer enough space to manage even longer journeys, to hold workshops and to present the resulting artifacts in the form of exhibitions. The aim is to create a very special space of opportunity, incorporating the specific conditions of the Danube waterway, in order to create a unique experience for children and young people, to awaken and promote their artistic abilities and in this way to strengthen their personality. Navigation, artistic creation and cultural education are to merge in this concept. Special qualities of perception, motifs and perspectives that can only be grasped from the water, plays of light and reflections that occur both during the day and at night, as well as the special atmospheres created by the close connection with and proximity to the water, offer important starting points for creative exploration. Last but not least, the concept of a studio ship can create the perfect conditions to connect Vienna with other cities and landscapes along the Danube and thus contribute to the artistic and cultural exchange in Europe.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4	Wege gestalten für künstlerisches Denken und Schaffen	46
Schifffahrt auf der Donau	6	Kreativität	46
Die Donau	6	Förderung der Kreativität	49
Historische Schifffahrt auf der Donau	7	Ästhetische Bildung	52
Ausbau der Schifffahrtsstraße Donau	11	Kulturelle Bildung	54
Dampfschifffahrt auf der Donau	12	Kulturelle Teilhabe	55
Optimierung der Schiffbarkeit und Infrastruktur der Donau	16	Kunst vermitteln	56
Technologischer Fortschritt für die Schifffahrt auf der Donau	18	Kreative Räume schaffen	59
Die Donau in Wien	20	Funktionsräume und ihre Bedeutung	62
Die Wasserstraße Donau heute	21	„Panta Rhei“ - ein Donau-Atelierschiff	65
Wiens Entwicklung zur Kunstmetropole	22	Conclusio	76
Aufstieg Wiens zur Großstadt	22	Verzeichnis	80
Entwicklung des künstlerischen Lebens in Wien	23	Literaturverzeichnis	80
Austausch der Wiener Kunstprotagonisten	26	Internetquellen	83
Wiens Öffnung gegenüber internationalen Stilrichtungen	28	Abbildungsverzeichnis	85
Klimts Einführung internationaler Kunstbewegungen in Österreich	30		
Wasser, Atmosphäre und Licht	33		
Der Impressionismus	33		
Vorbilder des Atelierschiffs	35		
Wasser	37		
Atmosphäre	41		
Licht	44		

Einleitung

„Panta rhei“, alles fließt, nichts ist beständig (Chyong-Yi: 25). Seit Menschengedenken geht eine besondere Faszination vom Wasser aus, die sich in den vielfältigsten Bereichen des Lebens widerspiegelt. Denn Leben ohne Wasser ist ausgeschlossen. Es ist „fons et origo“, die Mutter von allem, was bestehen kann. Dementsprechend wird das Wasser zur Lebensquelle, die Leben auf Erden erschafft, heilt, verjüngt und verlängert, da es den Anfang der Existenz aller Organismen bedeutet (vgl. ebd.). Dies zeigt sich auch in der Geschichte aller Kulturen, in den Mythen und durch die Symbolik des „Wassers des Lebens“ (vgl. ebd.: 20). Besondere Faszination geht von den vielfältigen Erscheinungsformen und Nutzungsmöglichkeiten des Wassers aus, was in allen Epochen der Menschheit zu besonderen kulturellen Leistungen geführt hat.

Mein Studienaufenthalt in Wien hat mich dazu inspiriert, in dieser Arbeit für mich wichtige Charakteristika der Stadt mit meinen spezifischen raumgestalterischen Interessen zusammenzuführen: Zum einen ist es das Element Wasser, das sich für mich in Wien besonders eindrucksvoll und historisch interessant am Beispiel der Donau zeigen lässt. Zum anderen ist es die Kunst und Kultur der Stadt, besonders an der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert und die damit verbundene Innovationskraft, die mich fasziniert. Darüber hinaus war es mir wichtig, die künstlerisch-atmosphärischen Qualitäten des Wassers selbst in den Blickpunkt zu rücken, die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Wasser und mit dem Auf-dem-Wasser-sein sowohl im Sinne der künstlerisch-ästhetischen Bildung als auch räumlich-gestalterisch zu thematisieren.

So ist es Ziel der vorliegenden Arbeit, einen Raum zu schaffen, der einen kreativitätsfördernden und inspirierenden Bildungsauftrag sowohl für Kinder als auch für Erwachsene erfüllt: Ein Atelierschiff auf der Donau. Es soll vom Wasser aus ganz besondere Ansichten auf die Natur erschließen und durch seine Mobilität eine immer wieder neue Umgebung, wechselnde Eindrücke von kulturellen und natürlichen Phänomenen erlebbar machen, die die Kreativität fördern. Denn das intensive, sinnliche Erleben der Natur und ihrer Gewalten, des Wechsels der Jahres- und Tageszeiten, der unterschiedlich ausgeprägten Co-Habitate schafft stetig neue Atmosphären und Sujets, die immer wieder überraschen und staunen lassen. Ausgelegt für insgesamt maximal 18 Passagiere, Betreuende und Besatzungsmitglieder, soll das Atelierschiff ausreichend Raum und Fläche für verschiedene kreative Angebote und Prozesse bieten. Dieses nicht alltägliche Erlebnis soll die Teilnehmenden inspirieren, mit neuartigen Betrachtungs- und Herangehensweisen zu experimentieren, individuelle Strategien zu entwickeln und dadurch die Persönlichkeitsbildung zu stärken. Das schwimmende Atelier soll bewusst machen, dass Grenzen überschritten werden können, zum einen persönliche und soziale Grenzen mit Hilfe der Kunst und zum anderen Landesgrenzen mit Hilfe eines Bootes.

„Es ist leichter, Kreativität durch eine Veränderung äußerer Bedingungen zu fördern als durch den Versuch, das Individuum zu kreativerem Denken anzuregen.“ (Csikszentmihalyi 2015: 9).

Die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit lautet demnach:
„Wie lässt sich das Konzept eines Atelierschiffs so entwickeln und konkretisieren, dass es unter Berücksichtigung des historischen und kulturellen Kontexts der Stadt Wien einen maßgeblichen Beitrag zur kulturellen und ästhetischen Bildung sowie zur kulturellen Teilhabe von Kindern und Jugendlichen leisten kann?“

Schifffahrt auf der Donau

Die Donau

Die Donau ist der zweitlängste Fluss Europas mit einer Länge von 2.888 Kilometern. Er zieht sich insgesamt durch zehn Länder, nämlich durch Deutschland, Österreich, die Slowakei, Ungarn, Kroatien, Serbien, Rumänien, Bulgarien, die Republik Moldau und die Ukraine (vgl. Donau Schifffahrt 2023, Meißinger 1990: 8). Allerdings unterliegt die Gesamtlänge der Donau verschiedenen Veränderungen. Zum einen ist man sich nicht ganz über ihren Quellursprung einig und zum anderen verlagert sich ihre Deltamündung durch das Geschiebe immer weiter in das Schwarze Meer. Des Weiteren sorgen wasserbauliche Maßnahmen wie die Staustufen im westlichen Abschnitt der Donau ebenfalls für Verkürzungen des Gesamtstromes. Ein weiteres besonderes Merkmal der Donau ist, dass sie als einziger Fluss in Europa von West nach Ost fließt (vgl. Dosch 2021: 9). Der Ursprung der Donau wird durch die zwei kleinen Flüsse Breg und Brigach im Schwarzwald gebildet. Gemeinsam mit der Schlossquelle in Donaueschingen lassen sie entstehen, was später zu einem der wichtigsten Ströme Europas wird (vgl. Hauke 2017: 7).

Ab Kelheim in Deutschland ist die Donau schiffbar. In Bezug auf die Binnenschifffahrt ist die Donau in drei Abschnitte mit unterschiedlichem Gefälle gegliedert (vgl. Donau Schifffahrt 2023, Dosch 2021: 9). Der erste Teil wird als „Obere Donau“ bezeichnet und umfasst die Strecke von Kelheim bis zur ungarischen Stadt Komarom. Der darauffolgende Teil ist die sogenannte „Mittlere Donau“ und führt von Komarom bis Turn Severin in Rumänien. Der letzte Abschnitt mit dem geringsten Gefälle nennt sich schließlich „Untere Donau“.

Er verläuft von Turn Severin bis nach Sulina (Rumänien) und damit zur Mündung in das Schwarze Meer (vgl. Donau Schifffahrt 2023, Dosch 2009: 7, Pemsel 1984: 4). Ebenfalls muss aus schifffahrtstechnischer Hinsicht erwähnt werden, dass die österreichische Hauptstadt Wien schon seit dem Mittelalter die große Verkehrszäsur darstellt. Das wird dadurch deutlich, dass die Schiffmeister noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zwischen einem Schiffsverkehr oberhalb und unterhalb von Wien unterschieden haben (vgl. Neweklowsky 1958: 5). Auf ihrem Weg durchläuft die Donau insgesamt 18 Schleusen, bis sie ihr Ziel, das Schwarze Meer, erreicht (vgl. Donau Schifffahrt 2023).

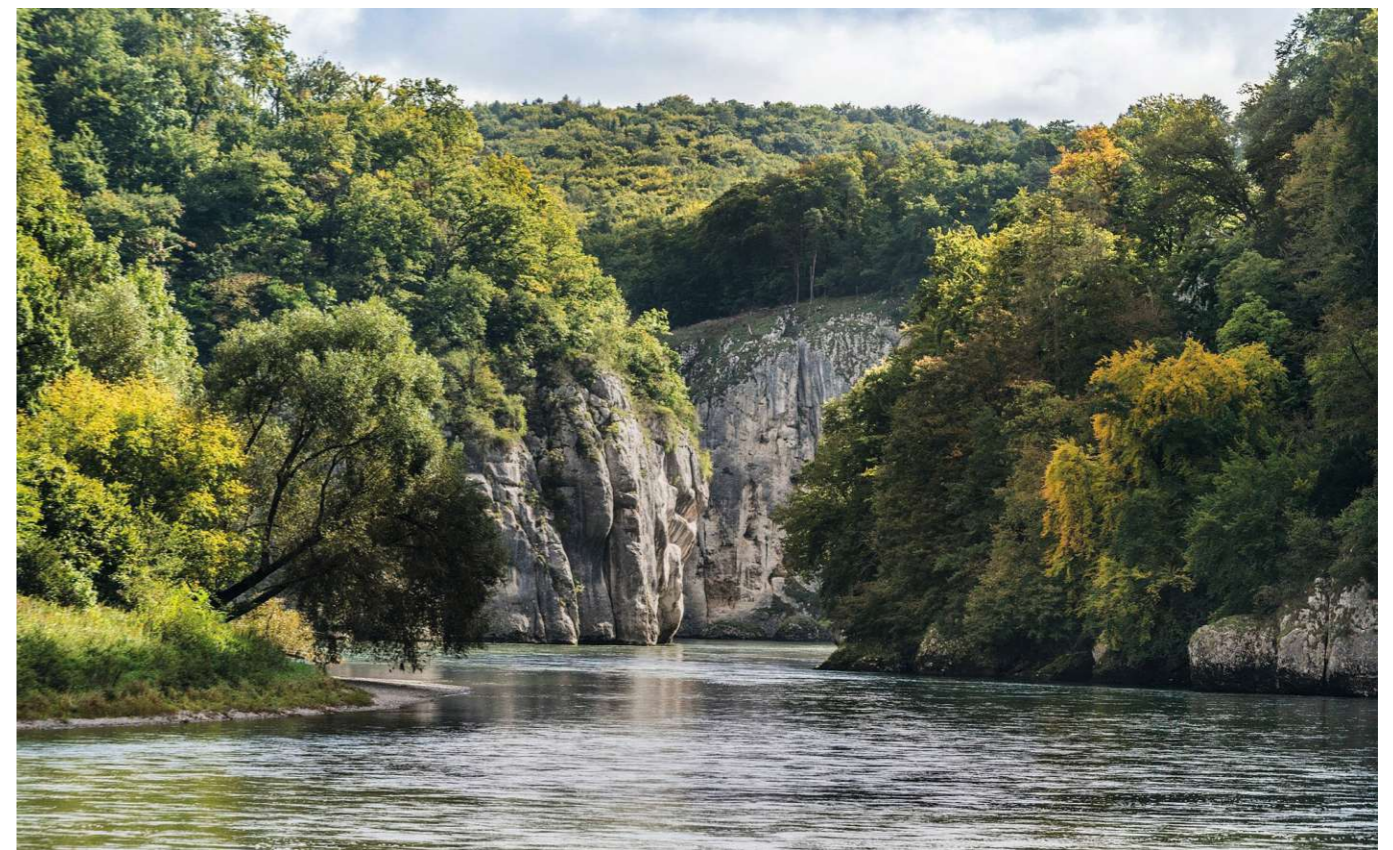


Abb.01
Die Donau bei Kehlheim

Historische Schifffahrt auf der Donau

Es ist leider nicht mehr möglich, exakt zu bestimmen, seit wann die Donau mit Schiffen befahren wurde. Jedoch ist es äußerst wahrscheinlich, dass sie seit Urzeiten schon als Verkehrsweg genutzt wurde. Bereits vor Jahrhunderten befuhren Schiffe den Strom. Allein die Bedeutung des Flusses deutet darauf hin (vgl. Meißinger 1990: 12).

Die ältesten Wasserfahrzeuge auf der Donau waren mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit die sogenannten Einbäume (vgl. Pemsel 1984: 6, Neweklowsky 1958: 8). Dies ist durch den Fund eines bronzezeitlichen Texels aus Traunkirchen am Traunsee nachgewiesen. Traunkirchen befindet sich im Raum der oberen Donau in Oberösterreich. Ein Texel ist das Werkzeug, welches man benötigt, um einen Einbaum herstellen zu können, sogar noch in heutiger Zeit (vgl. Neweklowsky 1958: 6). Flöße wurden in früheren Zeiten für den Lastentransport flussabwärts eingesetzt. Die Griechen, die in der ersten Hälfte des Jahrtausends vor Christi die Streckenabschnitte der unteren Donau befuhren, brachten das Wissen über den Riemen (Ruder) antrieb auch an die obere Donau. Allerdings kamen größere Riemenschiffe erst durch die Römer an die Flussabschnitte der oberen Donau. Von diesem Zeitpunkt an waren auf dem Strom für knapp 2000 Jahre dieselben Wasserfahrzeuge zu finden, mit denen der Schiffsverkehr betrieben wurde (vgl. Pemsel 1984: 6).

Die allerersten historischen Beschreibungen der Schifffahrt auf der Donau stammen aus der Zeit um 700 vor Christus. Bereits der griechische Geograph Strabo spricht davon, dass die Griechen von Argos und Milet die Donau aufwärts zum Eisernen Tor fuhren. Durch die vielen Kolonien der



Abb.02
Trajanssäule, römische Kriegsschiffe auf der Donau



Abb.03
Trajanssäule, römische Transportschiffe & Schiffsbrücke auf der Donau

Griechen, die sich entlang der Donau befanden, war die Donauschifffahrt schon damals auf einem äußerst hohen Niveau. Herodot, der um 450 vor Christus lebte, berichtet, wie König Darius während des Feldzuges gegen die Skythen mit 700 Schiffen die Donau überquerte (vgl. Pemsel 1984: 12 f.). Die Römer eroberten die griechischen Kolonien entlang der Donau um 110 vor Christus, da sie die immense Bedeutung des Stromes erkannt hatten. Sie bauten eine Straße, deren Überreste noch heute teilweise erhalten sind. Die Straße verlief oberhalb der heute rumänischen Stadt Orsova über Ogradina durch die Kananenge am rechten Ufer des Stromes. Unter dem römischen Kaiser Trajan wurden die Schifffahrtsrouten so erweitert, dass die Schiffe von den Provinzen Dacien (Siebenbürgen) und Mösien (Bulgarien) bis Ulm fahren konnten. Bis um das Jahr 70 nach Christus wurde das gesamte Donautal von den Römern beherrscht. Dabei diente die römische Schifffahrt auf der Donau vorwiegend militärischen Zwecken (vgl. ebd.: 12 f.).

Dadurch, dass die Donauprovinzen Noricum, Pannonien und Mösien immer stärker besiedelt wurden, stieg der Handel in diesen Gebieten stark an und reichte schließlich bis in den Mittelmeerraum hinein. Vorwiegend wurden Nahrungsmittel, Ziegel und Erze über den Wasserweg transportiert (vgl. Meißinger 1990: 13, Pemsel 1984: 6, 38). Auf die römische Donauschifffahrt zur damaligen Zeit weisen Abbildungen von Schiffen auf einer Säule hin, die in Rom zu Ehren des im Jahr 180 nach Christus verstorbenen Kaisers Marcus Aurelius um 193 nach Christus errichtet worden ist. Heute befindet sich diese Säule auf der Piazza Colonna in Rom. Die Schiffsabbildungen deuten darauf

hin, dass deren Bauart nicht von den Römern erfunden, sondern diese von ihnen bereits so vorgefunden wurde. Auch auf der Triumphsäule des Kaisers Trajan sind Darstellungen von Donauschiffen eingearbeitet. Sie weisen darauf hin, dass die Schiffe nicht ausschließlich militärischen Zwecken (Liburnen) gedient haben, sondern auch teilweise landesübliche Wasserfahrzeuge waren (Meißinger 1990: 13, Neweklowsky 1958: 8, Pemsel 1984: 20 f.).

Die grundlegende Form der Schiffe hat sich bis zum Ende der Ruderschiffahrt nahezu unverändert erhalten. Ein Hinweis auf die Gesamtzahl der Schiffe, die sich seinerzeit auf der Donau befanden, lässt sich aus einem Bericht des römischen Historikers Ammianus Marcellinus ableiten, wonach Caesar Julianus im Jahr 361 nach Christus für den Transport von 3000 Mann seiner Begleitung in der Gegend von Ulm oder Günzburg einen ausreichend großen Bestand an Schiffen vorfand, um damit nach Bononia (unterhalb der Draumündung) gegen seinen Onkel Constantinus II. in den Kampf zu ziehen (vgl. Meißinger 1990: 13).

Der Rückzug der römischen Truppen aus den Donauprovinzen beginnt um 400 nach Christus. Für die Schifffahrt auf der Donau war dies zunächst einmal ein Rückschlag, zum Erliegen kam sie dadurch aber nicht. Belegt wird das etwa durch die Berichte des frühchristlichen Kirchenschriftstellers Eugippius über die Reise des heiligen Severin von Batavis (Passau) nach Favianae (Mautern), die dieser in der Zeit zwischen 453 und 482 nach Christus unternahm (vgl. Meißinger 1990: 14). Einen weiteren Hinweis auf eine bestehende Donauschifffahrt, und zwar um das Jahr 700 nach Christus, liefert die Reise des heiligen Rupert, der auf einem Schiff nach Pannonien fuhr (vgl. Meißinger 1990: 14).

Ein zusätzlicher Beweis für den Fortbestand des Schifffverkehrs auf der Donau ist ein Bericht darüber, dass Kaiser Karl der Große in den Awarenkriegen von 791 bis 796 mächtige Flottillen auf dem Fluss einsetzte (vgl. Meißinger 1990: 13 f., Pemsel 1984: 38). Denn Voraussetzung dafür ist eine schon länger betriebene, gut funktionierende Schifffahrt auf der Donau. Eines der Ziele von Karl dem Großen war es, eine schiffbare Verbindung entlang der Donau zu kontrollieren. 793 begann er mit dem Bau der sogenannten „Fossa Carolina“, von der heute noch Kanalreste zu sehen sind (vgl. Meißinger 1990: 14).

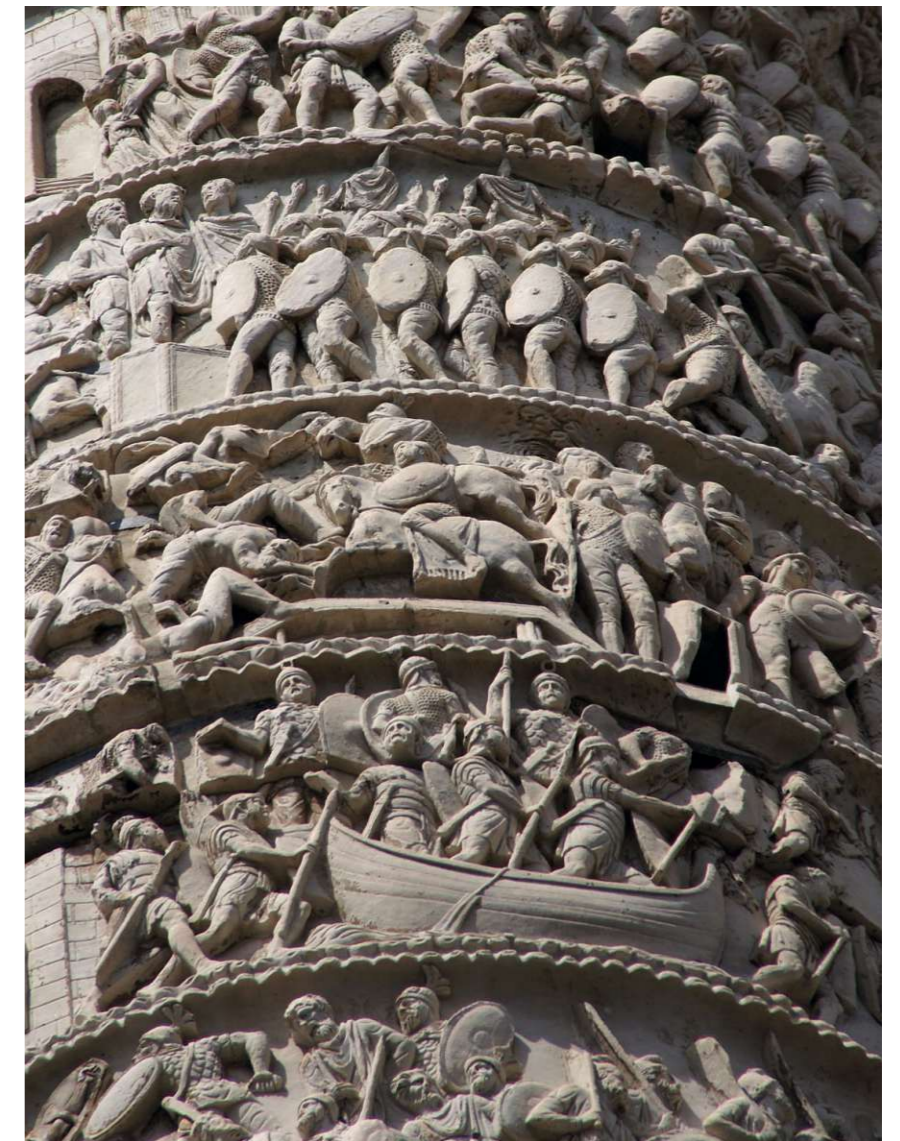


Abb.04
Mark-Aurel-Säule

Um das Jahr 1200 war der Raum der österreichischen Donau Mittelpunkt des europäischen Handels. Zum einen führte der Ost-Westhandel und zum anderen der europäische Nord-Südhandel über den bayerischen und österreichischen Donaunraum. Die wichtigsten Häfen und Stützpunkte befanden sich in den Städten Wien, Krems und Stein. Die Stadt- und Landesherren erzielten durch die Zölle und durch die unterschiedlichen „Stapelrechte“ (das im Mittelalter übliche Recht einer Stadt, von durchziehenden Kaufleuten zu verlangen, dass sie ihre Waren in der Stadt für eine bestimmte Zeit abladen und anbieten) hohe Einnahmen. Die Waren, die gehandelt wurden, waren Häute, Wachs, Tuch, Felle, Kupfer, Zink, Erz und Heringe aus den Fängen der Hanse. Auch Waren aus Griechenland und Indien sind in der „Steiner Zollrolle“ (Verzeichnis der Stadt Stein über die Personen und die Güter, für die Zoll zu entrichten war) vermerkt (vgl. Meißinger 1990: 15).

Die Republik Venedig erlangte durch den Orienthandel zunehmende Bedeutung. Dies und das Vordringen des Islams in den Donaunraum führten dazu, dass der Handel vermehrt über das Mittelmeer stattfand und der Donauhandel wieder verstärkt zum Binnenhandel wurde. Einen weiteren großen Einfluss auf die Schifffahrt im Donaunraum hatten die Türkenkriege. Im Jahre 1529 stand der türkische Sultan vor den Toren Wiens. Die türkischen Schiffe waren ohne Zwischenfälle bis Nußdorf gelangt (vgl. Meißinger 1990: 15 f., Pemsel 1984: 21).

Erst mit dem Jahr 1696 begann ein regelmäßiger Personenverkehr auf der Donau. Von diesem Zeitpunkt an wurde mit Schiffen wöchentlich eine sogenannte Ordinarifuhre von Regensburg nach Wien durchgeführt. Diese Fahrten wurden von einem Regensburger Schiffmeister geleitet. Im besten Fall dauerte so eine Fahrt sechs bis sieben Tage, oftmals

aber auch vierzehn und falls die Natur nicht mitspielte, konnte so eine Fahrt auch bis zu zwanzig Tagen dauern (vgl. Meißinger 1990: 16, Pemsel 1984: 6, 43, 60, Neweklowsky 1958: 17 f.).

Die Flöße beziehungsweise die Schiffe oder Boote wurden nach ihrer langen Reise im Zielhafen demontiert und anschließend als Bauholz verkauft. Wenn die Fahrt stromaufwärts nicht profitabel war, wurde sie nicht angetreten. Deshalb wurden meistens simple Schiffskonstruktionen gewählt. Gängige Konstruktionen waren demnach Zillen und Plätten, für deren Bau deutlich weniger Holz benötigt wurde als für Flöße. Die sogenannten Ordinarischniffe, welche Zillen mit einer Länge bis 30 Metern waren, wurden hin und wieder mit wertvoller Ladung bestückt und stromaufwärts gezogen. Grundsätzlich wurden jedoch nur kleinere Zillen mit den Habseligkeiten der Schiffer zu ihrem Heimathafen zurückgeschafft (vgl. Austria Forum 2022, Neweklowsky 1958: 17 f., Pemsel 1984: 7).



Abb.05
Ordinarifuhre

Nur durch das Treideln, also das Ziehen der Schiffe, konnten diese in früheren Zeiten stromaufwärts bewegt werden. Bis zum 15. Jahrhundert wurde dies von Menschen bewerkstelligt. Erst danach wurden Zugtiere eingesetzt (vgl. Austria Forum 2022, Neweklowsky 1958: 25). Selbst diese und Wagen wurden auf die Schiffe verladen, um anschließend die Rückreise antreten zu können (vgl. Meißinger 1990: 63 f.). Nach der Abschaffung der Todesstrafe durch Joseph II. in der Habsburgermonarchie um 1787 wurden Sträflinge für diese Arbeit eingesetzt, die diese Anstrengungen jedoch häufig nicht lange überlebten (vgl. Austria Forum 2022).

Zum Treideln wurden bis zu 60 Pferde und meist genauso viele Personen benötigt. Die gezogenen Schiffe waren ein oder mehrere Kelheimer und immer mehrere Zillen und Plätten für Tauwerk, Pferde und Vorräte. Aufgrund der auftretenden Hindernisse kam ein solcher Schiffszug meistens nur wenige Kilometer pro Tag voran. Nicht selten war man dazu genötigt, inklusive der Zugtiere die Flussseite zu wechseln. Die Naturgewalten wie Wetter und Wasserführung taten ihr Übriges, um das Treideln sehr beschwerlich zu gestalten (vgl. Austria Forum 2022, Neweklowsky 1958: 25-30, Pemsel 1984: 7 f., Meißinger 1990: 27).



Abb.06
Der Schiffzug

Ausbau der Schifffahrtsstraße Donau

Im Laufe der Jahre wurden zwei grundlegende Maßnahmen getroffen, um die Schifffahrtsverhältnisse auf der Donau deutlich zu verbessern: Zum einen die laufende Regulierung der Donau, etwa durch die Ausbaggerung von Fahrrinnen, Begradigungen und durch die Sprengung von Felsbarrieren. Zum anderen durch die Errichtung von Staukraftwerken mit entsprechender Staukapazität (vgl. Dosch 2009: 7, Dosch 2021: 9, Hauke 2017: 7, marineverband.at 2023, Meißinger 1990: 9 f., Neweklowsky 1958: 6 f.).

Die Felsstrecke zwischen Grein und Sarmingstein stellt auf dem österreichischen Streckenabschnitt der Donau fraglos das größte Schifffahrtshindernis dar. Die Entschärfung der Strecke begann bereits unter Kaiserin Maria Theresia (vgl. Dosch 2021: 9). Aber erst im Jahre 1959 mit der Inbetriebnahme des Kraftwerkes Ybbs-Persenbeug konnte dieses Hindernis definitiv beseitigt werden (vgl. Dosch 2021: 9, Pemsel 1984: 5, Neweklowsky 1958: 48). Mit der Kataraktenstrecke auf der mittleren Donau zwischen Kazanpass und Turn-Severin verhielt es sich nahezu gleich. Graf Széchenyi István, der wesentlicher Teilhaber der noch jungen Donau-Dampfschiff-Gesellschaft war, brachte einige konstruktive Vorschläge für die Regulierung dieses gefährlichen und gefällereichsten Streckenabschnitts. Dies ließ wirksame Maßnahmen folgen und gipfelte schließlich 1896 in der Fertigstellung des Eisernen-Tor-Kanals. Aber auch hier wurde die schlussendliche Sanierung erst durch die Eröffnung des jugoslawisch-rumänischen Gemeinschafts-Kraftwerkes Djerdap im Jahre 1972 ermöglicht (vgl. Dosch 2009: 8, Dosch 2021: 9, Hauke 2017: 9, marineverband.at 2023).

Das im Jahre 1928 in Betrieb genommene Kachlet-Kraftwerk in Passau war die erste Donau-Staustufe, welche im Rahmen des geplanten Rhein-Main-Donau-Kanals errichtet worden ist. Jedoch konnte die vielseitig umstrittene Verbindung zwischen Rhein, Donau, der Nordsee und dem Schwarzen Meer erst 1992, also mehr als sechs Jahrzehnte später, eröffnet werden (vgl. Dosch 2009: 9, Dosch 2021: 9, 77, Neweklowsky 1958: 48 f.).



Abb.07
Ansicht vom Donaustrudel, Jakob Alt, 1833



Abb.08
Kalvarienberg bei Linz, Jakob Alt, 1848

Dampfschiffahrt auf der Donau

Die Erfindung der Dampfmaschine durch den Engländer James Watt im Jahre 1765 und ihre rasche Weiterentwicklung leitete eine technische Revolution ein (vgl. Dosch 2009: 7, marineverband.at 2023). Diese bahnbrechende Technik fand zunächst Anwendung im Bergbau. Mit der Zeit erreichte sie über weitere Produktionsbereiche auch das Verkehrswesen. Allerdings machte sich die Schifffahrt noch vor der Eisenbahn diese revolutionäre Errungenschaft zunutze. Dies lag vor allem an der schon durch die Natur geschaffenen Infrastruktur, welche zwar einiger Regulierungen und Maßnahmen bedurfte, aber dennoch nicht grundsätzlich neu und mühevoll errichtet werden musste, wie beispielsweise das Streckennetz der Eisenbahn (vgl. marineverband.at 2023).

Robert Fulton unternahm 1803 in Frankreich den Versuch, ein Wasserfahrzeug mit einer Dampfmaschine fortzubewegen. 1807 gelang ihm erstmals der kommerzielle Durchbruch auf dem US-amerikanischen Hudson River mit seinem „North River Steamboat“, das später unter dem Namen „Clermont“ bekannt wurde. Allerdings hatten bereits zuvor einige Vorreiter prinzipiell funktionsfähige Dampfschiffe entwickelt (vgl. Dosch 2009: 7, Hauke 2017: 11, marineverband.at 2023, Neweklowsky 1958: 47).

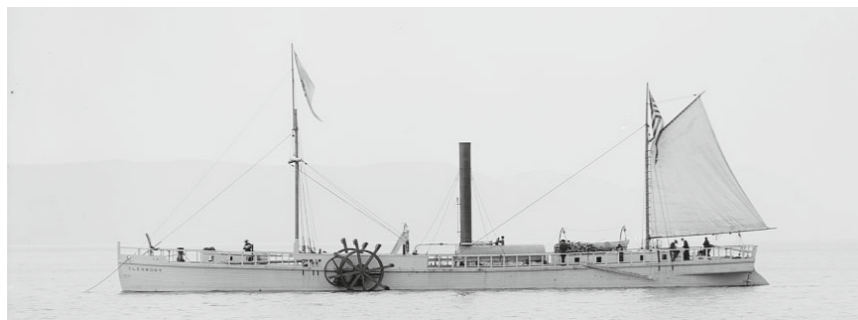


Abb.09
Das Dampfschiff „Clermont“

Danach war es nur eine Frage der Zeit, bis auch für die Donau die Dampfschiffahrt in Erwägung gezogen wurde. Der österreichische Hof sicherte schon 1813 demjenigen ein Privilegium zu, dem es gelingen würde, Frachten stromaufwärts ohne die Verwendung von Zugtieren zu transportieren. Da dieses Dekret zunächst keinen Anklang fand, wurde es 1817 erneuert. Den ersten Versuch startete der aus Pécs stammende Anton Bernhard. Er begann 1817 mit dem Bau seines dampfbetriebenen Schiffes „Carolina“. Abbildungen nach zu urteilen, sah es äußerst zerbrechlich aus, erfüllte jedoch die technischen Ansprüche. Bereits im Sommer 1818 unternahm Bernhard in der Umgebung von Wien mehr oder weniger erfolgreiche Probefahrten. Diese reichten der Obrigkeit im alten Österreich allerdings nicht und so blieb der erhoffte Erfolg aus. Weitere Anläufe in diese Richtung hatten keinen Erfolg und so verlief das Vorhaben, eine Dampfschiffahrt auf der Donau zu etablieren, vorerst im Sande (vgl. Dosch 2009: 7, Dosch 2021: 25, Hauke 2017: 11, marineverband.at 2023).

Erst durch das leistungsfähigere Schiff „Duna“, welches von Phillip de Girard konstruiert wurde, begann ein neuer Versuch für die Donaudampfschiffahrt. Dadurch erhielten die Franzosen Philip de Girard und Chevalier de Saint Leon ein befristetes Privileg von 15 Jahren für die Dampfschiffahrt auf der Donau. Daraus resultierte schließlich 1823 die Gründung der ersten Donaudampfschiffahrtsgesellschaft und der Bau von zwei Schiffen: „Franz I.“ und „Erzherzog Johann“. Letztendlich jedoch war auch dieses Vorhaben nicht lange von Erfolg gekrönt. Nach lediglich drei Jahren erlosch das Privileg wegen Nichtausübung. Außerdem soll es dem Unternehmen an Seriosität gemangelt haben, was dann endgültig zur

Erfolgslosigkeit führte. Die Gesellschaft wurde 1825 aufgelöst und die beiden Schiffe wurden verkauft. Damit gehörte die Donau zunächst weiterhin den Flößen und Ruderschiffen (vgl. Hauke 2017: 11 f., marineverband.at 2023).

Am 13. März 1829 glückte es schließlich den beiden Engländern John Andrews und Joseph Prichard, die „Erste k.k. privilegierte Donau-Dampfschiffahrts-Gesellschaft“ zu gründen (vgl. Hauke 2017: 11, marineverband.at 2023, Neweklowsky 1958: 47). Das Schifffahrtsprivileg war befristet und galt zunächst wieder für 15 Jahre. Dieses verlängerte sich zwar um weitere 15 Jahre, wurde schlussendlich jedoch durch den 1856 abgeschlossenen Pariser Vertrag wirkungslos (vgl. Dosch 2021: 25, marineverband.at 2023). Zunächst aber erhielten die beiden Engländer das Privileg für die Donau-Dampfschiffahrt durch die Entwicklung eines Fahrzeugs, das nun den Vorstellungen der Regierung entsprach. Der in Floridsdorf erbaute Dampfer „Franz I.“ konnte am 14. September 1830 die Reise zwischen Wien und Budapest antreten. Die Fahrtdauer betrug flussabwärts nach Budapest 14½ Stunden. Die Rückreise stromaufwärts dauerte mit 48 Stunden zwar deutlich länger, konnte dem Vergleich mit der Postkutsche jedoch standhalten und der Reisekomfort war bemerkenswert besser. Fortan ist die Geschichte der Donauschiffahrt für fast ein Jahrhundert mit der Historie der DDSG deckungsgleich (vgl. Dosch 2009: 11, Dosch 2021: 25, Hauke 2017: 11, marineverband.at 2023).

Vorerst war „Franz I.“ zwei Jahre lang der einzige Dampfer auf der Donau. Erst nach dieser Zeit wurden weitere Schiffe gebaut. Im Jahre 1833 wurde „Franz I.“ für die Strecke Wien-Budapest eingesetzt, die „Pannonia“ fuhr von Budapest bis zum Eisernen Tor und als es schließlich der „Argo“

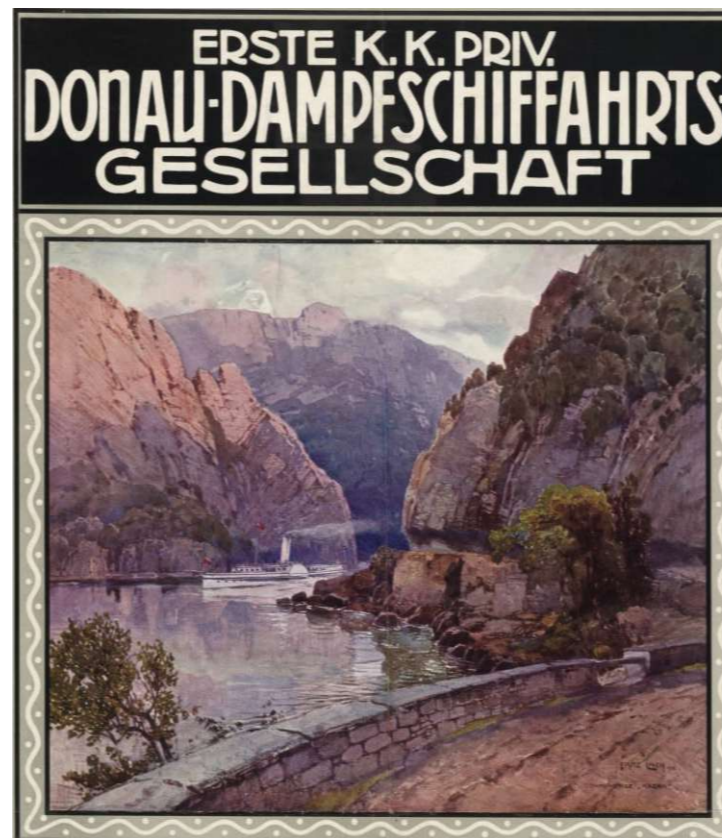


Abb.10
Die Erste k.k. priv. DDSG

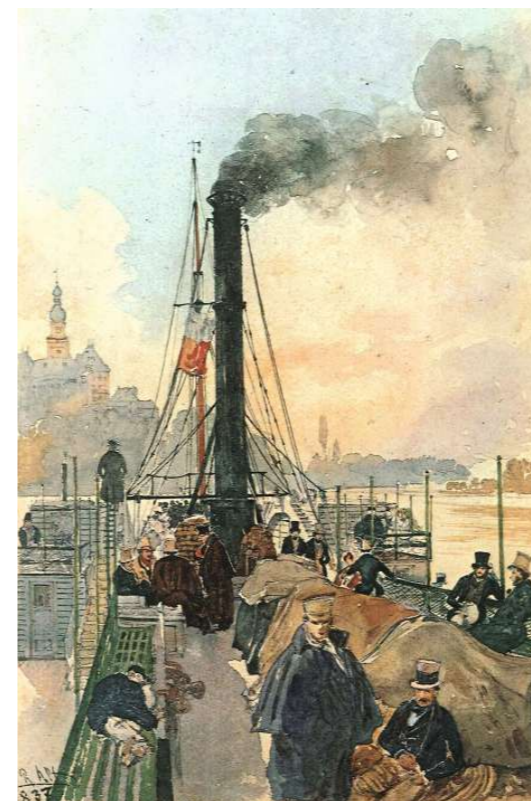


Abb.11
Auf dem Dampfschiff „Maria Anna“, Rudolf von Alt, 1837

im Folgejahr möglich war, die Katarakte zu durchfahren, konnte man mit dem Schiff das Schwarze Meer erreichen. Durch das Eiserne Tor fuhr man dennoch aus Gründen der Sicherheit nach wie vor mit Ruderschiffen (vgl. Dosch 2009: 11, Hauke 2017: 12, marineverband.at 2023, Pemsel 1984: 23).

Nicht nur die Anzahl der Schiffe wuchs kontinuierlich, sondern auch der Erfahrungsschatz. Daraus resultierte die wichtige Erkenntnis, den zunehmenden Warenverkehr vom Personenverkehr zu trennen. Bis dato transportierten die Schiffe sowohl Personen als auch Güter. Das 13. Schiff der DDSG war gleichzeitig ihr erster Remorkör (Schleppdampfer). Erös (der Starke) war der treffende Name für ihn (vgl. Dosch 2009: 11, Hauke 2017: 12, Pemsel 1984: 15).

Von Wien aus gesehen stromaufwärts befuhr die „Maria Anna“ 1837 die Donau bis Linz (vgl. Dosch 2009: 8, Hauke 2017: 12, marineverband.at 2023, Neweklowsky 1958: 47, Pemsel 1984: 14). Ein Jahr später nahm die Kgl. Bayerische Donau-Dampfschiffahrts-Gesellschaft mit dem Dampfer „Ludwig I.“ den Liniendienst zwischen Regensburg und Linz auf. Dagegen kam der Dampfer 1839 auf der Fahrt von Regensburg bis Ulm nur mit großen Schwierigkeiten zum Ziel. Hierbei stellte sich heraus, dass es nicht möglich war, ohne dementsprechende Flussbaumaßnahmen diesen Abschnitt der Donau gefahrlos zu bewältigen. Als sich die Kgl. Bayerische Donau-Dampfschiffahrts-Gesellschaft 1862 auflöste, wurden deren Schiffe von der DDSG übernommen. Auch wenn es über die Jahre einige Einschränkungen aufgrund des zeitweise geringen Wasserstands gab, wurde die Donau zwischen 1848 und 1874 trotzdem im Großen und Ganzen bis Donauwörth planmäßig befahren. Erst danach wurde der oberste Abschnitt der Donau ab Regensburg nicht mehr genutzt. Aufgrund der

wechselnden Stromverhältnisse war es dort oftmals unmöglich, verbindliche Fahrpläne aufzustellen. Hinzu kam, dass die Eisenbahn einige der dortigen Streckenabschnitte übernahm, da diese auf dem Wasserweg weniger rentabel waren. Letzten Endes kam es zur Einstellung des Schiffverkehrs auf diesem Flussabschnitt (vgl. Hauke 2017: 12 f., Neweklowsky 1958: 48 f.).

Wie bereits erwähnt, ist die Geschichte der Donauschiffahrt für den Rest des 19. Jahrhunderts mit der der DDSG identisch. Als die allererste Bahnlinie im Jahre 1837 mit einer Streckenlänge von 13 km eröffnet wurde, befuhr die DDSG auf der Donau bereits 2100 km mit ihren damaligen sieben Dampfern. Bis 1846 konnte die Gesellschaft sogar sieben weitere Seeschiffe ihr Eigen nennen. Sie befanden sich in unterschiedlichen Häfen im östlichen Mittelmeer. Darüber hinaus wurden die gesellschaftlichen Werften Obuda und Korneuburg gebaut, sowie das Bergbauggebiet bei Pécs zur Kohleversorgung der eigenen Flotte erworben (vgl. Dosch 2009: 7, Dosch 2021: 6, marineverband.at 2023). Die Gesellschaft ließ sich ihre Monopolstellung auf der Donau von niemandem streitig machen. Da es der Gesellschaft möglich war, die meisten störenden Mitbewerber zu übernehmen, stieg die DDSG 1874 nach einem halben Jahrhundert zur größten Binnenreederei der Welt auf. 201 Schiffe mit Eigenantrieb, 702 Warenboote, 5 Bagger und über 200 Fahrzeuge für innenbetriebliche Dienste, Kohlegruben im Fünfkirchner Revier mitsamt der Eisenbahn zur Donau bei Mohács waren im Besitz der DDSG. Außerdem betrieb sie eigene Schulen, Krankenhäuser und sie hatte sogar ihr eigenes Geld, welches als Zahlungsmittel im gesamten Donaauraum akzeptiert wurde. Die verbliebene „freie“ Schifffahrt umfasste vor allem Fahren und den



Abb.12
Dampferstation an der Donau bei Kaisermühlen, Emil Jakob Schindler, 1871



Abb.13
Dampfschiffstation an der Donau gegenüber Kaisermühlen, Emil Jakob Schindler, 1871/1872



Abb.14
Anlegestelle der DDSG in Kaisermühlen, Emil Jakob Schindler, 1871

übrigen lokalen Verkehr (vgl. Dosch 2021: 25, Hauke 2017: 12, marineverband.at 2023, Neweklowsky 1958 48 f.).

Der DDSG war es wichtig, sich weiterzuentwickeln und so die Zukunft der Gesellschaft zu sichern. Sie bemühte sich daher, innovative Ideen zu entwickeln, welche allerdings nicht immer vom erhofften Erfolg gekrönt waren. Dazu zählen beispielsweise die Ausübung der Kettenschiffahrt von 1870 bis 1901 in den Abschnitten zwischen Pressburg und Ybbs beziehungsweise Hofkirchen und Regensburg, weiters die Seilschiffahrt auf dem Donaukanal in Wien oder 1873 die Aufnahme eines Lokalschiffbetriebes zur Wiener Weltausstellung nach Budapester Vorbild, welche aus kommerzieller Hinsicht ein absoluter Misserfolg war, da durch einen Choleraausbruch die erwarteten Besucher ausblieben (vgl. Dosch 2009: 11, Hauke 2017: 12, Pemsel 1984: 17).

Bereits in den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts gab es jedoch einige Versuche, die faktische Alleinherrschaft der DDSG auf der Donau zu unterwandern. Zu nennen sind hier erstens die J. G. Riedl & Companie mit ihrem Inn-Donauverkehr und zweitens auf der gleichen Strecke die Bayerische Inn- und Donau- Dampfschiffahrts-Gesellschaft. Die IDSG beendete ihre diesbezüglichen Versuche schon 1858. Riedl und Co. bemühten sich noch bis 1865, der DDSG standzuhalten (vgl. Hauke 2017: 12).

Das Schifffahrtsprivileg der DDSG erlosch 1858 für den gesamten Streckenabschnitt im österreichisch-ungarischen Einflussgebiet. Ab diesem Zeitpunkt stand der rechtlichen Gründung von weiteren Gesellschaften nichts mehr entgegen. Die Streckenabschnitte der österreichischen Staatseisenbahn (StEG), die in Ungarn liegen, endeten an der Donau.

Auch wenn man durch den Namen dieser Privatbahn anders denken könnte, stand sie unter französischem Einfluss. Da diese Privatbahn an der Donau endete, war es nur logisch, die Strecke von Bazias aus mit einem eigenen Bestand an Schiffen bis Belgrad zu verlängern (vgl. Hauke 2017: 12).

Im damaligen Königreich Ungarn, das bedeutend größer war als das heutige Ungarn, wurden viele kleine Schifffahrtsunternehmen gegründet. Sie schlossen sich schließlich zur Vereinigten Ungarischen Dampfschiffgesellschaft zusammen. Im seit 1842 autonomen Serbien und an der unteren Donau – ein Gebiet, das zu dieser Zeit im türkischen und russischen Einflussbereich lag – waren ebenfalls verschiedene Gesellschaften, aber auch Privatschiffer tätig. Der DDSG war es möglich, stromaufwärts des Eisernen Tores nach und nach fast alle Konkurrenten zu übernehmen. Die Privatschiffer und Kleinunternehmen waren dagegen im Mündungsgebiet der Donau tätig (vgl. Hauke 2017: 12 f.).



Abb.15
Donauenge Kasan im Eisernen Tor, Fritz Lach, 1928

Optimierung der Schiffbarkeit und Infrastruktur der Donau

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden schließlich stromregulierende Maßnahmen zur Verbesserung der Schifffahrt verwirklicht. Dies betraf Teile der bayerischen sowie der österreichischen Donau, beispielsweise den Strudengau und die Wachau. Erst durch die Kraftwerksbauten und den dadurch verursachten Aufstau wurden die Schifffahrtshindernisse aber nachhaltig entschärft (vgl. Dosch 2021: 9, Hauke 2017: 13, Meißinger 1990: 9 f., Neweklowsky 1958: 47 f., Pemsel 1984: 31).

Die Kataraktenstrecke des Eisernen Tores bedurfte aufgrund ihrer Beschaffenheit sehr umfangreicher und vor allem planungsintensiver Bauarbeiten, die erst 1895 abgeschlossen wurden. Dennoch schaffte man es nicht ganz, die Vorgaben für die zulässige Wassertiefe zu erfüllen. Sie blieb rund einen Meter darunter, obwohl ungefähr eine Millionen Kubikmeter Fels entfernt worden waren (vgl. Hauke 2017: 13).

Nur die stärksten Schleppdampfer verrichteten auf dieser Strecke ihren Dienst. Sowohl die Eröffnung des Kanals von Sip im Jahre 1896 als auch die Einführung des Seilschiffes Vaskapu, zuerst am Kanal und zu einem späteren Zeitpunkt am Greben, brachten der Schifffahrt in diesem Abschnitt dann erhebliche Erleichterungen. Das Vorspannschiff Vaskapu zog sich und das jeweilige Schiff durch ein Seil stromaufwärts, das am Flussbett verankert war und von einer Trommel aufgezogen wurde. Das Seilschiff Vaskapu wurde im Ersten Weltkrieg von russischen Truppen verschleppt und 1918 von den Truppen der k.u.k. Donaurottille in Cherson wieder gefunden. Im Anschluss war Vaskapu wieder auf der



Abb.16
Von den Alpen zu den Toren des Orients, 1935



Abb.17
Zur Schwelle des Morgenlandes, 1935

Donau im Einsatz, bis das Großkraftwerk am Eisernen Tor eröffnet wurde. Aufgrund der schlechten Wirtschaftslage Rumäniens ging die Lebenszeit dieses Schiffes 1999 zu Ende. Der erhaltenswerte Dampfer wurde demontiert, zerstückelt und anschließend ins Ausland verkauft (vgl. Hauke 2017: 13).

Zwischen 1870 und 1875 kam es bei Wien zu einer der schwierigsten und ehrgeizigsten Planungen zur Verbesserung der Schiffbarkeit der Donau. Mit dem sogenannten „Donaudurchstrich“ wurde die Donau an dieser Stelle mit ihren vielen Armen und Inseln in ein fast gerades Bett gezwungen. Dies sorgte nicht nur für die Entschärfung des Stromes, sondern half auch, kilometerlange Flächen für den Güterumschlag zu schaffen. Der bisherige Hauptstrom der Donau wurde damit zum Donaukanal. Dieser hatte dann nur noch für den lokalen Verkehr Wiens Bedeutung, jedoch nicht für den allgemeinen Schiffsverkehr auf der Donau. Damit lag Wien für Jahrzehnte nicht mehr an, sondern neben der Donau (vgl. Hauke 2017: 13).

Nicht nur die bereits erwähnte StEG, sondern auch die ungarische Staatsbahn (MÁV) verlängerten ihr Schienennetz mit Schifffahrtslinien. Ihre Dampfer fuhren von Zemun bis nach Belgrad, auf Save und Theiß und danach bis Rustschuk (Russe) an der unteren Donau. Als die Privatbahnen schließlich 1891 verstaatlicht wurden, übernahm die MÁV den gesamten Schiffsverkehr der StEG. Mit der Gründung der ungarischen Fluss- und Seeschifffahrtsgesellschaft MFTR im Jahre 1895 wurden einige Fahrzeuge anderer Unternehmen übernommen, da es eine gewisse Zeit dauerte, bis die eigenen

Neubauten fertig gestellt waren. Die zu Beginn gemieteten Dampfer der MÁV gingen erst 1914 in den eigenen Besitz der MFTR über, welche dann 1918 zur zweitgrößten Reederei der Donau aufstieg. Auch Serbien hatte eigene Schifffahrtslinien, diese waren aber nur innerstaatlich und hatten aus diesem Grund geringere Bedeutung (vgl. Dosch 2021: 77, Hauke 2017: 13).

1888 hatte es bereits mehrere Versuche zur Gründung einer deutschen Donaureederei gegeben. Allerdings war der Süd-deutschen-Donaudampfschiffahrts-Gesellschaft kein langes Bestehen beschert. Da sich 1910 ein österreichisches Unternehmen die Aktienmehrheit sicherte, war die Gesellschaft österreichisch, behielt jedoch Namen und Flagge. Erst als 1913 die Gesellschaft Bayerischer Lloyd gegründet wurde, begann eine erfolgreiche Zukunft in der Donauschifffahrt für ein deutsches Unternehmen. Die Donau wird auch heute noch mit Schiffen der Gesellschaft befahren (vgl. Dosch 2021: 77, Hauke 2017: 13, Neweklowsky 1958: 49).

Außerdem sind noch einige andere wichtige Schifffahrtsunternehmen zu nennen, die sich weiter stromabwärts befinden. Die Ungarische Binnenschiffahrts AG – MBR, die staatliche serbische Schifffahrt, die rumänischen NFR und SRD sowie die russische Donauschifffahrt des Fürsten Gagarin. Des Weiteren bestanden zeitweise eine Anzahl an privater Unternehmen sowie vor allem in Ungarn, Serbien und Rumänien viele kleine Gesellschaften und Privatreedere (vgl. Hauke 2017: 13).

Bis zum Ersten Weltkrieg entwickelte sich die Dampfschifffahrt auf der Donau vorwiegend auf kommerzieller und organisatorischer Ebene. Die Erweiterung des Linienbetriebs auf den Nebenflüssen ist hier als herausstechende Errungenschaft



Abb.18
Fahrordnung Ungarische Fluss- u. Seeschiffahrtsgesellschaft, 1901



Abb.19
M.F.T.R. - Promenadefahrten auf der Donau, 1931

zu nennen. Dies betrifft zwar hauptsächlich den Güterdienst, aber nicht ausschließlich. Die befahrenen Strecken der Dampfschiffe sind folgende: auf der Donau von Regensburg bis Sulina, auf dem Inn bis Rosenheim, auf der Theiß bis Tokaj und Nameny, auf der Save bis Sisak, auf der Drau bis Barcs, bei ausreichendem Wasserstand auf der Kulpa, Drina, Temes, Spacva, Studva, Bosut, Maros, Bodrog, Szamos, Pruth und auf der kanalisierten Bega bis Temesvár. Unter Einbeziehung der Lokaldampferlinien belief sich die gesamte Streckenlänge auf etwa 4400 Kilometer. Die Schleppschiffe wurden auf dem Franzenskanal und dem Franz-Josefs-Kanal (beide in Serbien) üblicherweise noch von Ochsen gezogen. Erst nachdem das Kanalsystem von Grund auf renoviert wurde, war es den Dampfschiffen möglich, dieses zu befahren. (vgl. Hauke 2017: 13).

Die Gründung der Schifffahrtsgesellschaften war aus wirtschaftlicher Sicht ein wichtiger Punkt für die Nachbarstaaten Österreichs. In den meisten Fällen hatte diese zwar keinen langen Bestand, dennoch gab es Ausnahmen wie beispielsweise die ungarische MFTR, die zu einem bedeutendem Wirtschaftsträger werden konnte. (vgl. Hauke 2017: 14).

Technologischer Fortschritt für die Schifffahrt auf der Donau

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts hatte sich der Stand der Technik in der Schifffahrt stark weiterentwickelt. Eine der wesentlichen Errungenschaften war die Schiffschraube als Antrieb, die vorwiegend bei Eilgüterdampfern Einzug fand. Weniger bekannt, dennoch nicht weniger wichtig, waren die Erfolge bei den Kessel- und Maschinenanlagen, den eisernen Rümpfen, den Schaufelrädern, besseren Werkstoffen, rationelleren Fertigungsmethoden und ähnliches (vgl. Dosch 2009: 59, Dosch 2021: 95, Hauke 2017: 14, Pemsel 1984: 17 f.).

Kurz vor dem Ersten Weltkrieg hatte die Schifffahrt auf diese Weise ein sehr hohes Niveau erreicht, welches nur schwer zu überbieten war. So waren vor allem Doppelender zuständig für den Personenverkehr im Lokal- und Kurzstreckendienst, also Schiffe, bei denen beide Enden symmetrisch sind und die in beide Fahrtrichtungen gleich gut manövriert werden können. Allerdings boten die Doppelender kaum oder gar keine Kabinenplätze. Deshalb wurden für den Mittelstreckenverkehr die sogenannten „Postschiffe“ eingesetzt, die Schlafplätze besaßen. Für Langstreckenfahrten waren die Salon-dampfer vorgesehen, deren Ausstattung durchaus luxuriös war (vgl. Dosch 2009: 59, Hauke 2017: 14, Pemsel 1984: 15).

Für den sogenannten Remorkdienst (Schleppdienst) war speziell dafür vorgesehene Zugdampfer im Einsatz. Sie waren für verschiedene Streckenabschnitte unverzichtbar. Für die obere Donau brauchte man Zugdampfer mit wenig Tiefgang und geringerer Stärke, oberhalb und unterhalb des Eisernen Tores waren Schlepper mit mittlerer Leistung in Verwendung. Starke „Kataraktenschlepper“ waren für die Schleppdienste am Eisernen Tor und auf der unteren Donau von Nöten.



Abb.20
Bereiset die schöne Donau,
1930er Jahre

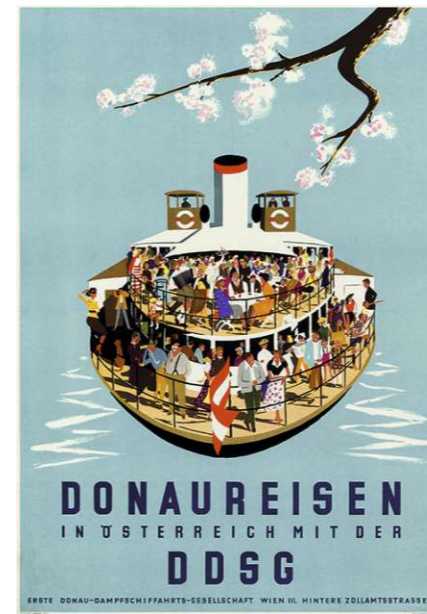


Abb.22
Donaureisen in Österreich, 1952



Abb.21
Auf zur fröhlichen Donaufahrt!,
1948



Abb.23
Schiffsreisen auf der Donau,
1961

Auch Raddampfer und Schraubenschlepper waren hier im Einsatz. Für den Eilverkehr waren Güterdampfer zuständig. Genau in diese Blütezeit der Donauschifffahrt fiel 1914 das Attentat auf Erzherzog Franz Ferdinand in Sarajevo, das auch gravierende Folgen für die Donauschifffahrt haben sollte (vgl. Dosch 2009: 59, Hauke 2017: 14, Pemsel 1984: 17 f.).

Zwar eröffnete die gut ausgebaute Donauschifffahrt Ende des Ersten Weltkriegs den besiegten Staaten die Möglichkeit, bei den notwendigen Ersatzbauten für ihre dezimierten Schiffsflotten die neuesten technischen Errungenschaften zu verwenden. Allerdings war es damals bereits absehbar, dass der Verbrennungsmotor die Technik der Dampfmaschine früher oder später ersetzen würde. 1927 wurde mit der „Österreich“ das letzte und gleichzeitig stärkste Dampfschiff der DDSG gebaut. Dampfer wurden noch bis in die 1950er und 1960er Jahre gebaut, jedoch war dieses Schiff bereits der Abgang auf die Ära der Dampfschifffahrt auf der Donau (vgl. Dosch 2009: 11, Dosch 2021: 95, Hauke 2017: 14, Pemsel 1984: 14-16).

Der Zweite Weltkrieg tat sein Übriges, nicht nur bei der Dezimierung der Dampfschiffe. Abermals wechselten die Eigentümer ganzer Flotten und es herrschte oberhalb von Wien für einige Jahre Ruhe für jeden Verkehr auf der Donau (vgl. Dosch 2009: 59, Dosch 2021: 25, Hauke 2017: 14, marineverband.at 2023, Neweklowsky 1958: 49).

Nachdem die Schifffahrt auf der Donau in den 1950er Jahren langsam wieder im Kommen war, wurde deren Wirtschaftlichkeit ein immer wichtigerer Aspekt. Die Dampfschiffe mit

dementsprechend großer Besatzung kamen dabei eher schlecht weg. Das war auch der Grund, warum bis in die 1970er Jahre so gut wie alle Dampfer auf der Donau verschwunden waren. Vereinzelt gab es noch welche, aber fast ausschließlich im Personenverkehr (vgl. Hauke 2017: 14). Der Bund war äußerst bemüht, durch von ihm finanzierte Investitionsprogramme und stetige Rationalisierungsmaßnahmen den Verkauf der DDSG zu vermeiden, verkündete jedoch am 18. Dezember 1990 den Verkauf und die damit einhergehende Privatisierung der DDSG als richtige Entscheidung für die Zukunft der Donauschifffahrt. Bereits 1991 fasste die Koalitionsregierung den Beschluss zur Zerschlagung der Gesellschaft. Am 31. Dezember 2003, 175 Jahre nach Gründung der Gesellschaft und kurz nach der Eröffnung des Rhein-Main-Donau-Kanals, kam es dann zum endgültigen Ende dieses traditionsreichen österreichischen Unternehmens (vgl. Dosch 2009: 11, 109, Dosch 2021: 26, marineverband.at 2023).

Auch heute noch sind einige wenige Dampfschiffe auf der Donau zu finden. Sie haben aber mittlerweile andere Funktionen und dienen als Museumsschiffe, schwimmende Restaurants oder stationäre Dampferzeuger. Als klassisches Schiff, im Sinne eines Transportmittels für den Personen- und Warenverkehr, fungiert keines mehr davon. Zu hoffen bleibt, dass das Erhaltenswerte an den noch existierenden Dampfern erkannt wird und sie nicht verschrottet werden, auch wenn manche von ihnen in äußerst schlechtem Zustand sind. So wurden beispielsweise in Rumänien in den letzten Jahren zwei Schiffe renoviert und wieder in Betrieb genommen (vgl. Hauke 2017: 14).

Die Donau in Wien

Für die Stadt Wien selbst ist die Donau ohne Zweifel ein in vielerlei Hinsicht prägendes Element. Kurz nachdem sich der Flusslauf der Donau in die „Neue Donau“ und den Hauptstrom teilt, zweigt stromabwärts der „Donaukanal“ ab. Zu den Zeiten der Monarchie und bis zur Donauregulierung war der „Donaukanal“ am besten für die Schifffahrt geeignet. Auch heute noch wird der „Donaukanal“ von Linienschiffen befahren (vgl. Donau Schifffahrt 2023).

Einige Stromkilometer nach dem Abzweig des „Donaukanals“ vom Hauptstrom der Donau beginnt der berühmte „Handelskai“. Hier befinden sich die Liegeplätze der Linienschiffe, Kabinenschiffe und Frachter. Der sogenannte „Handelskai“ entstand 1875. Der Name leitet sich von Lagerhäusern, Schiffsanlegeplätzen und Kaianlagen ab, die heute teilweise noch vorzufinden sind. Die Straße, am „Handelskai“ entlanglaufend, reicht über 8,5 km vom 20. bis in den 2. Wiener Gemeindebezirk (vgl. Donau Schifffahrt 2023).

Der berühmte österreichische Architekt und Stadtplaner Otto Wagner war für den Entwurf und die Gestaltung des „Nussdorfer Wehrs“ mit „Schemelbrücke“ und seinen Nebengebäuden verantwortlich. Im August 1894 begann der Bau dieses Wehrs. Zwischen 1971 und 1975 wurde das Nussdorfer Wehr dann aufgrund von Verbesserungsmaßnahmen für den Hochwasserschutz durch ein modernes Segmentwehr ersetzt (vgl. Donau Schifffahrt 2023).

Ebenfalls im August 1894 wurde der Bau der Nussdorfer Schleuse in Auftrag gegeben. Diese wurde schließlich zwischen 1964 und 1966 aufgrund ihrer veralteten



Abb.24
Gänsehäufel, 1931

Technik und vor allem wegen ihrer zu geringen Kapazität für modernere Schiffe umgebaut. Diese Schleuse ist bis heute noch in Betrieb (vgl. Donau Schifffahrt 2023).

1975 wurde an der Grenze zu Wien ein Einlaufbauwerk errichtet. Dieses sollte mit einem zusätzlich künstlich geschaffenen Flussteil die Anwohner der Donau vor Hochwassern schützen. Zwischen diesem neu entstandenen Flusslauf und dem natürlichen Donaustrom entstand eine Insel, die sogenannte „Donauinsel“. Der künstlich geschaffene Flussteil wird seit seiner Entstehung als „Neue Donau“ bezeichnet. Neben der „Neuen Donau“ befindet sich ein Altarm der Donau mit dem bekannten Freibad „Gänsehäufel“, der mittlerweile zu einem See geworden ist, da er nicht mehr an den Hauptstrom der Donau anschließt. Dieser Abschnitt trägt die Bezeichnung „Alte Donau“ (vgl. Donau Schifffahrt 2023).

Nach Passieren des „Handelskais“ kommt man an das Kraftwerk und die Schleuse Freudenau, deren Baubeginn 1992 erfolgte. Im Jahr 1998 wurde das Kraftwerk endgültig fertig gestellt. Kurz nach der Schleuse Freudenau verbinden sich der Abschnitt der „Neuen Donau“ und der „Donaukanal“ wieder und die Donau fließt als ein Strom weiter (vgl. Donau Schifffahrt 2023).

Die Wasserstraße Donau heute

Mit Blick auf die Gegenwart und die kommenden Jahrzehnte lässt sich festhalten, dass die Donau als europäische Wasserstraße nach wie vor eine enorme Bedeutung hat. Das gilt sowohl für den Personen- als auch für den Güterverkehr, wie die Zahlen zeigen. Rund 100 Hotelschiffe legen zu Kreuzfahrten vor allem zwischen Passau, Wien, Budapest und dem Schwarzen Meer ab (vgl. Schiff und Technik 2023). Darüber hinaus fahren eine Vielzahl an internationalen Frachtschiffen und zahlreiche Tagesausflugsschiffe auf der Donau. Insgesamt sind in den Anrainerstaaten der Donau mehr als 4300 Binnenschiffe unterwegs, ein großer Teil der Fracht besteht dabei aus Massengütern wie Kohle und Baumaterialien (vgl. ebd.). Im Jahr 2021 wurden allein auf dem österreichischen Abschnitt der Donau laut Statistik Austria 8,3 Millionen Güter befördert (vgl. Statistik Austria 2022). Das ist zwar weniger als in den Jahren 2000 bis 2014, in denen das Gütertransportaufkommen häufig über 10 Millionen Tonnen lag, aber klar über den Werten aus den 1970er und 1980er Jahren (vgl. Schiff und Technik 2023). Rund 300.000 Passagiere nutzten 2021 allein in Österreich die Donau als Transportweg, sei es bei Flusskreuzfahrten, im Linienverkehr oder im Gelegenheitsverkehr (vgl. Via Donau 2022).

Eine Schwierigkeit ergibt sich allerdings aufgrund des Klimawandels und der dadurch häufiger werdenden Niedrigwasserstände. Diese schränken die Schiffbarkeit der Donau zeitweise erheblich ein. Durch die Hitzewelle des Sommers 2022 ging der Wasserspiegel so stark zurück, dass am Taldurchbruch des Eisernen Tors in Serbien Schiffswracks aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs wieder auftauchten.

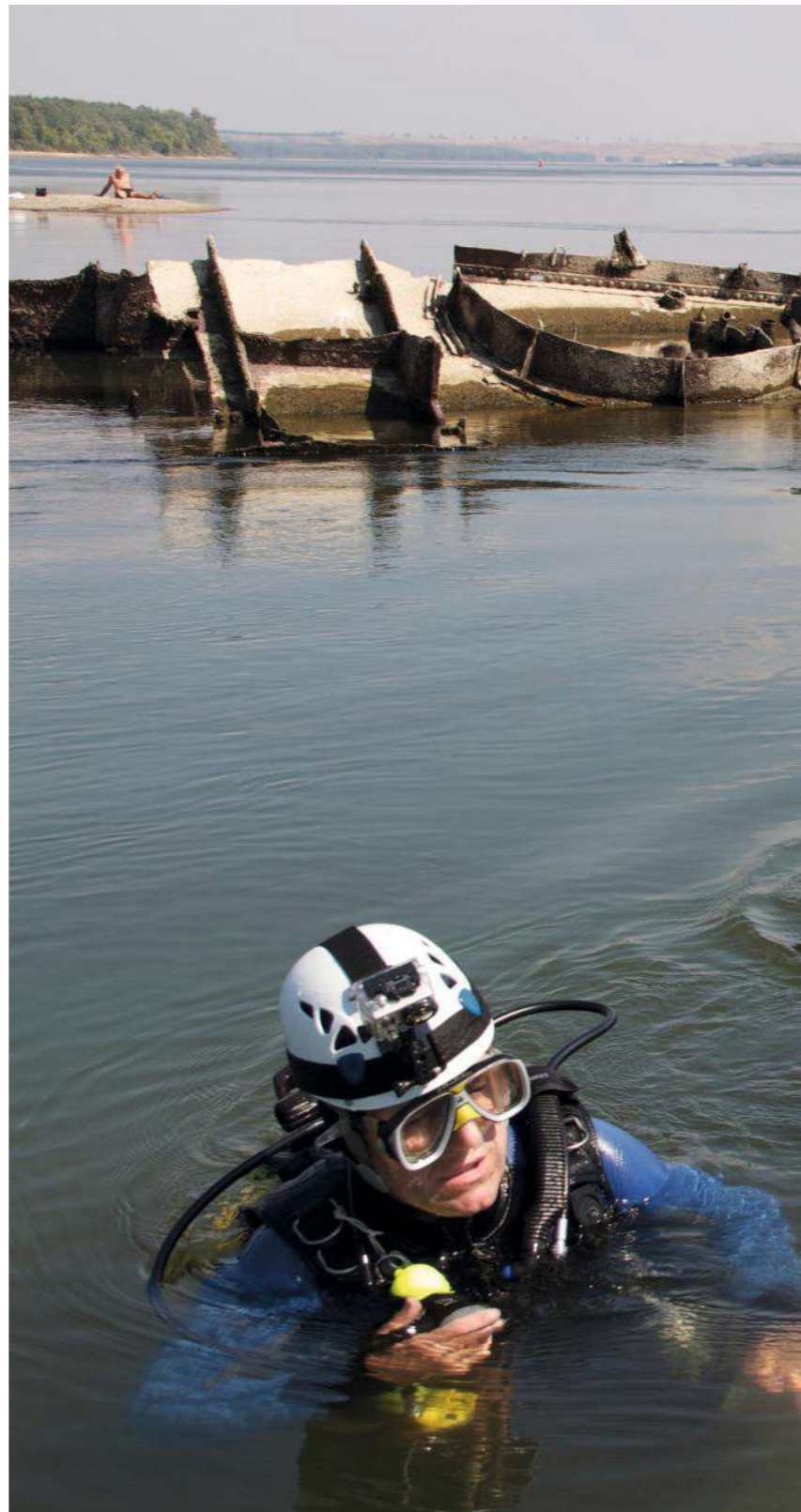


Abb.25
Taucher bergen Schiffswracks am Taldurchbruch des Eisernen Tors,
Serbien, 2022

Um die Durchfahrt zu erleichtern und zu beschleunigen, finanziert die Europäische Union die Bergung der versenkten Schiffe. Nach Angaben der Europäischen Investitionsbank (EIB) passierten 2019 knapp 11 Millionen Tonnen Güter auf 12.500 Schiffen die Schleuse Eisernes Tor 2. Bis 2040 soll durch die Beseitigung von Engpässen wie der Wracks aus dem Zweiten Weltkrieg das jährliche Frachtaufkommen auf 25 Millionen Tonnen gesteigert werden (vgl. Kovacevic 2022).

Die Donau bildet heute über den Rhein-Main-Donaukanal zusammen mit dem Rhein eine durchgehende Wasserstraße vom Schwarzen Meer bis zur Nordsee, die auch in den kommenden Jahrzehnten wichtig bleiben wird.

Mit Blick auf die Forschungsfrage dieser Arbeit belegen die Ausführungen über die Schifffahrt auf der Donau, dass die Stadt Wien und die Donau als Handelsweg und Schifffahrtsstraße seit Jahrhunderten historisch eng miteinander verbunden sind. Dieser gewachsenen Beziehung trägt das Konzept eines Atelierschiffs in besonders prägnanter Weise Rechnung.

Wiens Entwicklung zur Kunstmetropole

Aufstieg Wiens zur Großstadt

Die Entwicklung des modernen Wiens der Kaiserzeit verlief in einer überraschend rasanten Geschwindigkeit. In der Hauptstadt der kaiserlich-königlichen Monarchie herrschten während der Revolution von 1848 noch nahezu mittelalterliche Verhältnisse (vgl. Vergo 2015: 24). Im Jahr 1867 wurde schließlich die österreichisch-ungarische Doppelmonarchie gegründet. Die multinationale Monarchie war zu jener Zeit eine der bedeutendsten Weltmächte. Sie stand unter der Regierung von Kaiser Franz Joseph I. vom Revolutionsjahr 1848 bis zu seinem Tod 1916. Die große Herausforderung in jenen Tagen lag darin, den Fortbestand des Kaiserreichs zu sichern und mit den rasant fortschreitenden sozioökonomischen Veränderungen unter einen Hut zu bringen. Aus diesem Grund verfolgte die ab 1867 konstitutionell geführte Monarchie das Ziel, gemeinsam mit der liberalen Mittelschicht zu arbeiten und eine zukunftsgerichtete Sicht einzunehmen, ohne jedoch zu viel Macht abzugeben (vgl. Smit et al 2022: 38 f.).

Das österreichisch-ungarische Kaiserreich war ein Vielvölkerstaat. Es verband neben den Bewohnerinnen und Bewohnern Österreichs und Ungarns auch Menschen slowenischer, kroatischer, bosnischer und tschechischer Herkunft unter einem Regime. Als Hauptstadt dieses Kaiserreichs stieg Wien zu einer der größten Städte der Welt auf und die Metropole wurde zu einem Sammelbecken für Angehörige aller oben genannten Nationalitäten (vgl. Smit et al 2022: 39). Die unterschiedlichen Volksgruppen brachten ihre jeweils eigene Sprache und Kultur mit. Aufgrund ihrer welt-offenen und liberalen Atmosphäre gewann die Hauptstadt auch für intellektuell geprägte Berufsgruppen an Attraktivität.



Abb.26
Der Stephansdom in Wien, Rudolf von Alt, 1832

So wuchs beispielsweise die jüdische Gemeinde, die aus den östlichen Kronländern in der Metropole zugezogen waren, stetig. Durch den mit den beschriebenen Entwicklungen einhergehenden wirtschaftlichen Aufschwung brachten es einige der neu Zugezogenen zu Wohlstand und Reichtum, was gleichzeitig die Schicht des gebildeteren Bürgertums erweiterte (vgl. Smit et al 2022: 39).

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts befand sich das gesamte Kaiserreich in einer Ära der Industrialisierung, der Investitionen und der Spekulationen. Wenn es auch dem Bürgertum noch nicht gelang, den Adel dazu zu drängen, die politische Macht abzugeben, so wuchs doch die Mittelschicht mit Kaufleuten, Händlern, Bankiers und Finanziers immer stärker (vgl. Vergo 2015: 24). Durch den großen Zulauf aus unterschiedlichen Nationen und aufgrund der zunehmenden Industrialisierung kam es jedoch in der Folge zu gesellschaftlichen und politischen Spannungen in der Bevölkerung und die ursprünglich positive Haltung gegenüber dem Liberalismus geriet an der Schwelle zum 20. Jahrhundert zunehmend unter Druck. Im Jahr 1897 wurde der antisemitische Nationalist Karl Lueger zum Bürgermeister der Hauptstadt Wien ernannt, der bis zu seinem Tod 1910 dieses Amt innehatte. Die jüdische Bevölkerung, die teilweise die Kunst und Kultur der Avantgarde durch großzügige finanzielle Unterstützung förderte und außerdem eine erhebliche Offenheit gegenüber internationalen Einflüssen an den Tag legte, wurde in dieser Zeit – wie auch der Liberalismus – zunehmend marginalisiert (vgl. Smit et al 2022: 39).

Entwicklung des künstlerischen Lebens in Wien

Während der Habsburger Monarchie zwischen 1526 und 1918 fand ein anhaltender kultureller Austausch zwischen Böhmen, Mähren und der Metropole Wien statt. Aus künstlerischer Sicht intensivierte sich dieser Austausch ab 1840. Grund hierfür war der wirtschaftliche Aufschwung Böhmens und Mährens im 19. Jahrhundert und die Gründung großer Manufakturen für die Möbel-, Eisenkunstguss- und Glasproduktion. Zu Beginn machten es sich die Wiener Produzenten der angewandten Kunst, wie Ludwig Lobmeyr oder Michael Thonet zur Aufgabe, zunächst diejenigen Betriebe aufzubauen, die Halbfertigprodukte entwickelten und verkauften. Letztendlich war es das Ziel, diese Betriebe zu eigenständigen Produktionsstandorten weiterzuentwickeln. Sie sollten einerseits die präzise, qualitativ äußerst hochwertige Arbeit der böhmischen und mährischen Handwerkstradition liefern und andererseits Gewinn erwirtschaften durch die Einbindung ausgebildeter Entwerferinnen und Entwerfer und die daraus resultierenden innovativen Impulse für die Kunstindustrie (vgl. Franz 2018, Salfellner 2018: 9 f., Wipplinger 2019: 276).

Als einer der Initiatoren dieses in Wien entstehenden Trends ist Rudolf von Eitelberger zu nennen. Er war der Gründer und Direktor des 1864 eröffneten „k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“ in Wien. Heute ist das Museum unter dem Namen „MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst“ bekannt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden neben den Mustersammlungen für angewandte Kunst eine Vielzahl von kunstgewerblichen Fachschulen gegründet (vgl. Franz 2018, Salfellner 2018: 9 f., Wipplinger 2019: 276). Nicht nur diese Bildungsstätten, die in ganz Österreich eröffnet wurden, sondern auch die 1867 gegründete Kunstgewerbeschule



Abb.27
Präsentation der Firma Lobmeyr auf der Wiener Weltausstellung, 1873

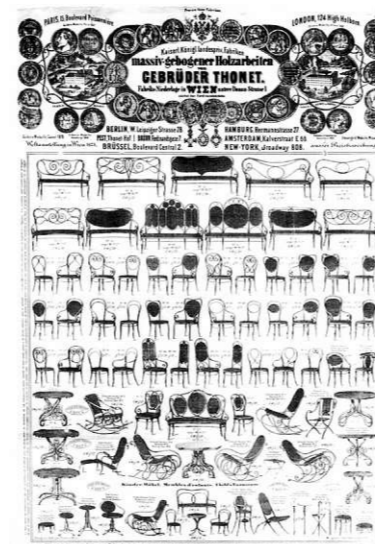


Abb.28
Verkaufsplakat der Firma Thonet, 1873



Abb.29
Preisliste des Trinkservice N.4. der Firma Lobmeyr



Abb.30
150 Jahre Universität für angewandte Kunst

des oben erwähnten „k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“ in Wien sollten einerseits einen geschmacksfördernden Bildungsauftrag erfüllen, aber auch die Qualität der unterschiedlichen Produkte für die Kunstindustrie auf eine neue Stufe heben, um international wettbewerbsfähig sein zu können. Zusätzlich hatten diese Schulen den Auftrag, eine Verbindung zwischen den Kunstschaffenden und den Gewerbetreibenden herzustellen und durch ihre umfangreiche kunstgewerbliche Ausbildung eine Reformbewegung einzuleiten (vgl. Franz 2018, Salfellner 2018: 9 f., Wipplinger 2019: 276).

Zur Wende des 19. zum 20. Jahrhundert war Wien das hegemoniale, wirtschaftliche und kulturelle Zentrum Mitteleuropas. Dies galt in erster Linie für die Regionen von Tirol bis Bukowina und von der Herzegowina bis nach Schlesien. Wien als Reichs- und Residenzstadt stand im Mittelpunkt der Entwicklung innovativer Ideen und Konzepte zur Erneuerung der Wissenschaften und Künste. Um 1900 begann die Moderne in Wien, welche erheblich durch die Einflüsse aus Europa und Übersee geprägt wurde. Primär die Weltausstellungen, aber auch die verschiedensten gedruckten Veröffentlichungen fungierten als Sprachrohr und verbreiteten sich rasch in Richtung der Hauptstadt Wien. Zu dieser Zeit bildete sich in Wien ein sogenannter „kreativer Nukleus“, mit Protagonisten wie Josef Hoffmann, Adolf Loos, Joseph Maria Olbrich, Leopold Bauer, Sigmund Freud, Gustav Mahler u.v.a. (vgl. Franz 2018).

In Bezug auf die bildenden Künste war die künstlerische Revolution, die in der Metropole Wien zu Beginn des 20. Jahrhunderts Einzug hielt, von vergleichsweise nur kurzer Dauer.

Dennoch glückte es Malern, Bildhauern, Illustratoren, Architekten und Innenarchitekten, über eine ganze Reihe von Jahren, eindrucksvolle und neuartige Kunst zu schaffen. Diese entsprach nicht nur den visionären Ansprüchen der Kunstschaffenden, sondern auch dem gemeinschaftlichen Reformziel, das die maßgeblichen Protagonisten der Wiener Avantgarde trotz aller Differenzen und Konflikte vereinte. Die Geschichte der Entstehung und Einführung der modernen Kunst in Wien ist dabei in vielerlei Hinsicht die Geschichte einer prägenden Künstlervereinigung – nämlich der sogenannten Bewegung der Secession (vgl. Vergo 2015: 35, Wipplinger 2019: 276).

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden die bildenden Künste in Wien von zwei Institutionen wesentlich beeinflusst: Zum einen von der Akademie der Bildenden Künste und zum anderen von der Künstlerhausgenossenschaft (Genossenschaft bildender Künstler Wiens). Letztere war eine Ausstellungsgesellschaft, die im Jahre 1861 gegründet wurde. Erster Präsident der Künstlerhausgenossenschaft war der Architekt August Sicard von Sicardsburg und nahezu alle anerkannten Kunstschaffenden Wiens gehörten dieser Genossenschaft an (vgl. Vergo 2015: 38). Die Kunstszene der Metropole Wien wurde durch die Akademie der Bildenden Künste und die Künstlerhausgenossenschaft grundlegend bestimmt. Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie, welches nach dem Vorbild des „South Kensington Museum“ (heute „Victoria & Albert Museum“) schon im Jahr 1868 eine Kunstgewerbeschule eröffnet hatte, stellte zwar eine Konkurrenz für die Akademie der Bildenden Künste in der Hauptstadt dar. Jedoch studierte der Großteil der Kunstschaffenden, welche später einmal der Wiener Avantgarde angehören sollten, an der Akademie in Wien (vgl. Vergo 2015: 38).



Abb.31
Mitglieder der Wiener Secession, 1902 vor und auf Max Klingers Beethoven-Denkmal



Abb.32
Café Museum Innenansicht

Dem am Karlsplatz gelegenen Künstlerhaus, einer ausschließlich privaten Organisation, war es möglich, die eigenen Ideen und Vorstellungen umzusetzen, da es über das damals einzige Ausstellungsgebäude in Wien verfügte. Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens kuratierte dort ihre Ausstellungen. Ihr Gebäude war, abgesehen vom weniger renommierten Kunstverein und einigen Galerien, jahrzehntelang der einzige Ort, an dem die Künstler ihre Werke ausstellen konnten und die Bevölkerung Wiens zeitgenössische Kunst zu sehen bekam. Hierdurch besaß die Künstlergenossenschaft die Macht, erheblichen Einfluss auf die Kulturpolitik der Regierung auszuüben und auf den Kunstgeschmack der Menschen in Wien einzuwirken. Allerdings war die Einstellung der Künstlerhausgenossenschaft, wie auch die der Akademie, hauptsächlich konservativ ausgerichtet. Aus diesem Grund fanden revolutionäre Künstler hier kein Zuhause. Sie kamen in den Kaffeehäusern Wiens zusammen (vgl. Smit et al 2022: 39 f., Vergo 2015: 38).

Drei einschneidende Ereignisse leiteten die Moderne in der bildenden Kunst, im Kunstgewerbe und in der Architektur in Wien ein: Die Gründung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs – Secession 1897, der Antritt Felician von Myrbachs als Direktor der Kunstgewerbeschule 1898 und die Übernahme der Specialschule für Architektur an der Akademie der bildenden Künste durch Otto Wagner 1894. Sowohl die Akademie als auch die Kunstgewerbeschule setzten fortan auf Offenheit gegenüber modernen Strömungen. Dieser Grundsatz hatte auch für die Ausstellungen der Secession große Bedeutung. Die Kommunikation und der Austausch zwischen Akademie, Kunstgewerbeschule und Secession verliefen reibungslos. So war beispielsweise Otto Wagner zum einen als Lehrer an der Akademie tätig und zum anderen war

er auch eines der Gründungsmitglieder der Secession. Die von Felician von Myrbach berufenen angehenden Professoren der Kunstgewerbeschule entstammten allerdings in den meisten Fällen den Reformklassen, wie der von Otto Wagner an der Akademie (vgl. Franz 2018, Wipplinger 2019: 276).

Während der Ausbildung an der Akademie oder in Otto Wagners Atelier wurden die Studierenden in allen Disziplinen und Bereichen des Baugeschehens geschult – von der Wandgestaltung bis zum Möbelentwurf. In der zwanzigjährigen Schaffenszeit Otto Wagners an der Wiener Akademie wurde seine Schule von ungefähr 190 Studierenden besucht. 16 von ihnen kamen aus Mähren und 11 aus dem österreichischen Teil Schlesiens. In dem Buch „Wiener Architektur. Zwischen typologischem Fatalismus und semantischem Schlamassel“ (vgl. Franz 2018). 1996 beschreibt der Wiener Architekturkritiker Friedrich Achleitner den Einfluss Otto Wagners auf die Studierenden aus den Provinzen der Monarchie folgendermaßen: „Das Auftreten Otto Wagners, das lautstarke Verkünden der ‚Führungsposition‘ seiner Schule, hatte auch etwas vom Kulturimperialismus einer Metropole an sich. So war vielleicht die rationalistische Lehre Wagners, die Grammatik einer architektonischen Hochsprache, gerade jenes Bezugfeld, auf dem sich Schüler ihrer Dialekte und Sprachen und ihrer eigenen kulturellen Situation besonders bewußt wurden.“ (Achleitner 1996: 44).

Die Studierenden von Wagner, wie Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann, Leopold Bauer, Hubert Gessner und Jan Kotera prägten mit ihren Entwürfen nicht nur das Stadtbild Wiens, sondern sorgten auch dafür, dass der Stil der Moderne in ihre Heimat, nämlich die Provinzen von Böhmen und Mähren, getragen wurde. Außerdem formten sie maßgeblich

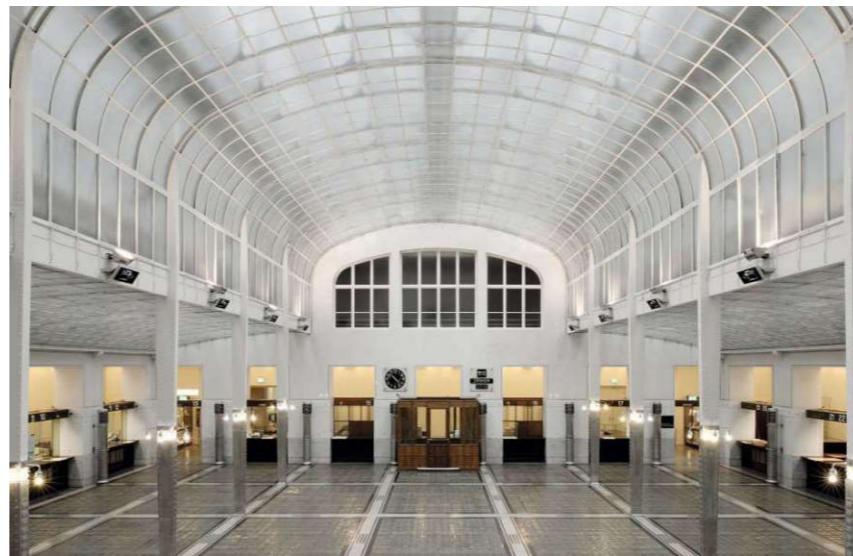


Abb.33
k. k. Österreichische Postsparkasse, Großer Kassensaal, Otto Wagner



Abb.34
Armlehnsessel für die Österreichische Postsparkasse in Wien, 1904–1906, Otto Wagner, Ausführung: J. & J. Kohn

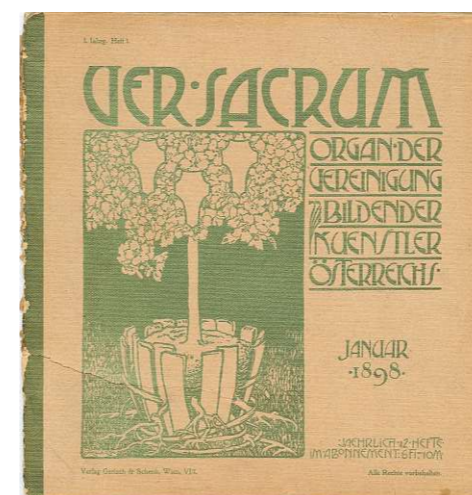


Abb.35
„Ver Sacrum“, Ausgabe 1898

den Stil der Moderne in Zentraleuropa bis 1938. Gleichzeitig spielten die mährischen Absolventen der Malereiklassen an der Wiener Akademie der bildenden Künste eine zentrale Rolle für die neuesten Tendenzen der internationalen Kunst in Wien, da diese sich hierfür besonders aufgeschlossen zeigten. Zu ihnen zählten Alfred Roller, Präsident der Secession im Jahr 1902 und Direktor der Kunstgewerbeschule ab 1909, sowie der Maler und Grafiker Maximilian Kurzweil (vgl. Franz 2018, Wipplinger 2019: 276).

Nicht nur innerhalb der Baukunst wurden durch den Secessionismus in Wien die Aufgabenbereiche der Architekten entsprechend Otto Wagners „Moderner Architektur“ überdacht. Einige Ausstellungen der Secession befassten sich ausführlich mit der angewandten Kunst. Die VIII. Ausstellung 1900 gehörte vollkommen dem Kunstgewerbe (vgl. Franz 2018). „Wir kennen keine Unterscheidung zwischen ‚hoher Kunst‘ und ‚Kleinkunst‘ [...] Und so einer unter euch sage: ‚Aber wozu brauche ich denn Künstler? Ich mag keine Bilder‘, dann wollen wir ihm antworten: ‚Wenn du keine Bilder magst, so wollen wir deine Wände mit herrlichen Tapeten schmücken; du liebst es vielleicht, deinen Wein aus einem kunstreich geformten Glas zu trinken; komm zu uns, wir weisen dir die Form des Gefäßes‘ [...] Nicht im Nebeldunst unklarer Schwärmer liegt der Wirkungskreis des Künstlers, sondern mitten im Leben muss er stehen.“ (Franz 2018). So ist die Kunstauffassung der Secession im 1898 erschienenen ersten Band ihres Publikationsorgans „Ver Sacrum“ („Heiliger Frühling“) beschrieben, nämlich in einem Artikel mit dem Titel „Warum wir eine Zeitschrift herausgeben?“ (vgl. Franz 2018).

Austausch der Wiener Kunstprotagonisten

In der Zeit der Reformkunst in Wien um 1900 herrschte eine regelmäßige Kommunikation beziehungsweise ein reger Austausch zwischen den damaligen Protagonisten der Architektur, der Malerei und der angewandten Kunst. Der Fokus lag dabei auf dem Begriff des „Gesamtkunstwerkes“. In ästhetischer Hinsicht setzten sich Architekten wie Adolf Loos und Josef Hoffmann für einen Wandel des alltäglichen Lebens ein (vgl. Franz 2018, Leopold 2009: 35, Ploil 2019:65, Wipplinger 2019: 170). Neue künstlerische Meinungen, Gedanken und Ideen wurden fortan auch auf dem Feld der angewandten Kunst getestet und erprobt. Diese neu festgelegte Wertigkeit der angewandten Kunst hatte entscheidende Auswirkungen für die kommende Entwicklung der Wiener Kunstgewerbeschule, die dem k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie beigetreten war. Als Arthur von Scala, der neu ernannte Direktor, das Museum für die Moderne im Kunstgewerbe eröffnete, berief Felician von Myrbach 1899/1900 mit Josef Hoffmann, Koloman Moser und Alfred Roller drei junge Lehrer an die Schule. Als Secessionisten bestand ihre Aufgabe darin, die Botschaften des „Heiligen Frühlings“ an die Studierenden weiterzugeben. Das Stilkopieren des Historismus sollte von nun an ein Ende finden. Ab diesem Zeitpunkt sollten Naturstudien und die als Vorbild erachtete englische, französische und fernöstliche Kunst in der Ausbildung für das Entwerfen im Bereich der angewandten Kunst gelehrt werden (vgl. Franz 2018).

Hoffmann und Moser gründeten 1903 mit finanzieller Unterstützung des Textilfabrikanten Fritz Waerndorfer die Wiener Werkstätte, basierend auf den Kenntnissen, die sie als Lehrer an der Kunstgewerbeschule erlangt hatten.



Abb.36
Portal der Verkaufsstelle der Wiener Werkstätte AG Zürich, 1917



Abb.37
Apple Store auf der Kärntner Straße in Wien, 2018

Eine weitere entscheidende Rolle spielten ihre Erfahrungen mit den von ihnen ausgebildeten Studierenden, den Produzenten und Entwerfern für die Kunstindustrie. Ihr „Arbeitsprogramm“ erstellten Hoffmann und Moser im Jahre 1905 (vgl. Franz 2018, Leopold 2009: 40, Partsch 1993: 193, Wipplinger 2019: 286, 366, 398). In diesem Programm, welches die Gedanken aus Ver Sacrum und Otto Wagners Nutztstil aufgreift, schreiben sie: *„Wir wollen einen innigen Kontakt zwischen Publikum, Entwerfer und Handwerker herstellen und gutes, einfaches Hausgerät schaffen. Wir gehen vom Zweck aus, die Gebrauchsfähigkeit ist uns erste Bedingung, unsere Stärke soll in guten Verhältnissen und in guter Materialbehandlung liegen.“* Und weiter heißt es über die „künstlerischen Aufgaben des Bürgerstandes“: *„Es kann unmöglich genügen, wenn wir Bilder, und wären sie auch noch so herrlich, erwerben. Solange nicht unsere Städte, unsere Häuser, unsere Räume, unsere Schränke, unsere Geräte, unser Schmuck, solange nicht unsere Sprache und unsere Gefühle in schlichter, einfacher und schöner Art den Geist unserer eigenen Zeit versinnbildlichen, sind wir unendlich weit gegen unsere Vorfahren zurück.“* (Franz 2018). Somit lässt sich festhalten, dass die Aufwertung des Kunsthandwerks insbesondere Hoffmann und Moser zu verdanken ist (vgl. Franz 2018, Leopold 2009: 40, Partsch 1993: 193, Wipplinger 2019: 286, 366, 398).

Von der Gründung der Wiener Werkstätten bis zu ihrem Ende 1932 gab es vielgestaltige Beziehungen zu Mähren. In Wien entstanden die Entwürfe, welche schließlich in den mährischen Manufakturen realisiert wurden. Des Weiteren verkauften die Wiener Werkstätten Produkte der

Prager „Artel“ Gruppe, die ebenfalls, wie die Wiener Werkstätten, einen grundlegenden Wandel des Kunsthandwerks befürwortete. Das Maß aller Dinge im Bereich der Schöpfungen in der angewandten Kunst und Architektur sollten indes bis 1938 die Lehrenden und Unterrichteten der Wiener Kunstgewerbeschule, der Fachschulen, der Wiener Akademie und der Technischen Universität in Prag bleiben. Ihre hervorragenden Resultate, aber auch der kreative Austausch zwischen den Regionen und Professionen sind der Grund, dass diese Ausbildungsstätten heute als bedeutender Part des Weltkulturerbes anerkannt sind (vgl. Franz 2018).

Wiens Öffnung gegenüber internationalen Stilrichtungen

Aus heutiger Perspektive ist kaum nachzuvollziehen, dass die Kunstszene in Wien in den Jahren um 1890 einer Reihe von Experten als konservativ und kaum innovativ galt. Zu jener Zeit waren manche Kunstkritiker darüber aufgebracht, wie wenig Aufmerksamkeit der internationalen modernen Kunst in der Metropole Wien angeblich gewidmet wurde. Tatsächlich war dem Großteil der Wiener Bevölkerung der Impressionismus zu dieser Zeit noch kein Begriff (vgl. Rustler 2023).

Bereits der österreichische Künstler Emil Jakob Schindler hatte ab den 1870er Jahren in Zusammenarbeit mit seinen Kollegen, Schülern und Schülerinnen die Landschaftsmalerei Österreichs revolutioniert, indem er aus den Kunstwerken Édouard Monets lernte und sich von dessen Maltechnik begeistern ließ. Diese Stilrichtung wurde als Stimmungsimpressionismus bezeichnet und ging mit diesem Fachbegriff in die Kunstgeschichte Österreichs ein (vgl. Matzner 2014, Suijver 2022: 179). Die Stimmungsimpressionisten wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wesentlich durch die Werke der französischen „Schule von Barbizon“ und der holländischen „Schule von Den Haag“ geprägt und öffneten sich der Natur und dem Zauber des Lichts (vgl. Leopold 2009: 22, Wipplinger 2019: 151). Eugen Jettel und Rudolf Ribarz, ebenfalls österreichische Landschaftsmaler, verbrachten einen Großteil ihrer Lebenszeit in Frankreich und beschäftigten sich intensiv mit den Werken Monets in der Hauptstadt Paris. Zu den wichtigsten Vertretern des österreichischen Stimmungsimpressionismus zählt jedoch Theodor von Hörmann. Auch seine Geschichte beginnt in Paris. Dort lernte er das Malen und wagte sich schließlich an atmosphärische



Abb.38
Secession. 16. Ausstellung d. Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Druck 1902

Nachtansichten. Er setzte sich zu seiner Lebenszeit engagiert für die Freiheit der Kunst und insbesondere für die der Künstler ein, wodurch er zu einer Leitfigur der jungen Wiener Secession wurde (vgl. Matzner 2014, Wipplinger 2019: 151).

Der Schlüssel zur Öffnung gegenüber der westeuropäischen Moderne war die Gründung der Secession 1897 und die hier gezeigten Ausstellungen. Hierbei nehmen die allererste Ausstellung der neuen Vereinigung im Jahr 1898 und die 16. Ausstellung im Jahr 1903, die der Entwicklung des Impressionismus gewidmet war, eine besonders richtungsweisende Stellung ein. Kunstkritiker mit den verschiedensten Weltanschauungen stellten sich im Vorfeld die Frage, ob die erste Ausstellung der Secession tatsächlich den so erhofften „heiligen Frühling“ bringen würde. Doch die Resonanz auf diese Ausstellung war allseits positiv, in den Kritiken fanden sich etliche metaphorische Bezüge mit Begriffen wie Frühling, Blüte und Erwachen (vgl. Smit et al 2022: 44). Dementsprechend wurde die Secession als revolutionierende Kraft mit offenen Armen willkommen geheißen: „Die Kunststadt Wien, diese ungeheure Kleinstadt, soll endlich ein Groß-Wien, ein wirkliches Neu-Wien werden.“ (Smit et al 2022: 44).

Bis zum Austritt der Klimt-Gruppe im Jahr 1905 präsentierte die Secession ein äußerst ambitioniertes Ausstellungsprogramm mit Werken internationaler, sogar japanischer Kunst, aber auch internationales Handwerk. Die Ausstellungen, in denen internationale Kunst zu sehen war, wurden aber nicht ausschließlich von der Secessionsbewegung kuratiert, sondern ebenso von der Künstlervereinigung

Hagenbund und der Galerie Miethke. Diese Entwicklungen beeinflussten das Kunstverständnis der Bevölkerung Wiens und der österreichischen Kunstszene grundlegend. Gustav Klimt, Mitgründer und erster Präsident der Wiener Secession, spielt hierbei eine entscheidende Rolle (vgl. Leopold 2009: 21, Smit et al 2022: 42-44, Rustler 2023, Wipplinger 2019: 205). Dies veranschaulicht eine aktuelle Ausstellung „Klimt. Inspired by Van Gogh, Rodin, Matisse ...“ im Unteren Belvedere. Hier wird Gustav Klimt aus einer völlig neuen Perspektive betrachtet, nämlich aus dem Blickwinkel, welche internationalen Künstler und Kunststile seine Vorbilder waren und sein Lebenswerk wesentlich beeinflusst haben (vgl. Rustler 2023).

Klimts Einführung internationaler Kunstbewegungen in Österreich

Einen wesentlichen Teil von Klimts Gesamtwerk machen stilisierte Landschaften aus, die anfangs von den pastelligen Seeimpressionen Claude Monets und später von den pastosen Baumreihen Vincent van Goghs inspiriert erscheinen. Vorwiegend versuchte sich Gustav Klimt an schimmernden Wasseroberflächen und üppigen Blumenwiesen (vgl. Rustler 2023). Monet, die Neoimpressionisten und Van Gogh hatten wesentlichen Einfluss auf Klimts Arbeit. Dies wird durch die fortwährend stärkere Stilisierung seiner Landschaften deutlich (vgl. Suijver 2022: 178).

Im August 1898 hielt sich Gustav Klimt erstmalig über die Sommerferien in der Seenlandschaft des Salzkammerguts auf. Mehrere Wochen davon verweilte er gemeinsam mit der Familie Flöge in Sankt Agatha bei Steeg am Hallstätter See (vgl. Art in Words 2023 (1)). Am Attersee ging Klimt seiner Leidenschaft für den Ruder- und Segelsport nach. In den Folgejahren war Gustav Klimt einer der Ersten, die in Österreich ein Motorboot besaßen, von dem aus er dann auch malte (vgl. Partsch 1993: 280 f., Salfellner 2018: 65).



Abb.39
Gustav Klimt und Emilie Flöge im Ruderboot auf dem Attersee, 1909



Abb.40
„Arm der Seine bei Giverny im Nebel“, Claude Monet, 1898

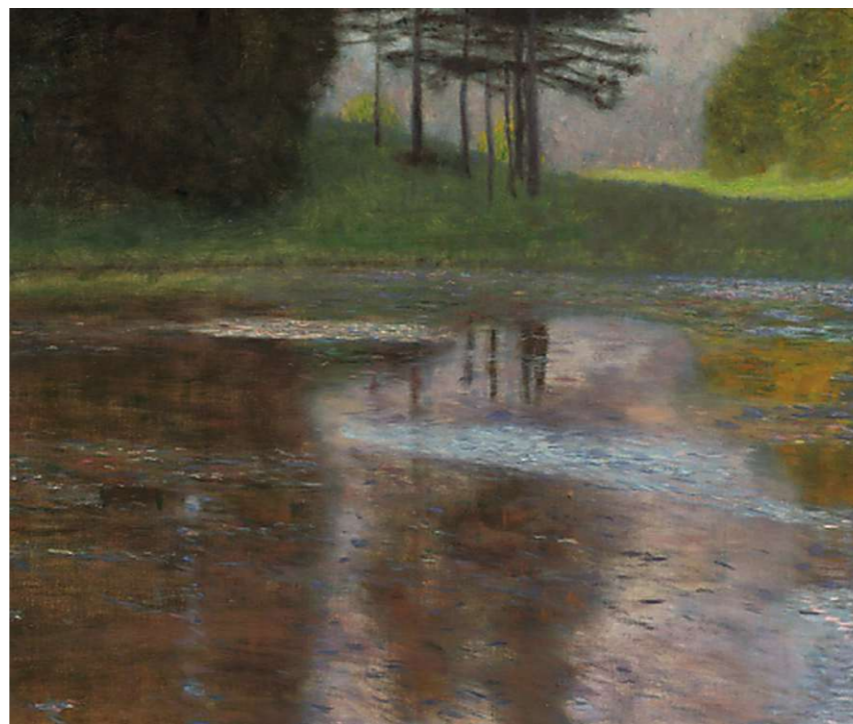


Abb.41
„Ein Morgen am Teiche“, Gustav Klimt, 1899

Bereits während seines ersten Salzkammergut-Aufenthalts 1898 schuf Klimt vier Landschaftsbilder. Eines davon trägt den Titel „Nach dem Regen“ (1898, Unteres Belvedere, Orangerie, Wien). Darüber hinaus malte er in der gesamten Zeit seiner Aufenthalte in der Region eine Vielzahl weiterer Landschaften. Insgesamt besteht ein Viertel von Klimts Lebenswerk aus Landschaftsmalerei, für die er jedoch seinerzeit nicht viel Aufmerksamkeit bekam (vgl. Suijver 2022: 178). Bereits in seinen ersten Landschaften ist zu erkennen, wie sehr er sich vom Stil des französischen Impressionismus inspirieren lässt. Außerdem hinterlassen japanische Holzschnitte bzw. Farbholzschnitte entscheidenden Eindruck bei ihm (vgl. Art in Words 2023 (1)).

Um seine eigene Handschrift weiterzuentwickeln und einzigartig zu gestalten, hatte Klimt mit den atmosphärischen Landschaften ein bereits bewährtes Mittel gefunden, um mit verschiedenen Kunststilen zu experimentieren. Die Bilder „Ein Morgen am Teiche“ (1899, Leopold Museum, Wien) und „Am Attersee“ (1900, Leopold Museum, Wien) verdeutlichen, wie er den impressionistischen Malstil in seinen eigenen Werken verarbeitete (vgl. Art in Words 2023 (1), Vergo 2015: 261 f.).

Im Bild „Ein Morgen am Teiche“ nimmt der namensgebende Teich nahezu vollständig die Leinwand ein. Allerdings wirkt es so, dass die sich auf der Wasseroberfläche spiegelnden Wolken das eigentliche Motiv des Bildes darstellen. Bereits hier wird Gustav Klimts Wissen über Claude Monets Werk deutlich. Die hellfliederfarbene Variante von „Arm der Seine bei Giverny im Nebel“ (1898, Chicago Art Institute)

zeigt im direkten Vergleich mit Klimts Herangehensweise, dass Monet gänzlich bereit war, die Welt in Wasserdampf und Farbe verschwimmen zu lassen. Der Wiener Künstler dagegen „knabberte“ gewissermaßen die Haptik der Objekte an deren Rändern an, verlor allerdings nie die Lokalfarbigkeit und Differenzierbarkeit (vgl. Matzner 2023).

Im ikonischen Landschaftsbild „Am Attersee“ wird die geistige Aufnahme und Verarbeitung von Monets „Seerosen“ zusätzlich durch seine Wahl von Türkis als dominanten Farbton offensichtlich (vgl. Matzner 2014). Von seinen atmosphärischen Stimmungsbildern arbeitete sich Klimt dann nach und nach zu einem flächig-dekorativem Ausdruck vor. Sichtbar wird dies ab 1903 in seinen Darstellungen von Obstbäumen (vgl. Art in Words 2023 (1)). Die Landschaften von Gustav Klimt entsprechen charakteristischerweise verblüffend dem Neoimpressionismus und dem Pointillismus (vgl. Partsch 1993: 281, Fellingner 2022: 82).



Abb.42
„Seerosenteich“, Claude Monet, 1899

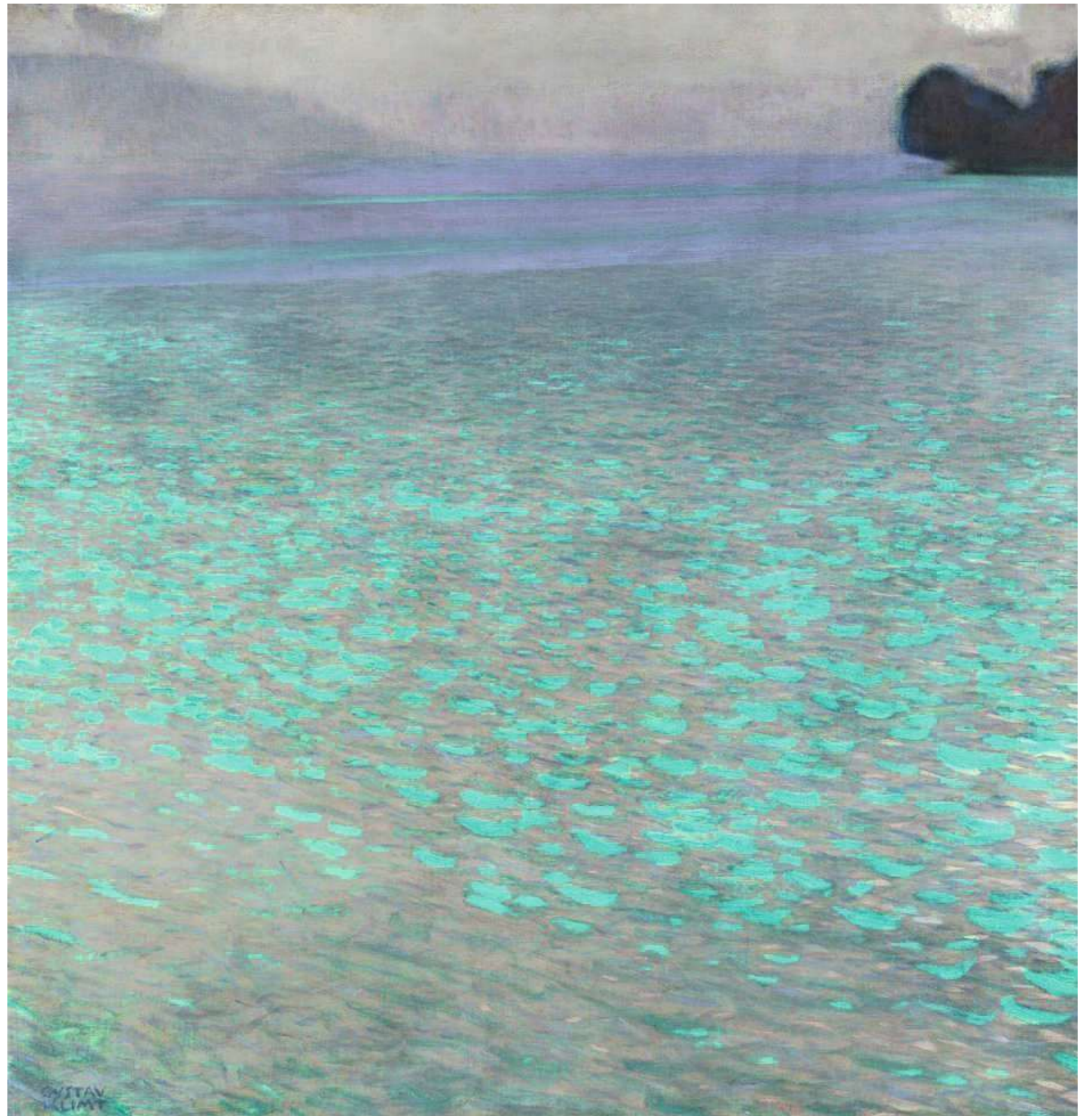


Abb.43
„Am Attersee“, Gustav Klimt, 1900

Gustav Klimts Bild „Seeufer mit Birken“ (1901) schafft die Brücke zu seinem vom Pointillismus geprägten Landschaftswerk. Klimt vereint in seinem Bild den Blick auf das Wasser mit den Birkenstämmen im Vordergrund und den getupften Blumen. Sein Werk „Blühender Mohn“ von 1907 befindet sich im Belvedere und ist zwischen Landschaften von Theo van Rysselberghe, einem der in Wien damals bekanntesten und einflussreichsten Vertreter der Pointillisten, und Georges Seurat, dem Erfinder des Pointillismus, ausgestellt. Die „Italienische Gartenlandschaft“ erschafft Klimt erst im Jahr 1913. Sie befindet sich ebenfalls im Belvedere und hängt zwischen zwei Getreidefeldern von Vincent van Gogh. Beide Werke belegen Klimts stilistische Gewandtheit und Eigenständigkeit, auch wenn er in seinen Kunstwerken die aktuellen Entwicklungen des Pointillismus miteinbezieht, etwa Van Goghs Auffassung oder die Arbeiten des Schweizer Malers Cuno Amiet (vgl. Matzner 2023, Suijver 2022: 188).

Bereits in den Jahren zuvor hatte die Secession im Rahmen ihrer Ausstellungen Werke ausländischer Impressionisten gezeigt, die 16. Ausstellung im Jahr 1903 widmete sich jedoch erstmals schwerpunktmäßig der Aufgabe, den impressionistischen Stil in Malerei und Skulptur wissenschaftlich zu untersuchen und zu verstehen. Diese intensive Auseinandersetzung mit dem Impressionismus hatte erheblichen Einfluss auf die Arbeiten der österreichischen Künstler. Das Werk „Oberösterreichisches Bauernhaus“ (1911) von Gustav Klimt beschäftigt sich nicht ausschließlich mit seiner bevorzugten Urlaubsregion Attersee, sondern zeigt außerdem seine Auffassung und Verarbeitung des Postimpressionismus. Der Sinn und Zweck des Pointillismus war vorwiegend die Verwissenschaftlichung der impressionistischen Faktur und Farbwahl. So bearbeitet Paul Signac, einer der bedeutendsten



Abb.44
„Seeufer mit Birken“, Gustav Klimt,
1901

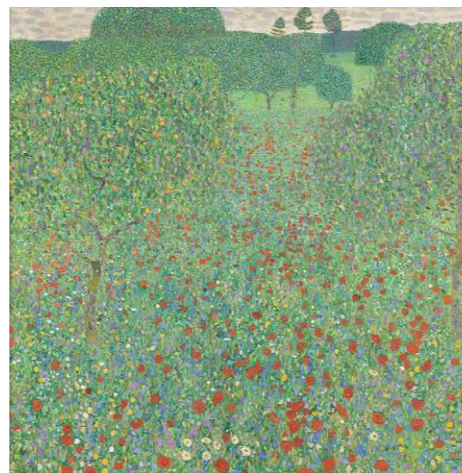


Abb.45
„Blühender Mohn“, Gustav Klimt, 1907

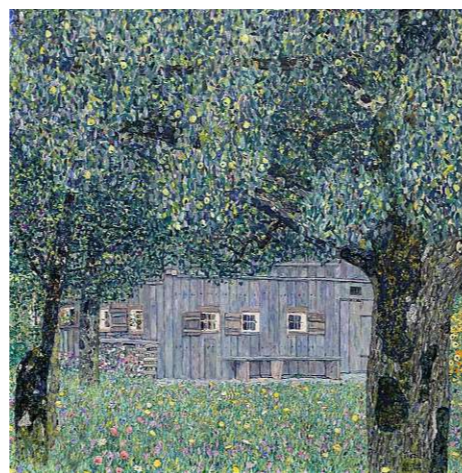


Abb.46
„Oberösterreichisches Bauernhaus“,
Gustav Klimt, 1911

Vertreter des Pointillismus, den Malgrund gezielt mit einer Fleckentechnik, wobei die teilweise sichtbar bleibende Leinwand eine wesentliche Rolle spielt („Le Pont des Arts, Paris, Île de la cité“, 1912) (vgl. Leopold 2009: 66, Smit et al 2022: 38, 44-46, 200, Wipplinger 2019: 236). Gustav Klimt wiederum verwendet die pointillistische Maltechnik, indem er bei seinem Bild das „Oberösterreichische Bauernhaus“ auf elegante Art und Weise das aus Holz bestehende Material des Hauses von der geradezu nervösen Struktur der Bäume und des Grases abstuft (vgl. Matzner 2007). Im Jahre 1909 reiste Gustav Klimt nach Paris, zu jener Zeit der Mittelpunkt der modernen Kunst. Die stärkere Farbigkeit und die mutigeren Farbtöne seiner Werke in den darauffolgenden Jahren sind auf die Auseinandersetzung mit der französischen Malerei während dieser Zeit zurückzuführen (vgl. Leopold 2009: 66, Smit et al 2022: 38, 44-46, 200, Wipplinger 2019: 236).

Wie in diesem Kapitel gezeigt, hat Wien – gerade am Ende des 19. Jahrhunderts und am Beginn des 20. Jahrhunderts – als Kunstmetropole eine herausragende und europaweit prägende Bedeutung, insbesondere auch mit Blick auf die Ausdehnung des künstlerischen Schaffens auf traditionell handwerkliche Tätigkeiten und Berufsfelder. Im Kontext der Forschungsfrage dieser Arbeit belegen die in diesem Kapitel dargestellten Erkenntnisse, dass ein Atelierschiff als Raum für kreatives Arbeiten in Wien auf eine breite und historisch gewachsene Basis zurückgreifen kann.

Wasser, Atmosphäre und Licht

Im vorhergehenden Abschnitt wurde erörtert, in welcher intensiver und vielfältiger Weise der Austausch mit dem Impressionismus, und hier vor allem mit seinen französischen Protagonisten, die Arbeit der Wiener Kunstschaaffenden des ausgehenden 19. und des frühen 20. Jahrhunderts beeinflusst und befruchtet hat. In diesem Kapitel soll es nun darum gehen, näher zu betrachten, wie die Gestaltungselemente Licht und Wasser dazu beitragen und genutzt werden können, um besondere, ja einzigartige atmosphärische Stimmungen zu schaffen. Zur Anwendung kommt dies in vielen künstlerisch-kreativen Disziplinen, in der Architektur ebenso wie in der Bildhauerei (etwa bei Skulpturen für Brunnen) oder in Tanz und Musik (hier beispielsweise bei der Gestaltung von Bühnenbildern für Ballett- und Opernaufführungen). Besondere Bedeutung besitzen Licht und Wasser als Gestaltungselemente jedoch in der Malerei und hier speziell in der Malerei des Impressionismus. Mit Blick auf die übergeordnete Aufgabenstellung dieser Arbeit, nämlich den Entwurf eines Atelierschiffs, wird deshalb in diesem Kapitel zunächst grundlegender auf die Entstehung und Entwicklung des Impressionismus, auf seine spezifischen Stilelemente und auf die Arbeiten einiger der wichtigsten Vertreter eingegangen, dies unter besonderer Berücksichtigung des Malens am und auf dem Wasser.

Der Impressionismus

Der Begriff Impressionismus wird von dem französischen Wort „impression“ abgeleitet und bedeutet „Eindruck“. Unter Impression versteht man, einen flüchtigen Augenblick auf eine rasche, intuitive und scheinbar improvisierte Weise



Abb.47
„Impression, Sonnenaufgang“, Claude Monet, 1872/73



Abb.48
Atelier Nadar am Boulevard de Capucines, 1860

einzufangen. Besondere Bedeutung kommen dabei den Wirkungen des Lichts und den im Verlauf des Jahres sich wandelnden Farbstimmungen zu, wobei das dargestellte Motiv dabei zweitrangig ist (vgl. Art in Words 2023 (2)).

Edmond Renoir, ein französischer Journalist, Kunstkritiker und jüngerer Bruder des Malers Auguste Renoir, war es, der Monet bei der Erstellung des Katalogs für dessen erste Ausstellung der Impressionisten im Atelier von Nadar ans Herz legte, die geläufigen Namensgebungen der Landschaftsmalerei zu vermeiden (vgl. Crepaldi 2007: 56, 64). Monet soll daraufhin unwillig geantwortet haben: „*Schreiben Sie Impression!*“ (Crepaldi 2007: 64). Claude Monets Bild „Impression, Sonnenaufgang“ von 1872/73, eine Ansicht der Seine-Mündung bei Le Havre, besitzt damit eine kunstgeschichtliche Bedeutung, die weit über die des Bildes selbst hinausgeht. Denn aufgrund dieser Arbeit titelte der Kunstkritiker Louis Leroy am 25. April 1874 im „Charivari“ (einer satirischen Zeitschrift): „Ausstellung der Impressionisten“. Damit wurde dieses Bild zum Namensgeber der Bewegung des Impressionismus (vgl. Crepaldi 2007: 64).

Charakteristisch für den Impressionismus als Stilrichtung in der Malerei ist eine eher helle Farbpalette und ein lockeres, skizzenhaftes Auftragen der Farbe mit sichtbaren Pinselstrichen. Außerdem wurde meist direkt vor dem Motiv gemalt, und zwar vorwiegend als Pleinairmalerei (Freilichtmalerei). Für die Impressionisten waren die spontane Interaktion mit der Natur sowie die rasche darstellerische Umsetzung des Motivs grundlegende Prämissen für eine authentische Form der modernen Landschaftsmalerei.

Einige Künstler arbeiteten mit der sogenannten Alla-Prima-Technik (erster Versuch). Hierbei wurde angestrebt, das Ölgemälde innerhalb einer einzigen Sitzung zum Abschluss zu bringen, ohne darauf zu warten, bis die einzelnen Farbstriche getrocknet waren. Die Impressionisten versuchten mit ihren Kunstwerken im Wesentlichen keine Geschichten zu erzählen, sondern konzentrierten sich vollkommen auf die sinnliche Wahrnehmung des Augenblicks (vgl. Art in Words 2023 (2), Hodge 2019: 13).

Die Impressionisten forcierten den künstlerischen Wandel mehr und mehr, nicht zuletzt durch ihr künstlerisches Arbeiten im Freien, wodurch das klassische Atelier an Bedeutung verlor. Zugleich malten sie häufig aus einer seltsamen Perspektive, die vom japanischen Farbholzschnitt inspiriert war. Claude Monet beispielsweise arbeitete häufig von seinem Atelierboot aus. Der Künstler hielt dabei vor allem die Natur in ihrem atmosphärischen, instabilen Farbenzauber fest (vgl. Waldinger 2013).

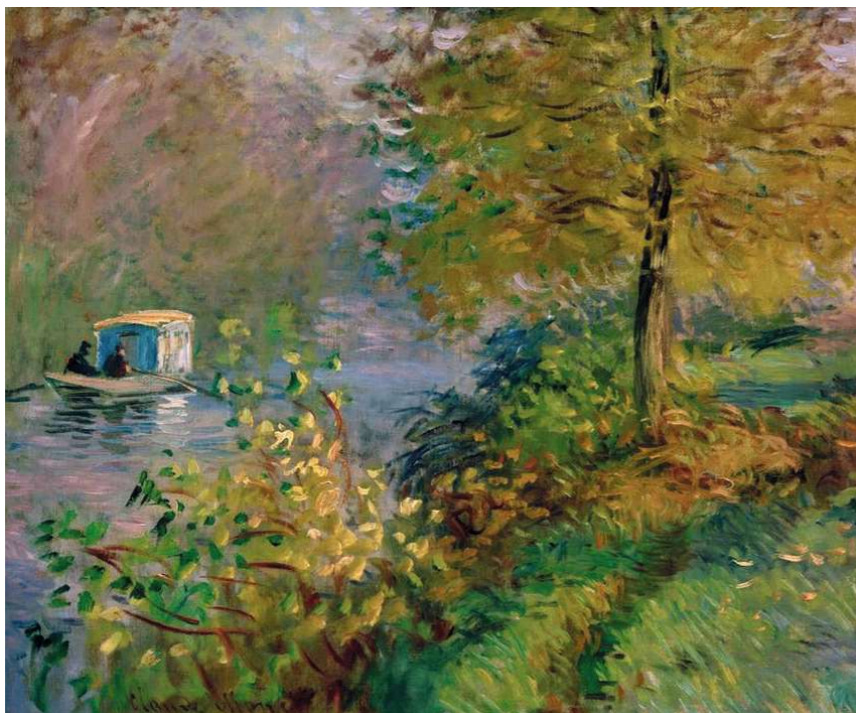


Abb.49
„Das Atelier-Boot“ I, Claude Monet, 1876

Vorbilder des Atelierschiffs

„In der Welt umherziehen und das Licht bewundern, das sie zum Leuchten bringt.“ (Fresko 2018). Claude Monet inspirierten insbesondere das Spiel der Farben im Licht und die Reflexionen auf den Wasseroberflächen (vgl. Fresko 2018). Bereits während seiner Schulzeit in Le Havre beschäftigte sich Monet mit der Pleinair-Malerei. Hierfür war sein Mentor Eugène Boudin verantwortlich, der ihn vom Karikaturzeichnen abbrachte, um mit ihm gemeinsam die Natur zu erkunden. Ab diesem Zeitpunkt nahmen die sich stetig verändernden Lichtstimmungen und die hiervon beeinflussten Farbänderungen eine charakteristisch prägende Stellung in Monets Werken ein. An keinem anderen Ort konnte er diese rasch schwindenden Momente besser festhalten als nahe am und auf dem Wasser der Pariser Seine, mit der er durch sein Atelierboot ausgesprochen verbunden war (vgl. Fresko 2018).

Charles-François Daubigny war einer der enthusiastischsten Repräsentanten der Malerei „en plein air“. Um sich von den Witterungsverhältnissen unabhängig zu machen, adaptierte er etliche Boote zu Ateliers (vgl. Matzner 2016). Einige seiner Radierungen verdeutlichen den Aufbau und die Ausstattung seines schwimmenden Ateliers. Es war ein mittelgroßes Ruderboot und hatte einen äußerst geringen Tiefgang, damit auch flacheres Wasser angesteuert werden konnte. Außerdem baute er eine Kabine auf sein Atelierboot, um Materialien und Bilder verstauen zu können. Zusätzlich war ihm wichtig, während seiner Arbeit vor den neugierigen Blicken der vorbeigehenden Spaziergänger geschützt zu sein (vgl. Crepaldi 2007: 158).

Ab dem Sommer 1857 befuhr Daubigny die französischen Flüsse Marne und Oise. Sein Ziel war es, von der Flussmitte



Abb.50
„Das Atelier-Boot“, Claude Monet, 1874



Abb.51
„Die Barke oder Monet mit Camille in seinem schwimmenden Atelier“, Édouard Manet, 1874

aus die Uferzonen des Gewässers darzustellen. In seiner Bilderserie „Le Voyage en bateau“ aus dem Jahr 1862 schafft Daubigny sozusagen ein Tagebuch in Bildern seines Lebens als Maler auf seiner „Le Botin“, einer zum schwimmenden Atelier umgebauten Fähre (vgl. Feist 2006: 27, Matzner 2016). Auf diesem Boot entstanden Zeichnungen und erste kleinformatige Ölskizzen. Durch seine Bootsfahrten, die sich über mehrere Tage erstreckten, fand er die entsprechenden Motive entlang der Flussläufe (vgl. Matzner 2016, Sagner-Düchting 1990: 64).

Claude Monet imitierte Daubignys Art zu Malen und auch seine Wahl der Motive. Auch von Daubignys Idee des Atelierbootes war Monet angetan und übernahm sie. In Argenteuil, einer kleinen Stadt an der Seine in der Nähe von Paris, in der Monet von 1871 und 1878 lebte, hatte er ab etwa 1873 ein solches Atelierboot vor Anker liegen (vgl. Matzner 2016, Sagner-Düchting 1990: 64).

Monets Atelierboot hatte einen Aufbau sowie ein gestreiftes Sonnensegel. Darunter platzierte er seine Staffelei bei schönem Wetter. So war es ihm möglich, alle Farbnuancen und Lichtveränderungen in der Natur detailgetreu zu beobachten und in seine Bilder einzuarbeiten (vgl. Crepaldi 2007: 158).

Von Monets Malerboot aus entstand eine ganze Reihe von Motiven, etwa das Bild „Regatta in Argenteuil“ (vgl. Sagner-Düchting 1990: 65). Er schreibt: „Meine ersten Bootsszenen von Argenteuil schuf ich von meinem Atelier aus. Von hier aus konnte ich bis auf vierzig oder fünfzig Schritte alles sehen, was auf der Seine passierte. Eines Tages spielte mir ein unerwartet guter Verkauf genügend Geld in die Hände,

um mir ein Boot zu kaufen und darauf eine Holzkajüte zu errichten, die gerade genug Platz bot, meine Staffelei aufzustellen. Es sind unvergessliche Stunden, die ich mit Manet auf diesem kleinen Boot verbrachte. Er malte dort mein Porträt und ich das seinige sowie das seiner Frau.“ (Sagner-Düchting 1990: 64). Der Maler Édouard Manet wiederum, mit dem Monet befreundet war, verewigte das Atelierboot in seinem Werk „Die Barke oder Monet mit Camille in seinem schwimmenden Atelier“ aus dem Jahr 1874 (vgl. Pinakothek 2023).

Wasser

Das Element Wasser hatte für die Impressionisten eine außergewöhnliche Faszination. Sie sahen eine besondere technische Komplexität darin, das Flackern und Funkeln der spiegelnden Oberfläche einzufangen und auf die Leinwand zu bringen. Monet führt aus: „*Es sei schon schwierig, das Flüchtige festzuhalten, wenn das Lichtspiel einen fixen Punkt treffe, eine Stadt- oder Naturlandschaft, die sich nicht bewegt. Wie schwer sei dies erst, wenn das Licht auf das bewegliche, sein Erscheinungsbild stetig wandelnde Wasser falle!*“ (Waldinger 2013). Monet löste die Herausforderung in virtuoser Weise. Émile Zola ehrte Monet, als Seestücke-Maler ersten Ranges – und als einen, der das Wasser liebte „wie eine Geliebte“ (vgl. Waldinger 2013).

Die Wasseroberfläche bot vor der Erfindung des Bronze- oder Glasspiegels so ziemlich die einzige Möglichkeit, sein Spiegelbild betrachten zu können. Seit der Antike nimmt die Wasserspiegelung durch ihre reflektierende Eigenschaft in Bezug auf den Ursprung der Kunst eine wesentliche Rolle ein. Wie bereits von Monet beschrieben, ist es eine äußerst komplexe Aufgabe, Wasser in einem Bild darzustellen, weil es sich unaufhaltsam in Bewegung befindet. Aber eben gerade aufgrund dieser permanenten Beweglichkeit und unberechenbaren Veränderung steckt in diesem natürlichen Spiegel jene Lebendigkeit, welche in einer Glasscheibe oder einem künstlich geschaffenen Spiegel so nicht wiederzufinden ist. Die Spiegelbilder, die im Wasser entstehen, tanzen und hüpfen. Unter dem Einfluss von Wind und Strömung verändern sie sich permanent. Ein Spiegelbild, welches im Wasser entsteht, existiert nur für einen Atemzug, bevor es sich wieder verflüchtigt. Zusätzlich besteht fortlaufend die Möglichkeit, dass die Wasserfläche gebrochen wird. Allein dadurch lassen sich



Abb.52
Lago di Piediluco, Jean-Baptiste-Camille Corot, 1826

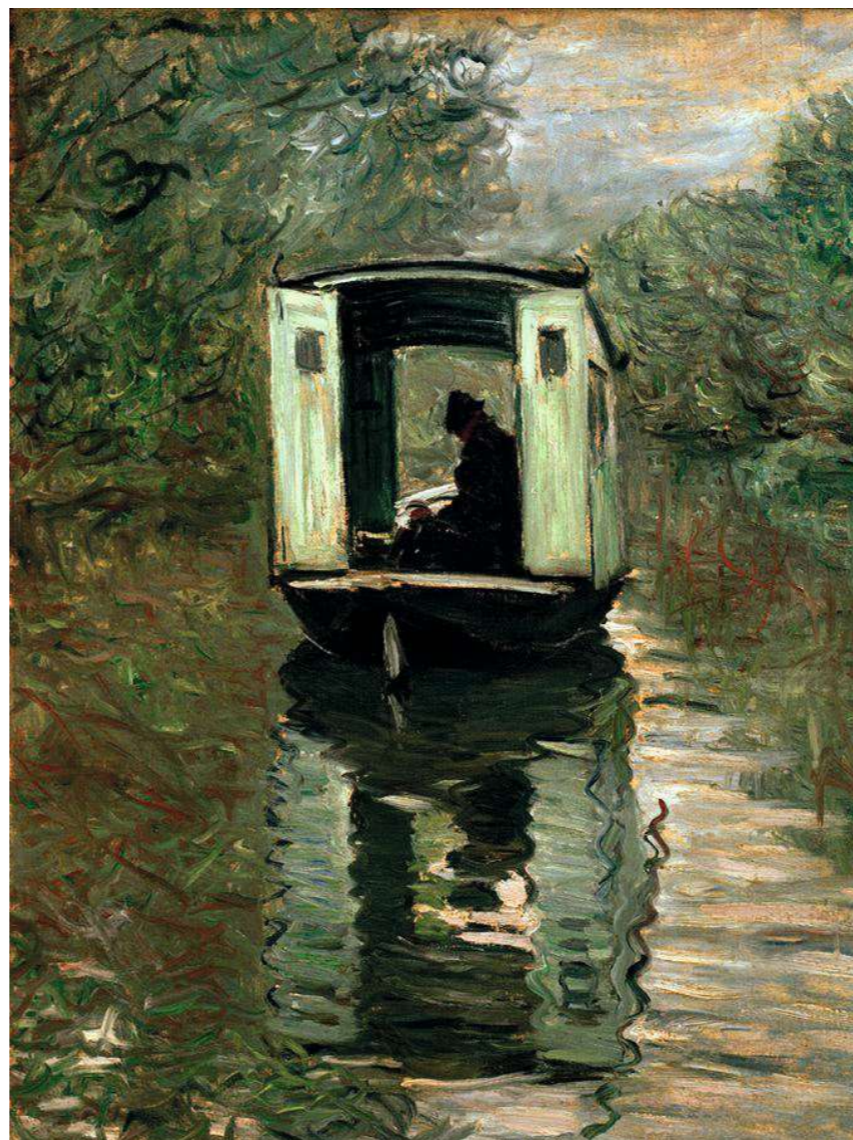


Abb.53
„Das Atelier-Boot“ II, Claude Monet, 1876

immer wieder aufs Neue außergewöhnliche und einmalige Momente beobachten, die eine eindrucksvolle Atmosphäre ausstrahlen. Der Wasserspiegel ist eine äußerst zerbrechliche Membran, die die Tiefe unter ihr und die Welt über ihr trennt, wobei sie die dunkle Tiefe des Wassers abschließt und die Welt, die sich oberhalb von ihr befindet, sich immer wieder verändernd reflektiert. Dadurch wird der Wasserspiegel wiederum zur Metapher des psychischen Spiegels, welcher die Schnittstelle zwischen der Wirklichkeitserfahrung und dem Unbekannten darstellt (vgl. Chyong-Yi: 76 f.).

Die glatte Oberfläche eines ruhenden Sees oder Teichs, der die umliegende Landschaft spiegelt, bezieht sich häufig auf eine intensive innerliche, geistige Konzentration. Die Impressionisten sahen die Wasserspiegelungen als eine Erklärung für die Selbstständigkeit der Reflektionen. Dies nutzten die Künstler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie beispielsweise der französische Maler Camille Corot oder der Belgier Ferdinand Khnopff, um eine Seelenlage zu manifestieren und abzubilden. Durch ihre glitzernde Erscheinung intensiviert die Oberfläche des Wassers Stimmungen und besitzt die Macht, durch ihre plastischen Spiegelungen Licht und Schatten, Himmel und Erde zu vereinen. Somit entwickelt sich das Wasser in seiner darstellenden Gesamtheit der „Selbstumarmung der Natur“ zur Metapher für die „metamorphe Potenz“ und der sich selbst kreierenden Entstehung der Natur (vgl. Chyong-Yi: 38).

Leben ohne Wasser wäre nicht möglich. Das „*Wasser symbolisiert die Summe der Möglichkeiten. Es ist ‚fons et origo‘, die Mutter von allem, was existieren kann*“ (Chyong-Yi: 20). Folglich wird das Wasser zur Lebensquelle schlechthin, welche

das Leben auf Erden erschafft, heilt, verjüngt und verlängert, da es den Anfang aller Organismen darstellt. Dies zeigt sich in der Geschichte aller Kulturen und Mythen durch die Symbolik des „Wassers des Lebens“ (vgl. Chyong-Yi: 20).

Eine Symbolisierung, welche in die frühgeschichtliche Zeit zurückreicht und dort ihre Entstehung hat, bezieht sich auf das fließende Wasser. Es soll für den Lebensweg der Menschen stehen und somit die vergängliche Zeit auf Erden verkörpern. Hier ist der bedeutende vorsokratische Philosoph Heraklit zu nennen, der in der griechischen Kolonie Ephesos in Ionien (Türkei) um 550 bis 480 v. Chr. lebte. Er verglich alles Seiende mit dem Strom eines Flusses und sagte: „Man kann nicht zweimal in denselben Fluss steigen“, denn alles befindet sich in stetiger Veränderung und nichts ist von dauerhaftem Bestand oder umkehrbar. „Panta rhei“, alles fließt, nichts ist beständig (vgl. Chyong-Yi: 25). Zum einen steht für Heraklit der Fluss des Wassers sinnbildlich für die Vergänglichkeit alles Irdischen, zum anderen aber auch metaphorisch für die immerwährend strömende, sich stets regenerierende Lebenskraft: *„Ein und dasselbe offenbart sich in den Dingen als Lebendes und Totes, Waches und Schlafendes, Junges und Altes. Denn dieses ist nach seiner Umwandlung jenes, und jenes, wieder verwandelt, dieses.“* (Chyong-Yi: 25). Der Strom radiert eine vergangene Epoche aus und sorgt für den Anbruch einer neuen (vgl. Chyong-Yi: 25).

Das Wasser besitzt folglich eine große Bandbreite von Bedeutungen, welche sich gerade in der Erscheinung seines vielgestaltigen Symbolreservoirs verdeutlicht. Dies liegt nicht zuletzt an der reichen Vielfältigkeit seiner Erscheinungsformen, wie die Quelle, der Fluss, der Strom, der stille See oder das bewegliche Meer. Dementsprechend findet das Wasser



Abb.54
„Silberfisch“, Gustav Klimt, 1899



Abb.55
„Fischblut“, Ver Sacrum, Gustav Klimt, 1898

in der Symbolbildung eine mannigfaltige Anwendung in Mythologie, Religion, Philosophie, Kunst und Psychologie. Die vielschichtige Symbolik des Wassers spiegelt sich in Termini wie Schöpfung und Vernichtung, Leben und Tod, Fruchtbarkeit und Vergänglichkeit, als auch durch die Tiefenschichten des Unterbewussten wider (vgl. Chyong-Yi: 9).

Das Wasser ist eng mit der rätselhaften Tiefe des Unterbewussten verknüpft. Die Tiefe des Wassers ist kongruent mit der Tiefe der Seele, welche mystische Kräfte des Unbewussten in sich birgt. Dies zeigt sich oftmals in metaphorischen Redewendungen, welche seelische Zustände beschreiben, wie beispielsweise „in Gedanken versinken“ oder „aus der Erinnerung auftauchen“. Für Carl Gustav Jung, der ein Schweizer Psychiater und der Begründer der analytischen Psychologie war, ist das Wasser die gängigste Metapher für das Unbewusste. Jung differenziert das persönliche Unterbewusstsein, also das persönliche instinktive Erlebnis, von dem kollektiven Unterbewusstsein, dem allgemeingültigen Seelenleben der Menschheit, dem sogenannten Archetypus. Die Allegorie dieser universalen Seele ist das Meer, aus welchem ursprünglich alles Leben und alles Bewusstsein emporstieg. Das Wasser ist mit seiner Grenzenlosigkeit die Verkörperung für die endlosen Weiten unserer seelischen Affekte und Erfahrungen. Dies bezieht sich vorrangig auf unsere Träume, in denen unsere Verfassung, Empfindungen, Gefühle und unser Befinden reflektiert werden (vgl. Chyong-Yi: 26 f.).

Auch in den Gemälden von Gustav Klimt und Edvard Munch spielt die Tiefenforschung des Unbewussten eine Rolle. Gustav Klimt präsentiert unter Titeln wie „Wasserschlangen“, „Silberfisch“ oder „Fischblut“ Frauenakte, die sich dem Wasser hingeben. Aufgrund der feuchten Oberfläche ihrer Haut

verkörpern Fische und Schlangen als Kollektivsymbole in der Psychoanalyse die sexuelle Verführung, noch dazu als Erscheinung in Gestalt einer Frau. Munch stellt in seiner Kunst die Natur als Resonanzraum der Seele dar. In den Bildern „Tanz des Lebens“ und „Zwei Menschen/Die Einsamen“ nutzt Munch das Meer als Hintergrund für die figürliche Darstellung der Beziehungsprobleme zwischen Mann und Frau. Zusätzlich fungiert hier das Wasser als Folie für das Seelenleben von Zuneigung und Enttäuschung. (vgl. Chyong-Yi: 39).

Wasser. Wenn wir dieses Wort hören, bewirkt es eine Menge in uns. Eine Reihe von Assoziationen schießen uns in den Kopf, die eine Aussage verbindet: Alles oder Nichts. Existentiell, bedroht, rettend, knapp, verschmutzt, verschlingend, mystisch, beeindruckend schön in seinen differenzierenden Erscheinungsformen, Tropfen, Wellen, Schneeflocken, Eisberge, Wasserspiegelungen. Seit Anbeginn des Schaffens von Kunst spiegelt sich die einzigartige Beziehung zwischen Mensch und Wasser in ihr wider. Während in der Kunst zu Beginn noch die mythische und naturphilosophische Symbolisierung des Wassers als Kraft, die Leben spendet, im Mittelpunkt stand, sorgte die Wissenschaft im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend für die Erforschung und Erklärung der Natur und ihrer Phänomene und machte die ästhetische Darstellung des Wassers als eigenes souveränes Bildmotiv zum Hauptaugenmerk der Künstler (vgl. Fresko 2015).

In der Kunst ist das Sujet des Wassers stets aktuell, vermutlich aus zwei Gründen: Zum einen hat Wasser existenzielle Bedeutung für das Leben der Menschen und zum anderen ist die physische Beschaffenheit dieses Elements sehr besonders. Denn Wasser als Material ist äußerst wandlungsfähig, bekannt sind die drei Aggregatzustände fest, flüssig und gasförmig.



Abb.56
„Wasserschlangen II“, Gustav Klimt, 1906/07



Abb.57
„Zwei Menschen/Die Einsamen“, Edvard Munch, 1905



Abb.58
„Tanz des Lebens“, Edvard Munch, 1899/1900

Es ist flexibel, fließend, farblos und amorph. Aufgrund dessen hat das Wasser eine hohe Anpassungsfähigkeit. „Wasser ist ein ideales korrespondierendes Material“ (Chyong-Yi: 5) und in unzähligen gestalterischen Ausformungen prinzipiell in allen Kunstepochen präsent (vgl. Chyong-Yi: 5).

Gesellschaftspolitisch relevante künstlerische Beispiele des 20. Jahrhunderts sind die Arbeiten des deutschen Künstlers Joseph Beuys. In seinem Kunstwerk „Rhein Water Polluted“ von 1981 macht er auf eine grundlegende Problemstellung aufmerksam und setzt das Wasser unmittelbar dazu ein, um die starke Gefährdung des Trinkwassers aufzuzeigen. Ein weiteres seiner Werke ist das „Plastisch/Thermische Urmetter“. Inszeniert wurde diese Installation 1984 im Rahmen der Ausstellung „Skulptur im 20. Jahrhundert“ im Merian-Park bei Basel. Beuys präsentierte den ätherischen Zustand des Wassers, den Dampf. In einem Kellerraum, der sich in einem Tonnengewölbe befand, stieg der Wasserdampf aus einem Eisenrohr auf. Dieses Rohr war wiederum mit einem Schraubverschluss an einem quadratischen Wassertank aus Kupferplatten angebracht. Das Wasser im Tank wurde von einem Gaskocher ununterbrochen am Siedepunkt gehalten. Dieser Wassertank war für einen Großteil des Publikums nicht sichtbar (vgl. Chyong-Yi: 46). Beuys rief vor dem Dampfrohr aus: „Es ist Heraklit, es ist absolut Heraklit!“ (Chyong-Yi: 46). Wie bereits beschrieben, war Heraklit ein vorsokratischer griechischer Philosoph, der feststellte, dass sich alles unvermeidlich verändert und dass nichts von anhaltender Dauer ist. „Panta rhei“ bezieht sich hier in seinem Kunstwerk auf den Dampf, der sich wiederum als Regen niederschlagen wird und anschließend erneut in der Luft verdunstet. Mit dieser kontinuierlichen Verdunstung des Wassers weist Beuys auf die Vergänglichkeit des Lebens hin (vgl. Chyong-Yi: 46).

Doch nicht nur als Motiv in der Malerei spielt Wasser eine wesentliche Rolle in der Kunst. Seit jeher wird das Wasser selbst als gestalterisches Material und Element in künstlerischen Arrangements eingesetzt, etwa bei Brunnen oder Wasserspielen in der Gartenkunst. Daran hat sich im Laufe der Jahrhunderte nichts geändert. In der Architektur kommt Wasser heutzutage auf innovative Art und Weise zum Einsatz, etwa als Gestaltungselement von Fassaden in Form eines Wasserfalls. Als das Material Wasser in Verwendung für Wasserspiele und die historische Gartenkunst war, richtete man sich an seine natürliche Verortung, mit dem Ziel, das Sinnliche durch mythologische Sinnstiftung ästhetisch zu glorifizieren. Heutzutage schwimmt dieser Kontrast zwischen Natur und Kultur gänzlich. Mittlerweile ist die Natur und im speziellen das Wasser in weiten Teilen der Welt völlig anders zugänglich, es kommt aus der Leitung. Es ist somit aus kultureller Sicht in einem zivilisierten Rahmen anders vermittelbar, gerade in der Sprache der Architektur. Hier erfährt das Wasser mit seinen Eigenschaften als Material eine neue Art der Inszenierung und Interpretation, gerade im Hinblick auf seine ästhetischen Qualitäten (vgl. Chyong-Yi: 43 f.).

Wasser als Motiv wie als Gestaltungselement vermag es in besonderer Weise, ganz bestimmte, charakteristische und unverwechselbare Atmosphären zu schaffen. Gerade im Kontext eines Atelierschiffes, das ja im Fokus der vorliegenden Arbeit steht, kommt dieser Eigenschaft des Wassers eine zentrale Bedeutung zu. Die besondere Atmosphäre des Wassers hautnah erlebbar zu machen und diese in eigenes künstlerisches Schaffen einfließen zu lassen, ist eines der zentralen Anliegen des Projekts „Panta Rhei“.

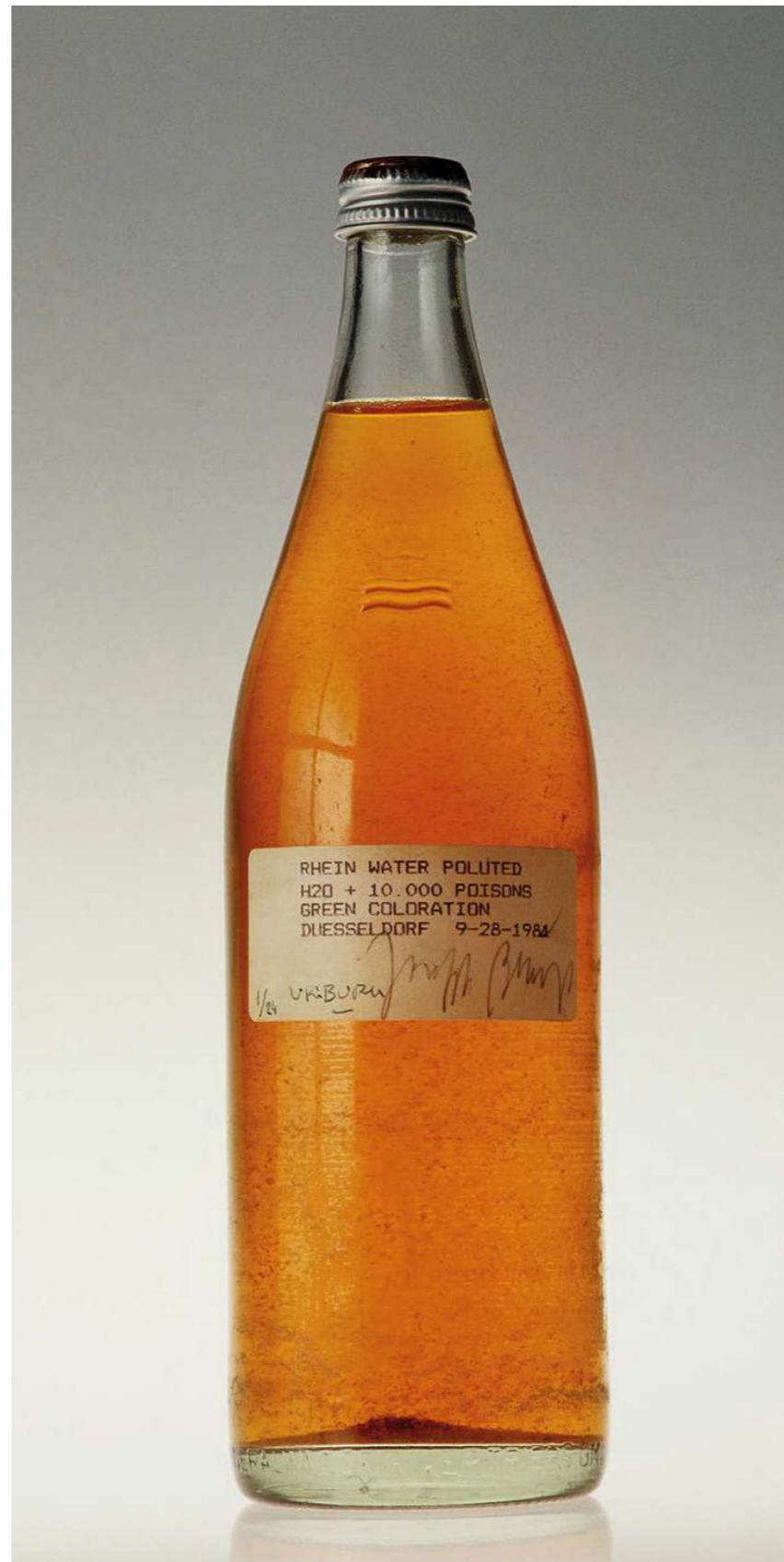


Abb.59
„Rhein Water Polluted“, Joseph Beuys, 1981

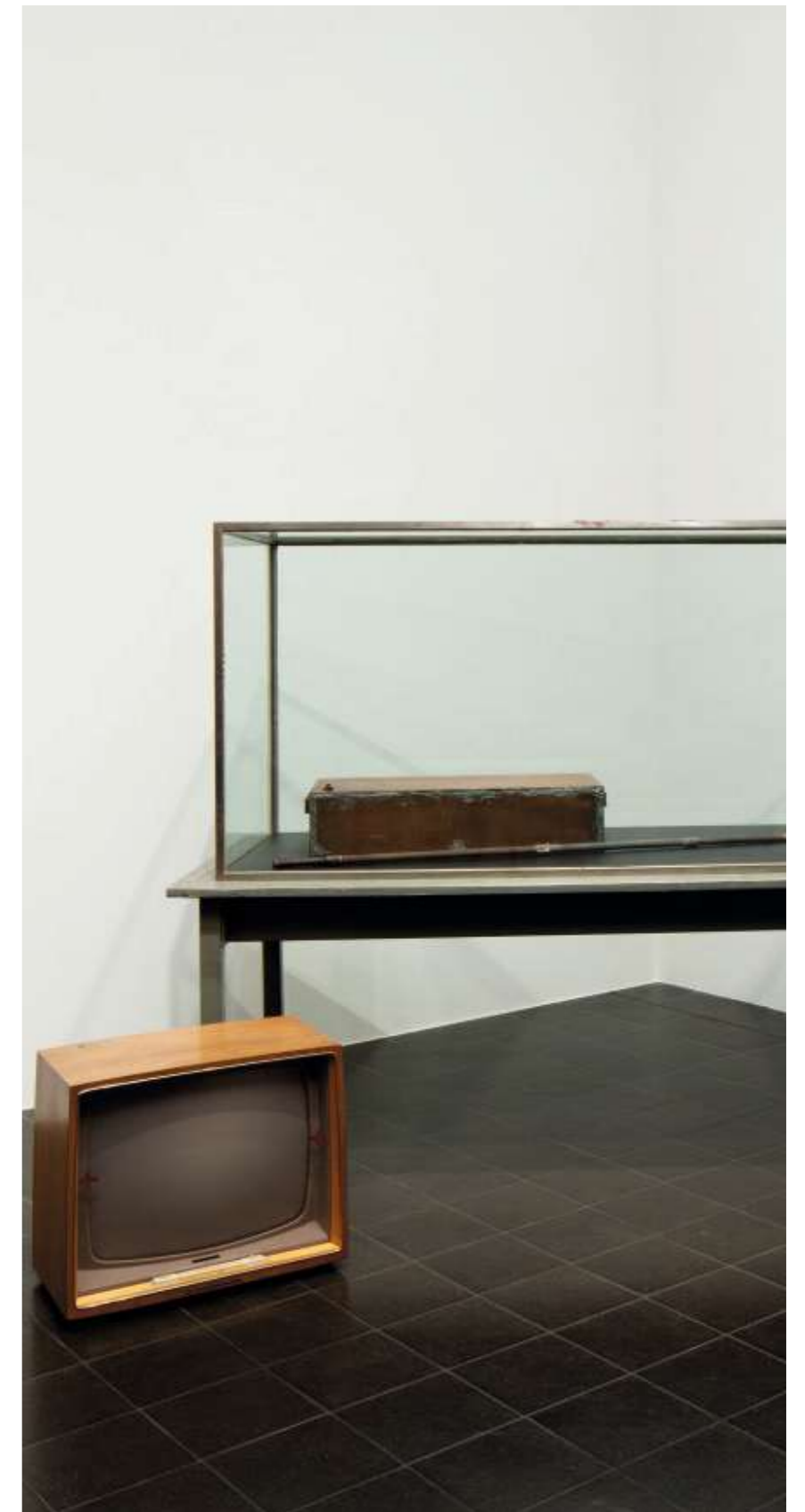


Abb.60
„Plastisch/Thermisches Urmeter“, Joseph Beuys, 1984

Atmosphäre

Doch was ist unter Atmosphäre genau zu verstehen? Versuchen wir es zunächst mit einer allgemeinen Definition.

Beim Begriff „Atmosphäre“ geht es zunächst einmal nicht um Dinge. Tische und Stühle, Berge und Flüsse sind Teil einer anderen ontologischen Kategorie als Atmosphären, und zwar aufgrund ihrer unterschiedlichen Beschaffenheit. Jedoch tragen Atmosphären etwas von Dingen in sich, angenommen in uns selbst, in Form eines Gefühls oder eines Gedankens. Aber auch in unserer Umwelt scheinen sie aufzutauchen. Meist kreuzen sich unsere Wege mit Atmosphären oder wir stolpern in sie hinein. So empfinden wir zumindest häufig. Atmosphären sind jedoch auch keine Sinnesqualitäten wie beispielsweise Farben, Töne oder Gerüche. Allerdings haben sie zweifellos die Macht, diese mitzugestalten und zu prägen. Auch Gefühle sind kein vollständiges Synonym für Atmosphären, weil es uns nicht möglich ist, Gefühle in einem Raum anzutreffen, zumindest nicht unsere eigenen. Allerdings wären Atmosphären ohne Gefühle undenkbar. Wie nun deutlich wird, sind Atmosphären nicht ausschließlich mit rein gedanklichen Assoziationen verknüpft, auch wenn Gedanken eine Atmosphäre wesentlich beeinflussen können. Also werden Atmosphären gefühlt und erlebt. Das Erleben muss als eine Art und Weise der Wahrnehmung aufgefasst werden, bei der Gefühle eine entscheidende Rolle einnehmen (vgl. Hauskeller 2014: 48 f.).

Der deutsche Philosoph Prof. Dr. Michael Hauskeller versucht die Frage, was Atmosphären sind, folgendermaßen zu beantworten: „Ich würde sie als gestimmte und zugleich stimmende Räume definieren. Atmosphären sind entsprechend



Abb.61
Therme Vals, Ausblick, Peter Zumthor, 1996



Abb.62
Therme Vals, Innenbecken, Peter Zumthor, 1996

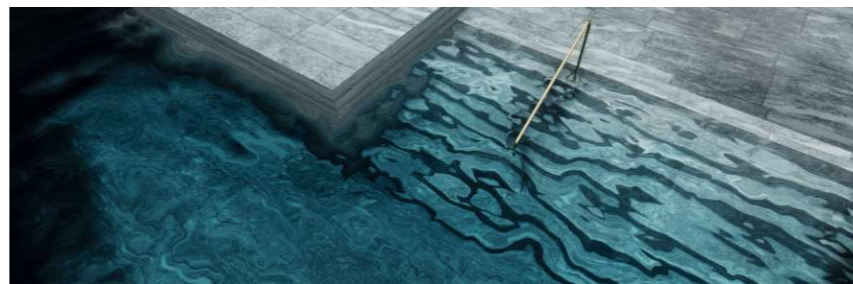


Abb.63
Therme Vals, Außenbecken, Peter Zumthor, 1996

so zahlreich und vielfältig wie das menschliche Gemüt. Es gibt ihrer so viele, wie wir unterschiedlich gestimmt werden können. Es gibt heitere und bedrohliche Atmosphären (oder Räume), gemütliche und unbehagliche, langweilige und anregende, schöne und erhabene und zahllose andere, weniger klar umrissene und darum schwerer benennbare, aber nichtsdestoweniger fühlbare.“ (Hauskeller 2014: 49).

Peter Zumthor wiederum, der Schweizer Architekt, Pritzker-Preisträger und emeritierte Universitätsprofessor, nähert sich dem Begriff der Atmosphäre folgendermaßen (vgl. Zumthor 2006: 6): „Wie kann man solche Dinge entwerfen, die eine derart schöne Präsenz haben, die immer wieder berührt? Ein Begriff dazu ist die Atmosphäre. Wir kennen das ja alle: Wir sehen einen Menschen und haben einen ersten Eindruck von ihm. Und ich habe gelernt: vertraue dem nicht, du mußt dem Menschen eine Chance geben. Jetzt bin ich ein bißchen älter und ich muß sagen, ich bin doch wieder beim ersten Eindruck. Ich komme in ein Gebäude, sehe einen Raum und bekomme die Atmosphäre mit, und in Sekundenbruchteilen habe ich ein Gefühl für das, was ist. Atmosphäre spricht die emotionale Wahrnehmung an, das ist die Wahrnehmung, die unglaublich rasch funktioniert, die wir Menschen offenbar haben, um zu überleben. Wir werden ja nicht jedesmal, in jeder Situation irgendwie lang denken wollen, ob uns das gefällt oder nicht, ob wir davonspringen müssen oder nicht. Da ist etwas in uns, das uns sofort viel sagt. Sofortiges Verständnis, sofortige Berührung, sofortige Ablehnung.“ (Zumthor 2006: 10-12).

Zumthor hinterfragt seine erlebten Atmosphären in seiner ganz eigenen Herangehensweise, vor allem aus der Sicht eines

Entwerfenden bzw. Schaffenden: „Nun, was hat mich da berührt? Alles. Alles, die Dinge, die Menschen, die Luft, Geräusche, Ton, Farben, materielle Präsenzen, Texturen, auch Formen. Formen, die ich verstehen kann. Formen, die ich versuchen kann zu lesen. Formen, die ich als schön empfinde. Und was hat mich da noch berührt? Meine Stimmung, meine Gefühle, meine Erwartung damals, als ich da saß.“ (Zumthor 2006: 16). Zumthor versucht, die einzelnen Komponenten seines Erlebnisses zu hinterfragen und sie nach und nach herauszuarbeiten. Nämlich, was wäre, wenn er dies oder jenes auslassen bzw. wegnehmen würde. Nach seiner Aussage ist das ein simples Experiment, um zu überprüfen, ob das Gefühl von damals noch dasselbe gewesen wäre: „Ich hätte diese Gefühle so damals nie gehabt ohne diese Atmosphäre des Platzes. Logisch. Es gibt eine Wechselwirkung zwischen den Menschen und den Dingen.“ (Zumthor 2006: 16).

Die Erfahrung von Atmosphäre findet jedoch nicht allein im Kopf statt. Sie setzt ebenso einen direkten körperlichen Kontakt mit der Umgebung voraus. Alle in unserem Wahrnehmungsraum befindlichen Einzelteile, alle für uns erkennbaren sinnlichen Qualitäten fügen sich zu einem gemeinsamen Wahrnehmungscharakter zusammen. Dieser Wahrnehmungscharakter ist die Atmosphäre des Raumes. Vergleichbar ist das mit der Musik, beispielsweise während eines Konzerts, wenn viele verschiedene Stimmen und Instrumente zu einer Einheit verschmelzen und ein Gesamtkunstwerk erschaffen (vgl. Hauskeller 2014: 52).

Peter Zumthor beschreibt die Verbindung von Musik, Architektur und ihren Atmosphären folgendermaßen: „Die emotionale Wahrnehmung kennen wir natürlich in der Musik. Der erste Satz dieser Bratschensonate von Brahms, der Einstieg der Viola – nach zwei Sekunden ist das



Abb.64
Hexenmahnmal I, Peter Zumthor, 2011



Abb.65
Hexenmahnmal II, Peter Zumthor, 2011



Abb.66
Hexenmahnmal III, Peter Zumthor, 2011

Gefühl da! (Sonate Nr. 2 in Es-Dur für Viola und Klavier) Und ich weiß nicht warum. Und ein bißchen ist das auch so in der Architektur. Nicht so stark wie in der größten der Künste, der Musik, aber es ist da.“ (Zumthor 2006: 10-12). Einen weiteren Zusammenhang, den er zwischen der Musik und der Architektur sieht, führt er so aus: „Da schreibt ein Musikwissenschaftler in einem Musiklexikon diesen Satz hier. Ich habe ihn dann vergrößert und im Büro aufgehängt und gesagt: So müssen wir arbeiten! Der Musikwissenschaftler sagte über diesen Komponisten, den Sie sofort erraten werden: „Radikale Diatonik, kräftige und differenzierte rhythmische Skandierung, Deutlichkeit der Melodielinie, Klarheit und Rauheit der Harmonien, schneidendes Strahlen der Klangfarben, schließlich die Schlichtheit und Durchsichtigkeit des musikalischen Gewebes und die Festigkeit des formalen Gerüsts.“ (André Boucourechliev über „das echte Russentum der musikalischen Grammatik Igor Strawinskys“) Das hängt jetzt oben im Büro für uns alle. Und es spricht mir von Atmosphären, auch die Musik dieses Komponisten hat diese Eigenschaften, uns, mich zu berühren nach einer Sekunde.“ (Zumthor 2006: 18-20).

Jedoch wird die Atmosphäre auch durch das Wahrnehmungssubjekt beeinflusst. Denn wir können nicht zwangsläufig voraussetzen, dass zwei unterschiedliche Menschen unter den gleichen Bedingungen im identischen Raum stets dieselbe Atmosphäre empfinden. Die Atmosphäre findet als Interaktion statt und reflektiert die ausdrückliche Beziehung zwischen einem Menschen und seiner Umwelt (vgl. Hauskeller 2014: 52 f). Folglich beruht die Beschaffenheit der einzelnen empfundenen Atmosphäre seitens des Subjekts auf „(a) der allgemeinen Struktur der Wahrnehmungsorgane, auf (b) der allgemeinen individuellen Beschaffenheit des Wahrnehmenden (seiner genetischen Disposition,

aber auch den Erfahrungen, die ihn zu dem gemacht haben, was er heute ist), und schließlich (c) den besonderen Erwartungen und dem Vorwissen, das er in die Situation mit hineinbringt.“ (Hauskeller 2014: 53). Somit besteht angesichts dieser subjektiven Einflussfaktoren sogar die Möglichkeit, dass die Wirkung der exakt gleichen Umgebung auf ein und denselben Menschen variieren kann (vgl. Hauskeller 2014: 53).

Auch unser Wissen, welches wir in den Wahrnehmungsraum mit hineintragen, kann von signifikanter Bedeutung sein. Ein Beispiel aus dem Bereich der Malerei wäre Van Goghs Gemälde „Kornfeld mit Krähen“. Wenn man uns versichert, dass es sich bei diesem Kunstwerk um sein letztes vor seinem Selbstmord handelt, nehmen wir es komplett anders wahr und die Wirkung auf uns ist eine völlig andere, ganz gleich, ob es wirklich Van Goghs letztes Bild ist oder nicht. Wie man sieht, ist das Wissen eng mit der Wahrnehmung verbunden und mit ihr auch die Atmosphäre (vgl. Hauskeller 2014: 53) „Wenn man vorher gehört hat“, schreibt Kant in seiner Anthropologie, „daß dieser oder jener ein böser Mensch ist, so glaubt man ihm die Tücke im Gesicht lesen zu können, und Dichtung mischt sich hier, vornehmlich wenn Affekt und Leidenschaft hinzukommen, mit der Erfahrung zu einer Empfindung.“ (Hauskeller 2014: 53).

Dementsprechend nimmt jeder Mensch die Atmosphäre des Raumes auf seine eigene individuelle Art und Weise verschieden wahr und daher ist die Atmosphäre nicht vollkommen zu steuern. Allerdings bestehen zwischen uns Menschen zahlreiche Übereinstimmungen. Somit ist es auch berechtigt, von gewissermaßen objektiven Erscheinungscharakteren bestimmter Atmosphären auszugehen. Der Grund hierfür ist, dass unsere Wahrnehmung großteils auf



Abb.67
Zumthor Haus, Peter Zumthor, 2005



Abb.68
„Kornfeld mit Krähen“, Vincent Van Goghs, 1890

biophysischen Grundlagen aufbaut. Zum einen nehmen wir Dinge durch unsere identischen Sinnesorgane wahr und zum anderen sind auch unsere Bedürfnisse, wie beispielsweise Nahrung und Licht, die wir empfinden, deckungsgleich. Aufgrund dessen wirken die Eindrücke unserer Umwelt häufig in ähnlicher Weise auf uns (vgl. Hauskeller 2014: 54).

Wie intensiv eine Atmosphäre uns Menschen erscheint, ist durch drei wesentliche Eigenschaften bestimmt. Einmal die Ausprägung der dominanten Erscheinungscharaktere, dann die Anzahl der Sinnesmodalitäten, wie sehen, hören und riechen, die an der Konstitution der Atmosphäre beteiligt sind und schließlich der Umfang der Übereinstimmung der Erscheinungscharaktere in diesen unterschiedlichen Modalitäten (vgl. Hauskeller 2014: 55).

Licht

Ein wesentliches Mittel, um die Sinne anzusprechen, ist das Licht, welches besonders im Wechsel der Anwesenheit und der Abwesenheit, also zwischen Licht und Schatten, eine mächtige Wirkung besitzt. Gerade in der Architektur und Malerei nimmt das Licht eine bedeutende Rolle ein (vgl. Böhme 1997: 3). Die Bedeutung des Lichts für unser Leben und die Wechselwirkung zwischen Licht und Dunkelheit bzw. Schatten drückt Hartmut Böhme, ein deutscher Kultur- und Literaturwissenschaftler, so aus: „Weil ohne Licht kein Leben, ist auch jede Äußerung des Lebendigen allererst vom Licht abhängig. Das Licht ist der Grund alles Erscheinenden. Was immer auch erscheint, tut dies nur, weil es ‚zu Tage tritt‘. Das Dunkel aber ist nicht nichts, sondern die Macht der Nacht.“ (Böhme 1997: 3).

Peter Zumthor wiederum beschreibt die Bedeutung des Lichts in der Architektur mit folgenden Worten: „In der Dunkelheit wirkt ein Teil von etwas Größerem. Es ist immer eine ganze Umgebung da. Es ist auch immer ein Licht da, aber Licht, das ist eine riesige Geschichte. Licht und Dunkelheit sind wahrscheinlich die größte physikalische Dimension von Architektur – das Licht ist so umfassend und es kommt von so weit her und es ist so stark und so schwach.“ (Brnic 2019: 211 f.).

In der Architektur ist das Licht, genauso wie der Raum, eine flüchtige Komponente, um eine erweiternde Raumdimension zu erschaffen. Jedoch ist es von fundamentaler Bedeutung, da es eine magische transzendente Wertigkeit besitzt. Das Sonnenlicht strahlt von einer unerreichbaren Quelle aus und vereinnahmt alle Dinge, die ihm ausgesetzt sind. In der Architektur bahnt es sich seinen Weg in die Räume

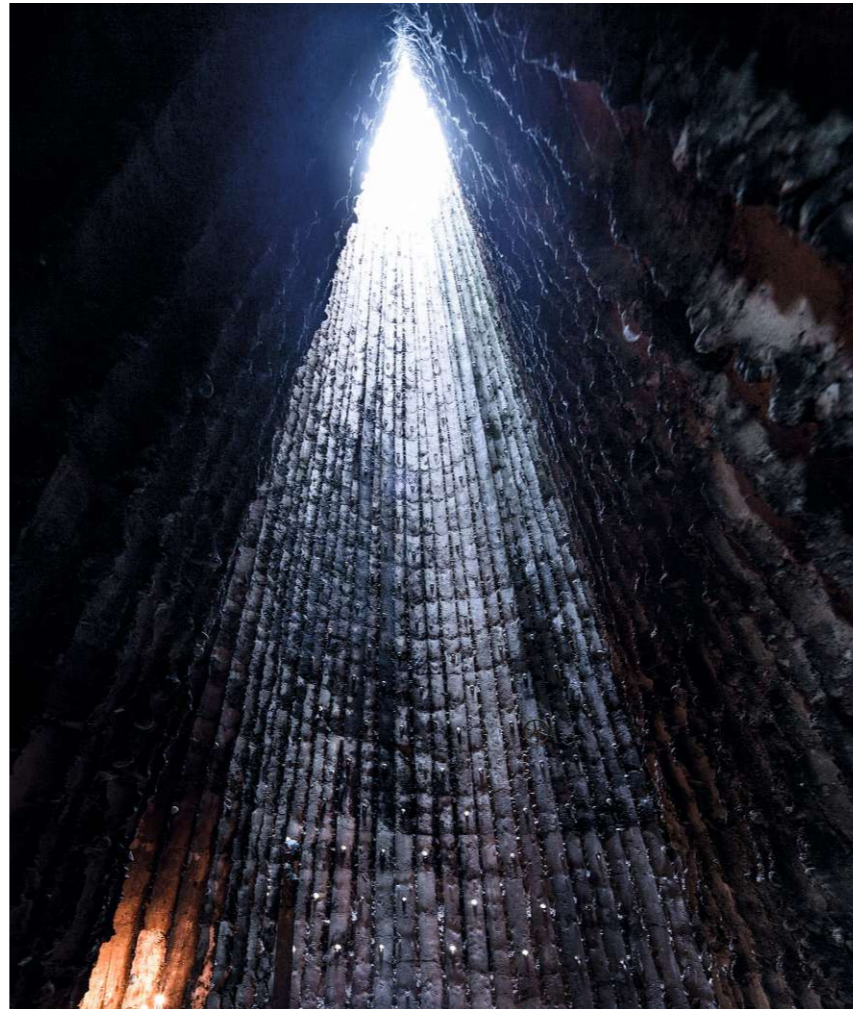


Abb.69
Bruder Klaus Feldkapelle, Hauptraum, Peter Zumthor, 2007



Abb.70
Bruder Klaus Feldkapelle, Eingang, Peter Zumthor, 2007

und lässt sie erleuchten. In der Disziplin der Architektur ist das Tageslicht das Einzige, das nicht von Menschenhand erschaffen werden kann. Es zeigt nicht nur die Architektur und in ihr die Räume, sondern es verändert ihre Gestalt und ihren Charakter (vgl. Brnic 2019: 212). Peter Zumthor drückt seine Empfindung hierbei so aus: „Bei diesem Thema des Tageslichtes und des Kunstlichtes, ich muß es ihnen gestehen, daß das Tageslicht, das Licht auf den Dingen mich manchmal so berührt, daß ich darin manchmal fast etwas Spirituelles zu spüren glaube.“ (Zumthor 2006: 60). Dementsprechend existiert mit dem Licht eine unfassbare externe Ursache, dessen Projektion auf die Welt eine bedeutsame Wirklichkeit erschafft (vgl. Brnic 2019: 212).

Häufig tendiert man dazu, das Licht – und gemeint ist hier vorrangig das Tageslicht – als ein aktives Gestaltungselement der Architektur aufzufassen. Allerdings verhält sich das Licht entsprechend dem Raum, es ist allgegenwärtig und ändert sich von Tag zu Tag. In der architektonischen Gestaltung jedoch besitzt der Schatten und mit ihm die Dunkelheit eine weitaus bedeutendere Rolle. In einem leeren Raum fungiert die Materie als solider Gegenpol. Zum Licht wäre das Äquivalent der Schatten. Indem man in der Architektur Räume entwirft, kriert man gleichzeitig Schatten. Rein aufgrund des Schattens, welcher die Abwesenheit des Lichtes verkörpert, wird uns die Wahrnehmung über die Anwesenheit des Lichtes ermöglicht (vgl. Brnic 2019: 212 f.).

Und Zumthor schreibt: „Das Licht auf den Dingen. Ich habe mir das mal fünf Minuten lang angeschaut, wie es bei mir im Wohnzimmer wirklich ausschaut. Wie das Licht

ist. Und das ist phantastisch! Das ist bei Ihnen sicher gleich. Wo das Licht überall saß und wie. Wo die Schatten waren. Und wie die Oberflächen stumpf waren oder funkelnd oder aus der Tiefe kamen.“ (Zumthor 2006: 56).

Die Lichtfülle in der freien Natur unterscheidet sich vollkommen von der in der architektonischen Raumdimension. Die Gestalt der Räume lässt sich modellieren und mit ihr auch das Licht. Dementsprechend ist das Wechselspiel von Licht und Schatten eine ausgezeichnete Herangehensweise, um eine Anwesenheit der Abwesenheit zu erschaffen. Auch das reflektierende Licht strahlt aus einer mehr oder weniger zu erfassenden Quelle aus. In der Architektur nehmen wir oftmals zwischen den vielen verschiedenen Reizen und dem Kunstlicht nur eine geringe Menge an natürlichem Licht wahr. Trotzdem bezieht sich das gesamte Bauwerk auf dieses eingefangene Licht und richtet sich danach (vgl. Brnic 2019: 213).

Es gibt zwei verschiedene Möglichkeiten, um Tageslicht in opake Räume zu integrieren. Einmal durch Öffnungen und zum anderen durch transluzente Materialien. Tadao Ando, ein japanischer Architekt und Pritzker-Preisträger, äußert sich zum Verhältnis von Licht und einem Bauwerk wie folgt: „Such things as light and wind only have meaning when they are introduced inside a house in a form cut off the outside world. The isolated fragments of light and air suggest the entire natural world.“ (Brnic 2019: 220). Folglich handelt es sich um die Beziehung zwischen dunklem Innenraum und hellem Außenraum. Wenn man hingegen den offensichtlichen Sinn des Lichts in einem dunklen Raum unberücksichtigt lässt – nämlich den Schatten zu durchbrechen –, berührt die Anwesenheit des Scheins als Lichtquelle im Raum den Betrachter in einer Weise, die nicht zu fassen ist.



Abb.71
Kirche des Lichts, Tadao Ando, 1988/89

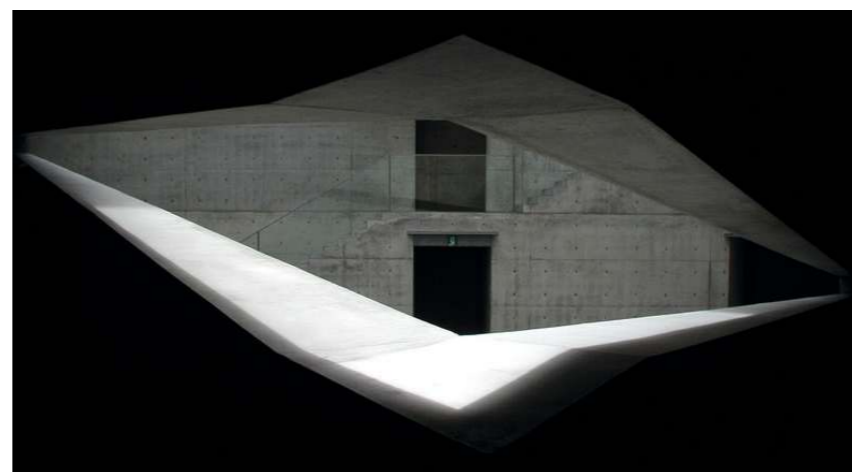


Abb.72
Chichu Art Museum, Tadao Ando, 2004

Licht erfüllt in diesem Fall dann nicht den Sinn und Zweck des Mediums, sondern erzeugt eine Wirkung. Allerdings wäre diese ohne ihr Erscheinen auf der Materie, genau wie bei der Fotografie, nicht zu erfassen (vgl. Brnic 2019: 213).

Worin besteht nun im Hinblick auf die Forschungsfrage dieser Arbeit der Mehrwert der in diesem Kapitel gewonnenen Erkenntnisse? Wie dargestellt, tragen Wasser und Licht dazu bei, in zahlreichen künstlerischen Genres unverwechselbare Atmosphären zu schaffen. Besonders deutlich wird das in der Malerei des Impressionismus dessen Protagonisten teilweise bereits auf Atelierboote als Orte ihres künstlerischen Schaffens zurückgegriffen haben. Hinsichtlich der Forschungsfrage dieser Arbeit hat sich gezeigt, dass ein Schiff hier nicht nur die Stimmungen von Wasser und Licht in einzigartiger und unverwechselbarer Weise erschließt. Ebenso wichtig ist das Schiff als Mittel, den Alltag in der gewohnten Umgebung hinter sich lassen zu können und so offen zu werden für neue Inspirationen, die zu Kreativität anregen.

Wege gestalten für künstlerisches Denken und Schaffen

Kreativität

Kreativität ist ein äußerst populärer, im Besonderen in der Bildung und Förderung von Kindern genutzter Ausdruck, welcher zumeist unbedacht eingesetzt wird. Sowohl im schulischen Bereich als auch in der frühkindlichen Erziehung hat sich ein Kreativitätsverständnis als Standard durchgesetzt, das nicht mehr viel mit dem eigentlich schöpferischen Gedanken dieses Begriffs gemein hat. Es hört sich immer vielversprechend an, wenn ein Produkt als kreativ beworben wird oder jemandem Kreativität zugesprochen wird, da dieser Begriff in den allermeisten Teilen der Welt positiv belegt ist. Allerdings stellt sich die Frage, ob wirklich alles, was als kreativ betitelt wird, auch tatsächlich kreativ ist. Im Allgemeinen bezieht sich die Definition von Kreativität häufig auf die Schöpfung und Nachbildung standardisierter Arten der Darstellung und Ausdrucksweise (vgl. Cieslik-Eichert, Jacke 2019: 9, Kraus, Feretti 2017: 16). Doch was bedeutet „Kreativität“ eigentlich und was charakterisiert einen kreativen Menschen (vgl. Cieslik-Eichert, Jacke 2019: 9, Kraus, Feretti 2017: 16)?

Der Ursprung des Wortes Kreativität liegt im lateinischen Verb „creare“. Es bedeutet „*hervorbringen, schaffen, erschaffen, etwas neu schöpfen, etwas erfinden, etwas erzeugen und herstellen.*“ (Brunner 2008: 5, Kraus, Feretti 2017: 16). Eine weitere Begriffsherleitung stützt sich auf die lateinischen Vokabeln „vis“ (innere Kraft) und „crescere“ („*wachsen*“ im Sinne von „*passivem geschehen lassen*“ und „*warten können*“). (Brunner 2008: 6, Kraus, Feretti 2017: 16). Die Entstehung von Dingen durch Kreativität kann auf unterschiedlichen

„*Man muss die Welt zeitlebens mit den Augen eines Kindes betrachten.*“
(Henri Matisse)
(Reggio Bildung 2023).

Ebenen stattfinden, nämlich auf einer individuellen, sozialen oder gesellschaftlichen Stufe (vgl. Braun 2007: 27f., Kraus Feretti 2017: 16). Wenn beispielsweise ein Kind durch das eigene Ausprobieren bzw. Erforschen feststellt, dass die Möglichkeit besteht, mit einem Stein Spuren auf einem Boden zu hinterlassen und es aufgrund dessen von nun an diesen Stein als Zeichenmaterial gebraucht, so wird diese neu erlangte Entdeckung durch das Kind kreativ eingesetzt und ist eine Form der individuellen Kreativität. Ein Beispiel für die soziale Ebene wäre es, wenn Kinder ihre Spielzeugfiguren mit Hilfe eines Schiffes über eine Pfütze, die durch den Regen entstanden ist, fahren lassen wollen, aber kein Spielzeugschiff zur Verfügung haben. In dieser Situation müssen sie ein Konzept entwickeln, um dies trotzdem bewerkstelligen zu können. Sie kommen beispielsweise gemeinsam auf die Idee, ein Floss aus Stöcken und Grashalmen, die sie vorfinden, zu bauen. Entstanden ist diese Erfindung also in der Gemeinschaft und besitzt einen erheblichen Wert für alle. Von der gesellschaftlichen Ebene schließlich wird gesprochen, wenn es eine bestimmte Idee bislang noch nirgendwo auf der Welt gegeben hat (vgl. Kraus, Feretti 2017: 16).

Kreative Schöpfungen sollen nicht nur die Eigenschaft des Neuen aufweisen, sondern von wesentlicher Relevanz ist auch ihre Exzentrizität, ihre Besonderheit und schlussendlich ihre Nutzbarkeit (vgl. Gerr 2014: 38, Kraus, Feretti 2017: 16). Kreativität steht aufgrund dessen in Zusammenhang mit künstlerischen Schöpfungen, mit technischen Erfindungen, mit

wissenschaftlichen Erkenntnissen und auch mit sozialem Verhalten. Der Rahmen der Kreativität umschließt folglich die schöpferische, die ästhetische, sowie die pragmatische Bedeutung der jeweiligen Leistung (vgl. Braun 2011: 23-27, Kraus, Feretti 2017: 16). Jedoch lässt sich das zweckfreie Denken, beispielsweise in der Kunst, nicht strikt vom anwendungsorientierten Denken trennen, sondern beide verschwimmen ineinander (vgl. Brunner 2008: 2, Kraus, Feretti 2017: 16). Demzufolge kann Kreativität nicht ausschließlich auf gewisse Gebiete der Bildung eingegrenzt werden. Außerdem ist Kreativität keine außergewöhnliche Begabung, die man entweder von Geburt an besitzt oder nicht. Sie ist eine förderbare Lebensgestaltungs- und Problemlösungskompetenz, die erlernt und erarbeitet werden kann, wenn die richtigen Rahmenbedingungen geschaffen werden, die es braucht, um sie entwickeln zu können (vgl. Braun 2011: 16, Kraus, Feretti 2017: 16).

„Kreativität und Freude am Gestalten müssen wir Kindern nicht ‚beibringen‘ wir können sie ihnen allenfalls austreiben.“ (Kraus, Feretti 2017: 12). Somit stellt sich also nicht die Frage, ob und wie Kinder und künstlerisch-kreatives Arbeiten miteinander vereinbar sind. Ausschlaggebend ist vielmehr, welcher kreative Rahmen für sie durch ihre Eltern und ihr gesamtes Umfeld, in dem sie aufwachsen, zur Verfügung steht. Außerdem ist entscheidend, in welcher Weise sie sich schöpferisch-kreativ ausleben dürfen und inwieweit ihnen die Möglichkeit bzw. Gelegenheit dazu geboten wird. Folglich kommt es auf die geschaffenen Rahmenbedingungen an, die ästhetische Erfahrung und kulturelle Teilhabe fördern, hemmen oder sogar verhindern können (vgl. Kraus, Feretti 2017: 12).

Mit eine der am schwierigsten zu bewältigenden Problematiken in Bezug auf die Kreativitätsförderung von Kindern entsteht zum einen aus der Haltung der Erwachsenen und zum anderen aus den jeweiligen gesellschaftlichen Konventionen. Die Erwachsenen bremsen sich häufig selbst in ihrer eigenen Kreativität aus einer Vielzahl von Gründen. Dazu zählen beispielsweise Wertvorstellungen, starre Regeln, enge Konzepte, Unsicherheiten, Ängste, Ungeduld, vergessene Sinnlichkeit, Kopflastigkeit, Überlastung, Überforderung oder Stress. Dies färbt wiederum, vornehmlich unbewusst, auf die Kinder ab und beeinflusst ihre kreative Entfaltung erheblich (vgl. Kraus, Feretti 2017: 12).



Abb.73
Pablo Picasso mit seinem Sohn Claude und Françoise Gilot, 1949

HUNDERT SPRACHEN HAT DAS KIND

Und es gibt Hundert doch

*Ein Kind ist aus hundert gemacht,
Ein Kind hat hundert Sprachen,
hundert Hände,
hundert Gedanken,
hundert Weisen zu denken,
zu spielen, zu sprechen.*

*Hundert, immer hundert Weisen
Zu hören, zu staunen, zu lieben.*

*Hundert Freuden
zum Singen,
zum Verstehen.*

*Hundert Welten zu entdecken,
hundert Welten zu erfinden,
hundert Welten zu träumen.*

*Ein Kind hat hundert Sprachen,
(und noch hundert und hundert, ...)*

aber neunundneunzig werden ihm geraubt.

*Die Schule und die Kultur
trennen ihm den Geist vom Leib.*

*Man sagt ihm, es soll
ohne Hände denken,
ohne Kopf handeln,
nur hören und nicht sprechen,
ohne Freuden verstehen,
nur Ostern und Weihnachten
staunen und lieben.*

*Man sagt ihm, es soll
die schon bestehende Welt entdecken.*

*Und von hundert Welten
werden ihm neunundneunzig geraubt.*

*Man sagt ihm, dass
Spiel und Arbeit,
Wirklichkeit und Fantasie,
Wissenschaft und Vorstellungskraft,
Himmel und Erde,*

*Vernunft und Träume Dinge sind,
die nicht zusammenpassen.*

*Ihm wird also gesagt,
dass es Hundert nicht gibt.*

Ein Kind aber sagt:

„Und es gibt Hundert doch.“

Loris Malaguzzi

(Forum Reggio Austria 2023).

Loris Malaguzzi, der Begründer der Reggio-Pädagogik, zeigt mit diesem Gedicht auf, in welcher vielgestaltiger Weise sich Kinder mit den Dingen dieser Welt vertraut machen und versuchen, sie zu verstehen, für sich zu gewinnen und schließlich ihr eigenes Weltbild zu kreieren. Die hundert Sprachen der Kinder symbolisieren die hundert Möglichkeiten, die Welt zu begreifen und sie aufzufassen. Zusätzlich teilen die Kinder mit diesen Sprachen ihr Verhältnis zur Welt und zu ihren Mitmenschen mit, aber auch ihre eigene Identität. Dementsprechend ruht eine immense Verantwortung auf den Schultern der Erwachsenen, die Kinder bei ihrer Entwicklung und bei der Entfaltung ihrer hundert Sprachen zu fördern und ihnen dabei tatkräftig unter die Arme zu greifen (vgl. Forum Reggio Austria 2023).



Abb.74

Pablo Picasso mit seiner Tochter Paloma, 1957

Förderung der Kreativität

Stellt man Jugendlichen oder Erwachsenen die Frage, ob sie sich selbst als kreativ beurteilen würden, so scheinen sich die Aussagen in Malaguzzis Gedicht zu bestätigen. Die Antwort, die Erwachsene auf die Frage nach ihrer Kreativität – meist nach einer kleinen Pause – geben, ist verblüffend kongruent (vgl. Kraus, Feretti 2017: 12 f.). Durch mäßige bis schlechte Beurteilungen in ihrer Schulzeit in den künstlerischen bzw. gestalterischen Fächern seien sie zu der Überzeugung gekommen, in kreativen Belangen nicht sonderlich begabt zu sein. Damit haben also bereits im Kindesalter die Konventionen von „richtig“ und „falsch“, „schön“ oder „nicht schön“ zu einer negativen Selbsteinschätzung geführt und das eigene Bild von „nicht kreativ“ oder „unbegabt“ grundlegend geprägt. Jedoch hat Kreativität nichts mit angeborener Begabung zu tun. Man kann Kreativität erlernen und aufbauen (vgl. Kraus, Feretti 2017: 12 f.). Andererseits besteht aber auch die Möglichkeit, dass Kreativität gemindert oder sogar unterdrückt wird. Nun stellt sich jedoch die Frage, wie es Erwachsenen denn überhaupt möglich sein soll, den zentralen Bildungsauftrag der Kreativitätsförderung bei Kindern zu erfüllen, wenn deren Einschätzungen der eigenen Kreativität negativ vorbelastet sind oder sie selbst nur ein geringes Repertoire an schöpferischen Erfahrungen und den dazugehörigen Fachkenntnissen aufweisen können. Wie können wir prozessorientiertes kreatives Denken und Schaffen vorleben und unterstützen, wenn in unserer gegenwärtigen Leistungsgesellschaft das Hauptaugenmerk vor allem auf vordergründig „schönen“ und vorzeigbaren Produkten liegt? Und zeigen die selbst kreierten „künstlerischen“ Erzeugnisse der Kinder tatsächlich das individuelle



Abb.75
Picasso zeichnet mit seinen Kindern in der Villa la Galloise, 1953

kreative Potential oder geben sie nicht eher wieder, was sich Erwachsene unter der definierten Aufgabe vorstellen, und sind zudem meist orientiert an bereits vorhandenen früheren Ergebnissen (vgl. Kraus, Feretti 2017: 12 f.)?

Wenn man allerdings im Rahmen von gestalterischen Projekten auf die Bedürfnisse und die unterschiedlichen spezifischen Charaktere der Kinder eingeht, entwickeln sich völlig unterschiedliche Dinge und keine annähernd übereinstimmenden Ergebnisse. In einem solchen, wirklich eigenen Schaffensprozess haben die Kinder die Möglichkeit, sich als Individuen widerzuspiegeln. Kinder wissen von sich aus sehr gut, warum ihnen etwas derart und nicht anders erscheint. Kleinkinder haben noch gar nicht die Voraussetzungen und das Bedürfnis, etwas Konkretes zu entwickeln. Sie stecken noch gänzlich in der Phase der grundlegenden Entwicklung und konzentrieren sich auf das, was sich ihnen in ihrer Umwelt zeigt und für sie greifbar ist. Hier müssen es sich die Erwachsenen zur Aufgabe machen, den Kindern vielgestaltige Materialien zur Verfügung zu stellen, um das Experimentieren und das Erforschen des Ichs und der Umwelt anzuregen und zu fördern. Die Resultate werden sich den Erwachsenen in den meisten Fällen nicht als klar erkennbare Gegenstände präsentieren, sondern je nach Alter und Interesse äußerst abstrakt ausfallen (vgl. Harather 2021: 37, Kraus, Feretti 2017: 13).

Demnach kommt im Rahmen der fröhpädagogischen Bildung, Betreuung und Erziehung der Aufgabe, das von klein auf vorhandene forschende und schöpferische Verhalten der Kinder zu unterstützen und ihre Kreativität zu fördern, eine

außerordentliche Bedeutung zu. Für die erwachsenen Bezugs- und Betreuungspersonen wäre es demnach erforderlich, ihre herkömmlichen Strategien, bereits installierten Konzepte und ans Herz gewachsenen Methoden bzw. Techniken in Sachen kreativ-künstlerischen Schaffens kritisch zu durchleuchten und gegebenenfalls abzuändern. Dies ist äußerst wichtig, um so unvoreingenommen wie möglich gemeinsam mit den Kindern unbekannte Wege zu beschreiten und die Welt voller Freude erneut kennenzulernen bzw. wahrzunehmen. Der zur Einleitung des Kapitels „Wege gestalten für künstlerisches Denken und Schaffen“ verwendete künstlerische, aber auch pädagogische Leitsatz: *„Man muss die Welt zeitlebens mit den Augen eines Kindes betrachten“* (Reggio Bildung 2023) erfordert von Erwachsenen ein erhebliches Maß an Flexibilität, Offenheit und Humor. Notwendig ist nicht zuletzt auch die Bereitschaft, Aufgaben einmal mit einer neuen und anderen Herangehensweise als sonst üblich zu beginnen und sie aus einer unterschiedlichen Perspektive zu betrachten. In diesem Fall vertauschen sich die Rollen von Erwachsenen und Kindern. Denn nun sind die Kinder die Lehrenden und die Erwachsenen die Lernenden (vgl. Harather 2021: 37, Kraus, Feretti 2017: 13).

Dementsprechend sind Kinder auf Bezugs- und Betreuungspersonen angewiesen, die sich, genau wie sie, von den kleinen Dingen des Lebens begeistern lassen, auch wenn diese zunächst einmal unspektakulär wirken mögen. Für die Kinder sind Bezugspersonen von Bedeutung, die sich ganz unvoreingenommen auf die Dinge einlassen und in der Lage sind, die Welt mit allen Sinnen wahrzunehmen. Außerdem sollen sie den Kindern auf Augenhöhe begegnen und bereit sein, sich auf den ästhetisch-konstruktiven Dialog der 100 Sprachen einzulassen (vgl. Kraus, Feretti 2017: 13, Wustmann, Seiler, Simoni 2016: 30).



Abb.76
Picasso hält ein Sprungseil für seine zwei jüngsten Kinder, 1957



Abb.77
Picasso tanzt in seinem Haus in Cannes I, 1956



Abb.78
Picasso tanzt in seinem Haus in Cannes II, 1956

Besonders in unserer heutigen Gesellschaft stehen in vielen Lebensbereichen die Wirtschaftlichkeit und der Konsum im Vordergrund. Uns wird tagtäglich von den Medien präsentiert, was gegenwärtig gut, richtig, schön, gesund, erstrebenswert und angesagt ist und was man sich demzufolge leisten sollte. Ebenso wird uns gezeigt, wie man erscheinen und sich verhalten sollte, um Attraktivität und Erfolg auszustrahlen. Unbedachter und wahlloser Konsum in allen erdenklichen Formen verdrängt und zerstört jedoch die Kreativität gänzlich, da dann keinerlei Raum für sie besteht. Denn wenn alles, was das Herz begehrt, zu erwerben und jederzeit und überall greifbar ist, besteht absolut keine Notwendigkeit, im Sinne der Existenz kreativ zu werden. Nicht ohne Grund existiert die Redewendung „Not macht erfinderisch“ (vgl. Kraus, Feretti 2017: 21).

Wenn wir möchten, dass sich unsere Kinder zu selbstständig urteilenden und agierenden Menschen entwickeln, die in der Lage sind, kritische Fragen zu stellen und zu Lösungen in der Gegenwart für die Problemstellungen der Zukunft zu gelangen, dann sollten wir den Kindern bei der Entwicklung und Förderung ihrer Kreativität fest unter die Arme greifen. Durch die Klimakatastrophen, Ressourcen, welche allmählich zu Neige gehen, Wirtschaftskrisen, Terrorismus, Bürgerkriege und die mächtigen Fluchtbewegungen stehen besonders die kommenden Generationen vor der Notwendigkeit, ausreichend qualifiziert zu sein, um Konzepte zu finden und umzusetzen, die diese komplexen und bedrohlichen Hürden nicht nur überwinden, sondern auch beseitigen. Denn dort, wo Verhaltensweisen und Abläufe bereits zu sehr eingefahren sind, ist es äußerst wichtig, neue Ideen zu entwickeln und die Kompetenz zu besitzen, diese auch realisieren zu können (vgl. Bamford 2010: 33, Harather 2021: 37, Kraus, Feretti 2017: 21, Österreichische UNESCO-Kommission 2006: 48).

Es ist also von grundlegender Bedeutung, bezüglich der Arbeit mit Kindern darüber nachzudenken, welche Gegebenheiten und Voraussetzungen es ihnen ermöglichen, ihre Kreativität einerseits zu entdecken und auszuleben, sie aber andererseits auch über das Kindesalter hinaus beizubehalten. Daher ist es nicht verwunderlich, dass sich mittlerweile nicht nur die Intelligenzforschung und die Psychologie mit Ursache und Wirkung von Kreativität beschäftigen. Auch andere akademische Disziplinen wie die Neurowissenschaft, die Entwicklungsneurobiologie, die Bewegungsneurowissenschaft, die Pädagogik, die Soziologie und die Philosophie befassen sich mit der Analyse der kreativen Person, des kreativen Prozesses und des kreativen Produkts (vgl. Kraus, Feretti 2017: 22). Folgendes Zitat bringt es aber, wie ich meine, sehr gut auf den Punkt: „Vielleicht ist es gar nicht so wichtig, ganz genau zu wissen, wo die Wurzeln [der Kreativität] liegen. Wichtig ist, dass man das keimende Interesse erkennt, dass man es fördert und günstige Voraussetzungen schafft, damit es sich zu einem kreativen Leben entwickeln kann.“ (Csikszentmihalyi 2015: 261).



Abb.79
Yoko Ono, Add Color (Flüchtlingsbootinstallation), Thessaloniki, 2016



Abb.80
Yoko Ono, Add Color (Flüchtlingsbootinstallation) I, New York, 2019



Abb.81
Yoko Ono, Add Color (Flüchtlingsbootinstallation) II, New York, 2019

Ästhetische Bildung

Im Zusammenhang mit der Förderung von Kreativität kommt der „Ästhetischen Bildung“ besondere Bedeutung zu. Vor allem in Bezug auf frühpädagogische Konzepte sollte dieser mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden. Ästhetische Bildung kann sich auf alle Lebensbereiche beziehen, bezeichnet jedoch kein eigenes Gebiet in der Bildung, keine explizite Methode und kein spezifisches pädagogisches Konzept (vgl. Cieslik-Eichert, Jacke 2019: 7, Kraus, Feretti 2017: 23). Ästhetische Bildung ist eine grundlegende Form der Bewusstseinserschärfung, eine individuelle Art der Weltzuwendung und eine persönliche Auseinandersetzung mit ihr. Das Ziel von Ästhetischer Bildung im Kontext frühpädagogischer Konzepte ist es, eine integrative Aufgabe für eine pädagogische Grundhaltung frühkindlicher Bildung, Betreuung und Erziehung zu erfüllen. Sie übernimmt eine vermittelnde Funktion im Bereich ko-konstruktiver Beziehungsarbeit und soll eine Brücke zwischen Erwachsenen und Kindern schaffen (vgl. Cieslik-Eichert, Jacke 2019: 7, Kraus, Feretti 2017: 23).

Für den Großteil der Gesellschaft beschreibt der Begriff „ästhetisch“ zumeist etwas harmonisch Schönes, Vollendetes, das Freude bereiten kann. Das Wort „Ästhetik“ hat seinen Ursprung im altgriechischen Begriff „aisthesis“, was „sinnliche Wahrnehmung“, „sinnliche Erkenntnis“ und „sinnliches Empfinden von Wirklichkeiten“ bedeutet. Ästhetische Bildung beschreibt in diesem Zusammenhang die Ausbildung bzw. Förderung der sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit ganz allgemein (vgl. Kraus, Feretti 2017: 23, Reinwand-Weiss 2012/13) und nicht die explizite Erziehung hin zum „Schönen“.

Wenn gegenwärtig von Ästhetischer Bildung gesprochen wird, dann wird dies meist auf die Kunstpädagogik und

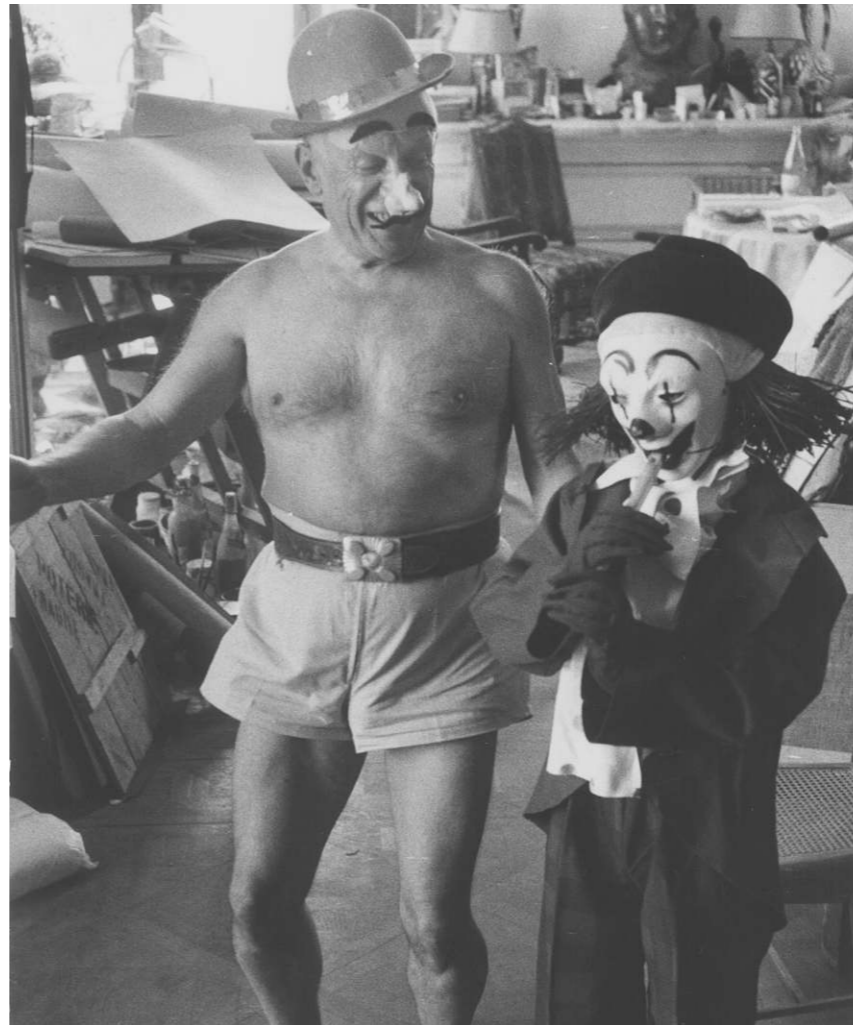


Abb.82
Picasso und sein Sohn Claude als Clowns I , 1957



Abb.83
Picasso und sein Sohn Claude als Clowns II , 1957

die Kulturvermittlung während der Schulzeit bezogen (vgl. Kraus, Feretti 2017: 25, Schäfer 2011: 117). Der Sinn Ästhetischer Bildung ist nicht, die Kinder sozusagen zu kleinen Picassos oder Mozarts zu entwickeln. Ästhetische Bildung soll es den Kindern mit Hilfe von künstlerischen Ausdrucksformen ermöglichen, sich auf ihren von Geburt an vielsinnlichen spielerischen Charakter zu besinnen und sich zum einen mit sich selbst und zum anderen mit ihrer Umgebung auszutauschen und ein positives Verhältnis zu sich und zu ihrer Umwelt zu begünstigen. Kinder begeistern sich nicht ausschließlich für Comics oder Märchen, sie zeigen gleichermaßen auch großes Interesse für Kunst- und Sachbildbände. Klassische Musik kann sie ebenso inspirieren und zur Bewegung anregen wie Popmusik. Außerdem kann ihr eigenes künstlerisches Verhalten und Schaffen durch Theater-, Konzert-, Zirkus- und Museumsbesuche etc. entscheidend beeinflusst werden und sich in allen Phasen ihres Lebens widerspiegeln. (vgl. Kraus, Feretti 2017: 25, Liebau 2013: 28 f., Reinwand-Weiss 2012/13).

„Ästhetisch ist alles, was die Sinne anregt und Gefühle und Empfindungen hervorruft, welche rationale Verarbeitung und den daraus potenziellen Erkenntnisgewinn ermöglichen.“ (Kraus, Feretti 2017: 25).

Die aktuellen Ergebnisse der neurologischen und psychologischen Forschung veranschaulichen, *„dass Kinder und Jugendliche hinsichtlich ihres intellektuellen Vermögens, ihrer Kreativität, ihrer Sensibilität für Umweltreize, ihrer sozialen und emotionalen Fähigkeiten durch künstlerische Tätigkeiten gefördert werden können.“* (Rittelmeyer 2012: 8). Hierbei kommen insbesondere dem „geistig und emotional

wachen Wahrnehmen“ – also „aisthesis“ – als auch dem „eigenaktiven künstlerischen Tun“ in Bezug auf die bildende Wirkung die entscheidendsten Rollen zu (vgl. Kraus, Feretti 2017: 25, Liebau 2013: 30 f., Rittelmeyer 2012: 8). *„Die ästhetischen Grunderfahrungen liegen in der Kindheit. Wie alle anderen Menschen leben auch die Kinder nicht in einer Welt, wie sie ist, sondern in einer Welt, wie sie sie wahrnehmen und die sich damit, als ihre, von allen anderen Welten unterscheidet. Kinder unterscheiden dabei von allem Anfang an zwischen angenehm und unangenehm, ontogenetisch liegen ästhetische „Urteile“ weit vor kognitiven oder moralischen Urteilen. Ontogenetisch bilden sie das Fundament der gesamten Entwicklung. Wie und was die Kinder wahrnehmen, lernen sie an und in der sozial-kulturellen Welt, in der sie aufwachsen, in ihren informalen, formalen und non-formalen Bildungskontexten. Wenn man also erreichen will, dass sie in reichen Welten leben, also differenziert wahrnehmen, kommen notwendigerweise die Künste ins Spiel. Sie bieten die komplexeste Form menschlicher Wahrnehmung.“* (Bamford 2010: 15). Demnach sollte man die Kinder so früh als möglich an die Kunst heranzuführen und ihnen auf diesem Feld keine Grenzen setzen (vgl. Kraus, Feretti 2017: 25).

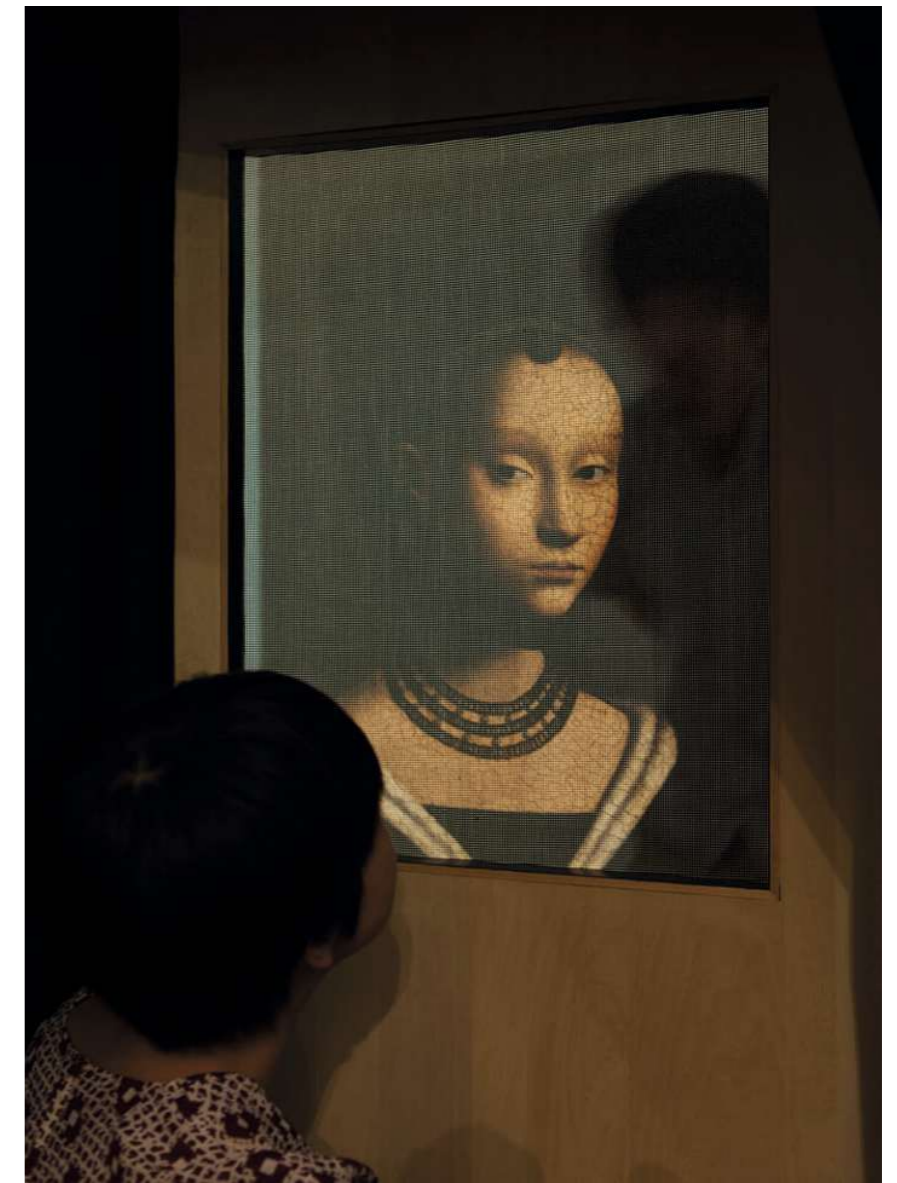


Abb.84
Torafu's Haunted Play House I, Tokio, 2013

Kulturelle Bildung

Kunst als etwas in einem ästhetisch-kreativen Prozess Menschengeschaftenes vom Kulturbegriff abzugrenzen ist unmöglich. Aufgrund dessen sind die Künste prinzipiell als Bestandteil von Kultur zu begreifen. Dies umfasst nicht nur die sogenannten „schönen Künste“, also die bildenden Künste (Malerei, Grafik, Bildhauerei), die darstellenden Künste (Theater, Tanz, Medien und Konzeptkunst), sowie Musik und Literatur, sondern gleichermaßen auch die angewandten Künste wie (Innen-)Architektur, (Mode-, Grafik-, Industrie-, Game-) Design und ihre zahlreichen Unter- und Mischformen, ebenso wie traditionelles Handwerk und lebendige Riten. In den „schönen Künsten“ der allermeisten Epochen, aber auch in vielen angewandten Künsten spielt die Natur eine zentrale Rolle. Sie ist seit Anbeginn der Menschheit eng mit der ästhetisch-künstlerischen Auseinandersetzung des Menschen und seiner Umwelt verknüpft. Genau aus diesem Grund entstanden in der Erziehung und Bildung entsprechende Ansätze, wie zum Beispiel Umweltbildung und Naturpädagogik. Die ganz unmittelbare künstlerische Auseinandersetzung mit Natur und Landschaft spiegelt sich beispielsweise in der sogenannten „Land Art“ wider, welche inzwischen als naturpädagogisches Konzept, allerdings häufig in abgewandelter Form als Natur-Kunst, allseits bekannt ist (vgl. Kraus, Feretti 2017: 28).

Wenn von „kultureller Bildung“ die Rede ist, ist damit zumeist die „künstlerische Bildung“ gemeint. „*Künstlerische Bildung hat zum Ziel, das kulturelle Erbe an die junge Generation weiterzugeben, sie in die Lage zu versetzen, ihre eigene künstlerische Sprache zu finden, und zu ihrer umfassenden Entwicklung (emotional und kognitiv) beizutragen.*“ (Bamford 2010: 35). Hierbei wird allerdings zwischen „Bildung in der Kunst“



Abb.85
„Valley Curtain“, Christo und Jeanne-Claude, 1970-1972



Abb.86
„Running Fence“ I, Christo und Jeanne-Claude, 1972-1976



Abb.87
„Running Fence“ II, Christo und Jeanne-Claude, 1972-1976

und „Bildung durch Kunst“ differenziert. Die Bildung in der Kunst verfolgt das Ziel, mit praktischem Handeln in den verschiedenen künstlerischen Disziplinen die Entwicklung der eigenen kulturellen Identität zu unterstützen und so ein kritisches Bewusstsein bzw. die Sensibilität zu stimulieren. Die Bildung durch Kunst erlaubt den Einsatz von künstlerischen Methoden in anderen Gebieten der Bildung, weswegen „insbesondere soziale oder kulturelle Themen in die künstlerische Bildung integriert werden sollten.“ (vgl. Bamford 2010: 36).

Kunst schreckt nicht vor Grenzen zurück, sie überwindet sie. Dies nicht nur in Bezug auf Landesgrenzen, sondern auch in Bezug auf unser Denken und Fühlen und schlussendlich auch in Bezug auf unser Handeln. Künstlerische Bildung hilft, Fragen zu formulieren und sich nicht mit Stereotypen, einfachen Antworten zufrieden zu geben. Sie ermöglicht es, vor allem den Kindern, komplexe Szenarien zu entschlüsseln und Brücken zwischen eventuell unangenehmen, verunsichernden Situationen zu bauen. Das Ziel von kultureller Bildung ist nicht, die einzig korrekte Lösung auszumachen, sondern viele unterschiedliche Lösungen zu entdecken. Innerhalb der künstlerischen Bildung im Hinblick auf ihre Inhalte und Prozesse geht es um die Entfaltung von Querschnittskompetenzen (vgl. Kraus, Feretti 2017: 28, Schweizerische UNESCO-Kommission 2009: 5). Durch die Arbeit in und mit den Künsten gelingt es, Fremdes vertraut werden zu lassen, Widerständigem neugierig zu begegnen und Unbeschreibliches zu artikulieren. Bildung mit Hilfe von und durch Kunst beflügelt Kinder, ihr vielgestaltiges Potential auszuschöpfen und stellt für sie große Chancen zur Integrationsförderung und Sprachentwicklung bereit, die es zu ergreifen gilt (vgl. Kraus, Feretti 2017: 28).

Kulturelle Teilhabe

Die übergeordnete Herausforderung in Bezug auf kulturelle Teilhabe ist, dass Kinder nicht aus eigenem Antrieb ein Museum, ein Konzert, eine Bibliothek, das Atelier eines Kunstschaffenden oder die Werkstatt einer handwerklich tätigen Person besuchen. Hier kommen die Bezugspersonen ins Spiel, die den Wert solcher Erlebnismöglichkeiten erkennen und diese fördern müssen. Für die Kunst- und Kulturvermittlung bedeutet das, dass die Kinder über Erwachsene aus ihrem primären, aber auch aus ihrem indirekten Umfeld angesprochen und unterstützt werden müssen. Gefragt sind dabei also nicht nur die Eltern des Kindes, sondern auch Sekundärstellen bzw. -personen, beispielsweise Lehrkräfte (vgl. Cieslik-Eichert, Jacke 2019: 14, Kraus, Feretti 2017: 30).

Was daraus zu folgern ist, liegt auf der Hand: Die Einbindung und wertschätzende Kommunikation mit den Bezugspersonen ist für eine gelingende künstlerische Bildung der Kinder ausgesprochen wichtig. Das wiederum setzt zum einen fähige Kunst- und Kulturvermittelnde und zum anderen wohlgedachte Konzepte zur kulturellen Teilhabe voraus, die sowohl die Kinder begeistern sollen als auch für die Erwachsenen interessant gestaltet sind. Denn wenn Kinder erkennen, dass ihre vertrauten Bezugspersonen einem solchen Konzept gegenüber gleichgültig eingestellt und uninteressiert sind, werden auch sie sich nur verhalten oder gar nicht darauf einlassen. Notwendig sind für eine erfolgreiche künstlerische Bildung also Rahmenbedingungen, von denen sich Kinder wie Erwachsene gleichermaßen angesprochen fühlen und die ihr Interesse wecken, damit sie sich gemeinschaftlich auf ästhetische Prozesse einlassen (vgl. Kraus, Feretti 2017: 30 f., Nationaler Kulturdialog 2021: 10 f.).



Abb.88
The Ordinary? I, Leandro Erlich, 2014



Abb.89
The Ordinary? II, Leandro Erlich, 2014

Kunst vermitteln

Die Kunst findet nicht von selbst den Weg zu den Kindern nach Hause oder zu den unterschiedlichen Bildungseinrichtungen. Es ist an den Erwachsenen, ihnen passende Inspirationsquellen zur Verfügung zu stellen und zu gewährleisten, dass ihnen für das künstlerische Schaffen geeignete Materialien und Werkzeuge zur Verfügung stehen, die sie nach eigenen Wünschen und Vorstellungen nutzen können. Erwachsene stehen hierbei vor der Aufgabe, sich eigene rezeptive Zugänge zur Kunst zu erarbeiten, um sich selbst durch eigene kreative, also ästhetisch-künstlerische Praxis die hierfür erforderlichen Fachkenntnisse und Erfahrungen zu verschaffen (vgl. Kraus, Feretti 2017: 31).

Zwar kann nicht vorausgesetzt werden, dass eine Fachperson in der Betreuung über eine multidisziplinäre künstlerische Praxis verfügt. Allerdings wäre es durchaus wünschenswert, dass sie im Rahmen ihrer Berufsausbildung mit den vielgestaltigen künstlerischen Methoden in Kontakt kommt, um dann auf Basis der hierbei gemachten Erfahrungen in der Lage zu sein, die eigene kreativ-ästhetische Biografie fundiert wiederzugeben. Denn erst solche eigenen Erkenntnisse, die Reflektion der persönlichen kreativen Prozesse und die selbst erlebten ästhetischen Erfahrungen versetzen Erziehende in die Lage, die Ideen und Ansichten der Kinder, aber auch ihre eigenen Lehrkonzepte fundiert zu beurteilen und zu hinterfragen. Sie erfahren am eigenen Leib, was kreatives und entdeckendes Lernen bereichert und was es hemmt (vgl. Bree 2007: 3, Kraus, Feretti 2017: 31). Kreativ-künstlerische Praxis in Verbindung mit deren Reflektion kann Erziehenden ein Bewusstsein für ästhetische Weltzugänge geben, denn diese zählen



Abb.90
Picasso gibt seinen Kindern und zwei Freunden Zeichenunterricht I, 1957



Abb.91
Picasso gibt seinen Kindern und zwei Freunden Zeichenunterricht II, 1957

eindeutig zu den bedeutendsten Grundkompetenzen frühpädagogischer Bildungs-, Betreuungs- und Erziehungsarbeit (vgl. Bamford 2010: 16, Kraus, Feretti 2017: 31).

Dieser konstruktivistische Bildungsansatz soll keineswegs als didaktisches Modell verstanden werden, sondern als Grundlage einer pädagogischen Auffassung, wie sie gleichermaßen für die Ästhetische Bildung und für die Kreativitätsförderung gilt. Dies setzt für die Erziehungsberechtigten eine ebenso spielerische bzw. neugierige Herangehensweise wie die der Kinder voraus. Bestehen hier allerdings bereits zu sehr gefestigte Meinungen und Vorstellungen, wird es für die Erwachsenen schwer, sich auf diesen Prozess einzulassen und ihn auf eine positive Art und Weise zu erleben (vgl. Kraus, Feretti 2017: 37).

Die Basis einer gelungenen Kreativitätsförderung im Bereich der kunst- und kulturpädagogischen Arbeit muss also in allererster Linie von den Erziehungsberechtigten selbst geschaffen werden. Diese Erkenntnis ist speziell auf dem Gebiet des kreativ-künstlerischen Schaffens grundlegend wichtig. Denn um bei den Kindern den individuellen kreativen Prozess und die damit verbundenen Fähig- und Fertigkeiten zu fördern und ihnen so emotional-schöpferische Erfolgserlebnisse zu ermöglichen, ist es nicht zielführend, wenn sich der methodisch-didaktische Rahmen auf „jetzt malen, zeichnen oder basteln wir alle ein ...“ beschränkt. Vielmehr braucht es ein inspirierendes Lernumfeld, in dem es den Kindern möglich ist, sich auf ihre Interessen zugeschnitten und ihrem Entwicklungsstand entsprechend mit den adäquaten Materialien, Objekten und Themengebieten

zu beschäftigen und selbst gestalterische, darstellerische, musikalische und sprachliche Äußerungen und Lösungswege zu konzipieren (vgl. Kraus, Feretti 2017: 37). „*Wer also keine Aufgabe stellt, bei der das Ergebnis festgelegt wird, und wer nicht alle dazu nötigen Schritte bereits kleinschrittig vorausplant und entsprechend Werkzeuge und Materialien vorbereitet, um alle Kinder auf dieselbe Spur zu setzen – der hat nicht weniger zu leisten, sondern mehr. (...) Situationen zu erkennen und zu schaffen, in denen die Kinder ihr „Thema“ selbst finden, in denen es im direkten und übertragenen Sinn Spielräume gibt, halten für den Pädagogen viel Unvorhersehbares, dabei aber auch viel Spannendes und Anregendes bereit.*“ (Heyl, Schäfer 2016: 179). Um diese pädagogische Grundhaltung aber verwirklichen zu können, ist – je nach Ausgangslage – nicht nur ein prinzipieller Wandel eventuell jeder einzelnen pädagogischen Fachkraft vonnöten, sondern auch des pädagogischen Verständnisses und der kreativen Einstellung der gesamten Bildungseinrichtung. Nur unter diesen Voraussetzungen ist eine kreative Ästhetische Bildungspraxis realisierbar (vgl. Bree 2007: 10,12, Kraus, Feretti 2017: 37, Maedler 2014).

Um kreative Prozesse von Kindern zu fördern, ist es notwendig, künstlerische Praktiken zu veranschaulichen und zu erklären. Indem die Kinder verstehen, wie sie Materialien, Werkzeuge und Medien zu ihrem Zweck verwenden können, haben sie die Möglichkeit, sich selbst auszudrücken und nach außen hin mitzuteilen. In den grundlegenden Bedürfnissen der Kinder ist fest verankert, durch ihr eigenes Handeln eine Wirkung zu erzeugen und die Änderung einer Konstitution zu erreichen. Durch ästhetisch-künstlerische Vorgehensweisen und Methoden wird ihnen ein Werkzeug in die Hand gegeben, um sich selbst zu verwirklichen und ihre



Abb.92
Torafu's Haunted Play House II, Tokio, 2013

angeborene Begeisterung für das Prinzip von Ursache und Wirkung zu befriedigen. Dieses glückbringende Gefühl und das Erlebnis, dass sie in der Lage sind, die Welt durch ihr eigenes Machen und Tun zu prägen und zu formen, sich damit eine ganz individuelle Ausdrucksmöglichkeit zu verschaffen, stärkt das Selbstwertgefühl der Kinder und ermöglicht in letzter Konsequenz emotionale, soziale und kulturelle Teilhabe (vgl. Cieslik-Eichert, Jacke 2019: 11, Kraus, Feretti 2017: 46).

Ästhetisch-kreative Prozesse sind unbedingt auf Ergebnisoffenheit und Expressionsfreiheit angewiesen. Somit kann es in der Welt der schöpferischen Ausdrucksformen kein Richtig oder Falsch geben. Genauso verhält es sich mit dem richtigen Weg, der richtigen Methode oder auch der einzig richtigen Kunstform. Es ist gerade die Vielfalt, die die Kinder auf dem Weg des Kreativseins begeistert und ihnen die verschiedensten Arten von Zugängen aufzeigt, sich aus eigener Initiative und mit ihrem Gestaltungswillen aktiv in die Gesellschaft einzubringen. Das Austesten ihrer Möglichkeiten mit Hilfe dieser unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen versetzt die Kinder in die Lage, sich auf eine spielerische Art und Weise – ob mit oder ohne Worte – der Welt mitzuteilen (vgl. Kraus, Feretti 2017: 53).

Durch die Bildung in der Kunst und die Bildung durch die Kunst erfahren Kinder, dass auch „Anderssein“ wertvoll sein kann und wertgeschätzt wird. Außerdem erleben sie, dass sie in kreativ-künstlerischen Prozessen nicht nur auf Zustimmung, sondern auch auf gegenteilige Meinungen stoßen können, mit denen sie umgehen müssen. Zudem lernen sie, dass es auf eine Frage eine Vielzahl von Antworten und Lösungen geben kann, von denen keineswegs immer eine mehr Wert besitzt als eine andere. Zusätzlich wird ihnen im Dialog

und in der Beschäftigung mit ihren Mitmenschen gezeigt, Themen auch aus anderen Blickwinkeln als nur dem eigenen zu betrachten (vgl. Bamford 2010: 15, Kraus, Feretti 2017: 54). Im Feld der Künste ist das „Anderssein“ und das „Andere“ ein kostbarer Zugewinn. Auseinandersetzung mit der Umwelt in einer künstlerischen Art und Weise bedeutet im Grunde genommen, seinen Horizont zu erweitern. Etwas Unbekanntes und „Andersartiges“ kann als Inspirationsquelle erfahren und erkannt werden und nicht als Gefährdung. Somit ist kulturell-ästhetische Bildung auch ein grundlegender Bestandteil von Integrationsarbeit. Kreativ-künstlerische Prozesse können wesentlich dazu beitragen, die Integration und Anerkennung von Vielfalt zu vermitteln und einzuüben. Kinder, die erlebt haben, welche bemerkenswerten Ergebnisse durch interkulturelles Zusammenwirken zustande kommen können, werden diese Erfahrungen fortan mit sich tragen und multikulturellen Gemeinschaften positiv gegenüberstehen (vgl. Bamford 2010: 15, Kraus, Feretti 2017: 54).



Abb.93
Torafu's Haunted Play House III, Tokio, 2013



Abb.94
Torafu's Haunted Play House IV, Tokio, 2013

Kreative Räume schaffen

Zeit und Freiraum sind grundlegende Voraussetzungen für ästhetisch-kreative Prozesse. Die Wirkung von Räumen auf Kinder ist keineswegs zu unterschätzen. Räume beeinflussen Kinder in gleichem Maße wie Menschen es können (vgl. Kraus, Feretti 2017: 41, Schäfer, von der Beek 2013: 62). Orte und Räume können bestimmte Aktivitäten überhaupt erst möglich machen oder aber sie verhindern. Somit sind Räume die sogenannten „ersten Erzieher“ und nicht die „dritten Erzieher“, wie sie so häufig im pädagogischen Zusammenhang betrachtet werden (vgl. Kraus, Feretti 2017: 41). Denn in einem Museum existiert eine grundsätzlich andere Atmosphäre als beispielsweise auf einem Dorfplatz. Dementsprechend ist der Umgang mit Kindern jeweils ein völlig anderer aufgrund der räumlichen Gegebenheiten. Dies gilt auch für den Besuch in einem Theater oder in einem Kino, denn beides ist keineswegs vergleichbar. Auch die Natur in einem Garten werden wir anders als in einem Wald, an einem See oder im Gebirge wahrnehmen. Daraus wird deutlich, dass Orte und Räume wesentliche Impulse transportieren (vgl. Kraus, Feretti 2017: 41).

„Wenn Kinder kreativ sind und neu denken, kennen wir Erwachsenen auf Grund längerer Lebenserfahrungen und des Informationsvorsprungs das Ergebnis meistens schon. Das veranlasst uns, die umständlichen Wege abzukürzen. Wir lehren dem Kind Dinge und leiten es an, wo es selbst denken, erfinden und entdecken könnte.“ (Seitz 1998: 11).

Räume können eine inspirierende Atmosphäre ausstrahlen, aber es ist ebenso möglich, dass sie abstoßend oder einschläfernd wirken. Räume haben somit einen immensen



Abb.95
Torafu's Haunted Play House V, Tokio, 2013



Abb.96
Torafu's Haunted Play House VI, Tokio, 2013

Effekt auf Kinder, der im positiven Sinne ein erhebliches Potential für ästhetische Erfahrungen in sich trägt (vgl. Kraus, Feretti 2017: 41). Bestätigt wird dieser Gedankenansatz auch aus neurobiologischer Sicht: *„Lernprozesse erreichen (...) nur dann die Qualität einer Erfahrung, wenn sie in ‚eigener Regie‘, das heißt selbst gewollt, selbst gesucht oder sozusagen ‚selbstorganisiert‘ gemacht wurden. Wer also genau das fördern möchte, wem die Entwicklung dieser ‚Lebenskompetenzen‘ am Herzen liegt, der erkennt sofort, dass es hierfür neben liebevollen und respektvollen Vorbildern und Begleitern vor allem Räume braucht, in denen diese Erfahrungen gemacht werden können. Erlebnissräume und Freiräume.“* (Hüther 2013: 19f.). Gerald Hüther, ein deutscher Neurobiologe ist ebenfalls der Meinung, dass ein gewisses „Loslassen“ der Erwachsenen stattfinden muss, *„damit solche Freiräume für das Erfahrungslernen auch wirklich entstehen können.“* (Hüther 2013: 20). Mit Freiraum sind nicht ausschließlich lokale und infrastrukturelle Faktoren gemeint. Er meint im gleichen Maße mentale, soziale, emotionale und pädagogische Aspekte (vgl. Kraus, Feretti 2017: 41).

Neben der passenden Verortung sind kreative Prozesse unter anderem auf anpassungsfähiges Zeitmanagement angewiesen. Dies ist von wesentlicher Bedeutung, da Kinder nicht nur physisch, sondern insbesondere auch emotional bereit sein müssen, um sich einfinden können. Wenn es an Zeit, Ruhe und Gelassenheit mangelt, hilft es nicht, wenn ein Ort, ein Atelier oder eine Werkstatt wertvolle Inspirationen liefert, denn Körper und Geist können sich dann nicht offen und unbeschwert auf Neues, Unbekanntes und Unvertrautes einlassen. Ein Flow-Erleben, also das positive Gefühl, sich in

eine Tätigkeit ganz zu vertiefen und in ihr aufzugehen, ist so nicht zu realisieren. Folglich ist es von grundlegender Bedeutung, dass Einrichtungen, wie zum Beispiel Kindertageseinrichtungen, in ihren Strukturen und Abläufen zumindest bis zu einem gewissen Grad flexibel sind. Denn diese Flexibilität benötigen die Kinder dringend, um sich individuell räumlich und zeitlich auf die Aktivitäten einlassen zu können, ohne dabei mit Störungen, Ablenkungen oder Unterbrechungen konfrontiert zu werden (vgl. Kraus, Feretti 2017: 41).

Innehalten und Verweilen ebnet den Weg zur Kreativität. Gerade in der heutigen schnelllebigen Welt ist es wichtig, Rückzugsorte und Räume zum Verweilen zu schaffen, um den Tag zu entschleunigen und auch einmal innehalten zu können. Durch das bestehende Überangebot an Unterhaltung kommt es gerade für Kinder zu einer immensen Reizüberflutung. Besonders hier kommt Orten, die ein ruhiges, fokussiertes Zusammentreffen bzw. Dialog zulassen und Räumen, die Ruhe ausstrahlen und zum Verweilen und Staunen verleiten, eine fundamentale Bedeutung zu (vgl. Kraus, Feretti 2017: 41). Kraus drückt es so aus: „*Kreative Leistungen sind nur möglich, wo der verspielte, frohgesinnte ‚homo ludens‘ den hart arbeitenden ‚homo faber‘ gut ergänzt. Kreative Motivation existiert nur, wo Hoffnung, Freude, Spaß und Enthusiasmus vorhanden sind, nur wo ein genügend entspanntes Transaktionsfeld den verspielten Umgang mit Ideen ermöglicht.*“ (Guntern 1994: 11). Es wäre daher von großem Wert, wenn solche Orte in ausreichender Zahl für Kinder stets bereitstünden – im Innenbereich ebenso wie im Außenbereich, sowohl im privaten und als auch im öffentlichen Raum. Das Leben der Kinder findet in jeder Sekunde und stets in der Gegenwart statt. Sie sind auf Erwachsene angewiesen, die mit ihrem gebündelten Interesse und all ihrem Gefühl gemeinsam mit



Abb.97
Torafu's Haunted Play House VII, Tokio, 2013

ihnen in die jeweiligen Gegebenheiten hineinwachsen und sie dabei achtsam unterstützen (vgl. Kraus, Feretti 2017: 41).

Orte, die einen kreativitätsfördernden Auftrag erfüllen, bieten den Kindern einen Platz zum Verwandeln und Verändern bzw. Entwickeln. In den Augen eines Kindes sind Räume keine Orte, die in irgendeiner Weise pädagogisiert sind und künstliche Parallelwelten erschaffen. Kinder haben einfach das grundlegende Bedürfnis am „echten“ Leben teilzunehmen und eine bedeutungsvolle Rolle zu spielen. In diesem Zusammenhang bedeutet kulturelle Teilhabe, dass Kinder an wichtigen kulturellen Orten und in sozialen Räumen nicht bloß akzeptiert sind, sondern auch begrüßt werden (vgl. Netzwerk Kinderbetreuung Schweiz & Schweizerische UNESCO-Kommission 2014, Kraus, Feretti 2017: 42). Außerdem sollen die Kinder eine mitwirkende und mitgestaltende Rolle erhalten, damit sie im tatsächlichen Sinne „teilhaben“ können. Kinder sind im Besonderen davon abhängig, dass Erwachsene sich ein Herz fassen und mit ihnen gemeinsam und mit vollem Enthusiasmus immer wieder solche kreativen Orte besuchen und ergründen (vgl. Kraus, Feretti 2017: 42).

Orte, Innen- und Außenräume, aber auch Infrastrukturen im Allgemeinen, haben eine inspirierende Wirkung auf Kinder, wenn sie zu einem bunten Austausch einladen und wenn sie zu vielfältigen Spiel-, Entdeckungs- und Experimentiergelegenheiten anregen. Der springende Punkt ist hierbei, wie wandelbar diese Räume sind. Bestandteile, die mobil und flexibel verwendbar sind, erlauben es, den Raum unterschiedlich zu gestalten, aber sie eröffnen auch völlig neue Möglichkeiten für die Funktion und seine Nutzung. Gerade heutzutage sind die Räumlichkeiten, die für Kinder ausgelegt sind, häufig überladen.

Sie verbreiten keine erfrischende Atmosphäre für Geist und Seele, sondern ersticken diese eher. Um eine stimulierende Wirkung auf die Kinder auszuüben, ist es deutlich wichtiger, den Ort bzw. Raum auf das Wesentliche zu reduzieren und das Augenmerk auf einzelne Bestandteile und Gegenstände zu legen. Denn die immer neuen Zusammenstellungen dieser wenigen Elemente erzielen in wesentlich höherem Maße die erwünschte Wirkung auf Kinder als die unendliche Verfügbarkeit aller möglichen Dinge, die das Kinderherz vermeintlich begehren könnte. Freiräume im Innen- und Außenbereich eröffnen eine Vielzahl an Möglichkeiten, um sie auf jegliche Bedürfnisse anzupassen. Sie sollten sich gut nutzen lassen und wie eine Werkstatt aufgebaut sein (vgl. Kraus, Feretti 2017: 42, Schäfer, von der Beek 2013: 62).



Abb.98
Torafu´s Haunted Play House VIII, Tokio, 2013



Abb.99
Torafu´s Haunted Play House IX, Tokio, 2013



Abb.100
Torafu´s Haunted Play House X, Tokio, 2013

Funktionsräume und ihre Bedeutung

Im besten Fall sind für künstlerische Aktivitäten passende Funktionsräume verfügbar, wie beispielsweise Ateliers, Werkstätten, Musik-, Theater- und Bewegungsräume etc. Denn sie gestatten, Aktivitäten durchzuführen, die in „normalen“ Räumen nicht optimal zu bewerkstelligen wären. Eine Bauecke in irgendeinem Gruppenraum bietet nicht die vielgestaltigen Möglichkeiten, die ein eigens dafür entworfener Raum oder ein großes Grundstück in der Natur mit Wald und einer Fülle an Baumaterialien zum Gestalten liefert. Ein Bereich eines Gruppenraumes inspiriert die Kreativität für Rollenspiele nicht in derselben Weise, wie dies ein spezieller Theaterraum mit einer kleinen Bühne mit Vorhang, ein paar Scheinwerfern und vielen unterschiedlichen ästhetischen Requisiten vermag. Ein künstlerisches Projekt lässt sich nur bis zu einem gewissen Grad beispielsweise in einer Raumecke zum Malen umsetzen. Um ein künstlerisch-kreatives Konzept mit dementsprechendem Umfang zu entwickeln und umzusetzen, wird ein dafür ausgelegtes Atelier benötigt. Folglich schaffen Funktionsräume im Gegensatz zu einfachen Gruppenräumen eine Vielfalt an Möglichkeiten, um den jeweils spezifischen Anforderungen bestmöglich gerecht zu werden. Dort kann das Potential der künstlerischen Projekte und der damit verbundenen kreativitätsfördernden Prozesse für Kinder in vollem Umfang ausgeschöpft werden. Außerdem ist in bereits speziell auf bestimmte künstlerische Tätigkeiten ausgerichteten Funktionsräumen ein wesentlich geringerer Aufwand für die Vor- und Nachbereitung erforderlich, was bei der regelmäßigen pädagogischen Betreuung von Kindern ausgesprochen vorteilhaft ist (vgl. Kraus, Feretti 2017: 42).

Funktionsräume bieten darüber hinaus die Möglichkeit, laufende Projekte zu unterbrechen und sie nach einigen Tagen



Abb.101
Kind in seinem Malkarton



Abb.102
Kinder in einem Zeichen-Workshop

wieder aufzunehmen. Gerade wenn Projekte oder Arbeitsprozesse über eine längere Zeitspanne geplant sind, ist das von wesentlicher Bedeutung. Materialien und bereits entstandenen Zwischenergebnisse können an Ort und Stelle verbleiben und müssen nicht jedes Mal aufgeräumt und am Folgetag wieder hervorgeholt werden. Wenn jedoch an ein und demselben Tisch gemalt, gebastelt, gespielt und gegessen werden muss, lässt sich das nicht vermeiden. Den kreativen Arbeitsvorgängen können sich die Kinder dadurch nicht in der erforderlichen Weise widmen. Mehr noch: Eine kreative Arbeitsweise lässt sich so erst gar nicht in der gewünschten Weise entwickeln (vgl. Kraus, Feretti 2017: 42).

„Kinderateliers haben die Qualität einer Lernwerkstatt und die Funktion einer qualitativ hochwertigen, anregenden Umgebung. Es handelt sich dabei nicht um mit Material vorbereitete Aktivitätentische, sondern um ganze Gestaltungsbereiche bzw. Funktionsräume, die (...) mit vielfältigen und veränderbaren künstlerischen und ästhetischen Materialien ausgestattet sind.“ (Braun 2011: 74).

Allerdings besteht auch das Risiko, dass Funktionsräume eine einschränkende Wirkung besitzen. Das ist etwa dann der Fall, wenn Erwachsene gewisse Bildungsbereiche zu unflexibel und disziplinär gestalten bzw. andeuten. Das Spielen von Kindern ist allumfassend und stets inter- bzw. transdisziplinär. Aus diesem Grund ist es von wesentlicher Bedeutung, dass Mischformen gefördert und nicht unterbunden werden. Dies kann bedeuten, dass beispielsweise in einem Atelier für Malerei Rollenspiele stattfinden, für die in der Werkstatt Requisiten geschaffen und errichtet werden, oder aber, dass, gestalterische Methoden verwendet werden,

um Naturphänomene zu erklären und zu verstehen. Dies zeigt, welche Bedeutung entgegengesetztes Denken für kreative Prozesse besitzt. Erwachsene haben hier nicht nur die Aufgabe, diese Denkprozesse zuzulassen, sondern sie müssen sie auch unterstützen und fördern. Das erreichen sie, indem sie einen gewissen räumlichen Rahmen schaffen und dabei Vorurteilslosigkeit und Anpassungsfähigkeit an den Tag legen, um dieses divergierende Denken zu begünstigen (vgl. Kraus, Feretti 2017: 42).

Von Ateliers und Werkstätten sollte eine inspirierende Atmosphäre ausgehen. Ebenso gilt das für alle Räume im täglichen Leben, um die Kreativität der Kinder zu begünstigen. Um dies zu bewerkstelligen, ist ein durchdachtes Beleuchtungskonzept und vor allem ausreichend Tageslicht unbedingt notwendig. Ein gutes Raumklima ist ebenso fundamental. Denn Kinder müssen sich in ihrer Umgebung behütet und sicher fühlen, um in der Lage zu sein, kreativen Aktivitäten nachzugehen. Häufig befinden sich Kinderateliers in dunklen und stickigen Räumen im Untergrund ohne jegliches Tageslicht. Eine solche Umgebung bietet wenig Anreiz, sich dort länger aufzuhalten und zu verweilen. Funktionsräume brauchen angenehm warme Raumtemperaturen, damit sich die Kinder dort mit so wenig Kleidung wie nötig aufhalten können. Wichtig ist das deshalb, weil sie die Möglichkeit haben sollen, Dinge mit all ihren Sinnen wahrzunehmen (vgl. Kraus, Feretti 2017: 43).

Ein weiterer wesentlicher Punkt ist Bewegungsfreiheit. Die Kinder sollen nicht ausschließlich an einem festen Platz verharren müssen. Aus diesem Grund sollte Mobiliar nur dann in die Räume integriert werden, wenn es konkret gebraucht wird. Die Möbel sollten ausreichend beweglich sein, damit



Abb.103
Maple Street Schule in Brooklyn I, 2016



Abb.104
Maple Street Schule in Brooklyn II, 2016



Abb.105
Maple Street Schule in Brooklyn III, 2016

der Raum, beispielsweise ein Atelier, möglichst vielfältig und flexibel verwendet werden kann. Es empfiehlt sich, die bereitgestellten Materialien, Werkzeuge und Medien in für jedes Kind gut erreichbarer Nähe aufzubewahren, damit diese stets selbstständig und aus eigenem Antrieb verwendet werden können. Kreative Aufgaben, wie beispielsweise das Zusammentragen dieser Gegenstände und die Strukturierung ihrer Aufbewahrung sollte daher gemeinsam mit den Kindern in Angriff genommen werden (vgl. Csikszentmihalyi 2015: 9, Cieslik-Eichert, Jacke 2019: 13, Kraus, Feretti 2017: 43). „Es ist leichter, Kreativität durch eine Veränderung äußerer Bedingungen zu fördern als durch den Versuch, das Individuum zu kreativerem Denken anzuregen.“ (Csikszentmihalyi 2015: 9).

Schließlich benötigen Kinder bei ihren kreativen Aktivitäten immer wieder Phasen der Erholung. Deshalb ist es erforderlich, für Ateliers, Werkstätten und andere Funktionsräume auch Ruhebereiche einzuplanen, in die sich die Kinder bei Bedarf zurückziehen können. Dabei bleibt es ihnen überlassen, ob und wie lange sie sich ihrer Aufgabe widmen beziehungsweise ob sie diese nach einer gewissen Ruhezeit erneut fortsetzen wollen. Zusammenfassend sollten solche Funktionsräume für Kinder geräumig und wenig bespielt sein. Wichtig sind eine wohlthuende Atmosphäre, viel Tageslicht und in dunkleren Tagesphasen oder Jahreszeiten eine angenehme und leistungsfähige künstliche Belichtung (vgl. Kraus, Feretti 2017: 43).

Dass die in diesem Kapitel besprochenen Anforderungen und Voraussetzungen für künstlerisch-kreatives Schaffen im Kontext eines Atelierschiffs allesamt in einer anderen Art und Weise angegangen werden müssen, ist allein schon in den räumlichen Gegebenheiten begründet, die ein Schiff von

einem Gebäude unterscheiden. Wichtig ist allerdings, diese Unterschiede bei der Gestaltung des Atelierschiffs zu verstehen und vorteilhaft zu nutzen. Das Licht, die sich stetig wandelnde Umgebung, die Atmosphäre und vor allem die Abgeschlossenheit und Ruhe sind wesentliche Eigenschaften, die ein schwimmender Raum verkörpert. Wenn diese Aspekte entsprechend Berücksichtigung finden und genutzt werden, wird das Atelierschiff seinem übergeordneten Zweck als Projekt zur Förderung künstlerischer Bildung von Kindern und Jugendlichen gerecht und damit erfolgreich sein.

Wie in diesem Kapitel herausgearbeitet wurde, sind ästhetische Bildung, kulturelle Bildung und kulturelle Teilhabe unverzichtbare Voraussetzungen, um Problemlösungskompetenzen zu erwerben und zu stärken. Die Förderung bereits im Kindesalter ist daher entscheidend für das Erlernen und die nachhaltige Verfestigung solcher Fähigkeiten. Ein gelingendes Konzept zur Stärkung ästhetischer und kultureller Bildung darf sich dabei nicht auf die Wiedergabe und Anwendung tradierter Stereotypen von „schön“ oder „hässlich“ beschränken. Gefragt ist vielmehr größtmögliche Unvoreingenommenheit und Offenheit, um kindlicher Kreativität die erforderlichen Entfaltungsmöglichkeiten zu bieten. Gewinnbringend im Hinblick auf die Forschungsfrage dieser Arbeit sind dabei insbesondere auch die Erkenntnisse, welche räumlichen Voraussetzungen sich zur Förderung von Kreativität in spezieller Weise eignen.

„Panta Rhei“ - ein Donau-Atelierschiff

Das Atelierschiff „Panta Rhei“ soll für Wien und die umliegende Region, aber auch grenzüberschreitend für die Länder entlang der Donau einen kreativen Bildungsauftrag erfüllen. Es bietet Raum für das kreative Schaffen von Kindern zusammen mit Erwachsenen und ermöglicht einprägsame Eindrücke und Erlebnisse, die sich positiv auf die Persönlichkeitsentwicklung auswirken. Gepaart mit den nicht alltäglichen Erfahrungen einer Flussfahrt soll das Atelierschiff alle Teilnehmenden inspirieren und zum kreativen Schaffen anregen wie kaum ein anderer Bildungsraum. Mit der besonderen Atmosphäre, die von diesem Atelierschiff ausgeht, werden eine positive Erwartungshaltung und ein hohes Aufmerksamkeitsniveau geschaffen, das für die Bereitschaft und Offenheit der potenziell Teilnehmenden – sowohl der Kinder als auch der Erwachsenen – sorgt und damit eine wichtige Voraussetzung für das künstlerische und kreative Arbeiten ist. Denn wie bereits in dem vorherigen Kapitel „Wege gestalten für künstlerisches Denken und Schaffen“ ausgeführt, haben insbesondere die räumlichen Gegebenheiten einen enormen Einfluss auf die Kreativität des Menschen.

Wien – die geschichtsträchtige Metropole an der Donau – würde mit einem derartigen Atelierschiff über Möglichkeiten verfügen, die weder an Land noch auf dem Landweg zu realisieren sind: Die Flusslandschaften der früheren Donaumonarchie sind im Zuge der Bootsfahrt effizient zu erreichen und aus ganz neuer Perspektive zu erfahren. Die Anbindung an und die geschichtsträchtige Verbindung zum Wasser sind alles andere als selbstverständlich und diese besonderen Voraussetzungen gilt es meiner Meinung nach zu nutzen. Das Atelierschiff bietet Außergewöhnliches,

sowohl in künstlerischer als auch in praktischer Hinsicht: Neben neuen und ungewöhnlichen Perspektiven für zu malende Motive, die vom Land aus nicht zu erzielen sind, hat das Atelierschiff auch den Vorteil, dass sich vergleichsweise rasch und bequem ganz unterschiedliche Motive erreichen lassen, von wechselnden Stadtansichten bis hin zu unberührt scheinenden Naturlandschaften. Schon die Bootsfahrt selbst ist ein Erlebnis, sie entschleunigt, fokussiert die Aufmerksamkeit und regt zur Kontemplation an.

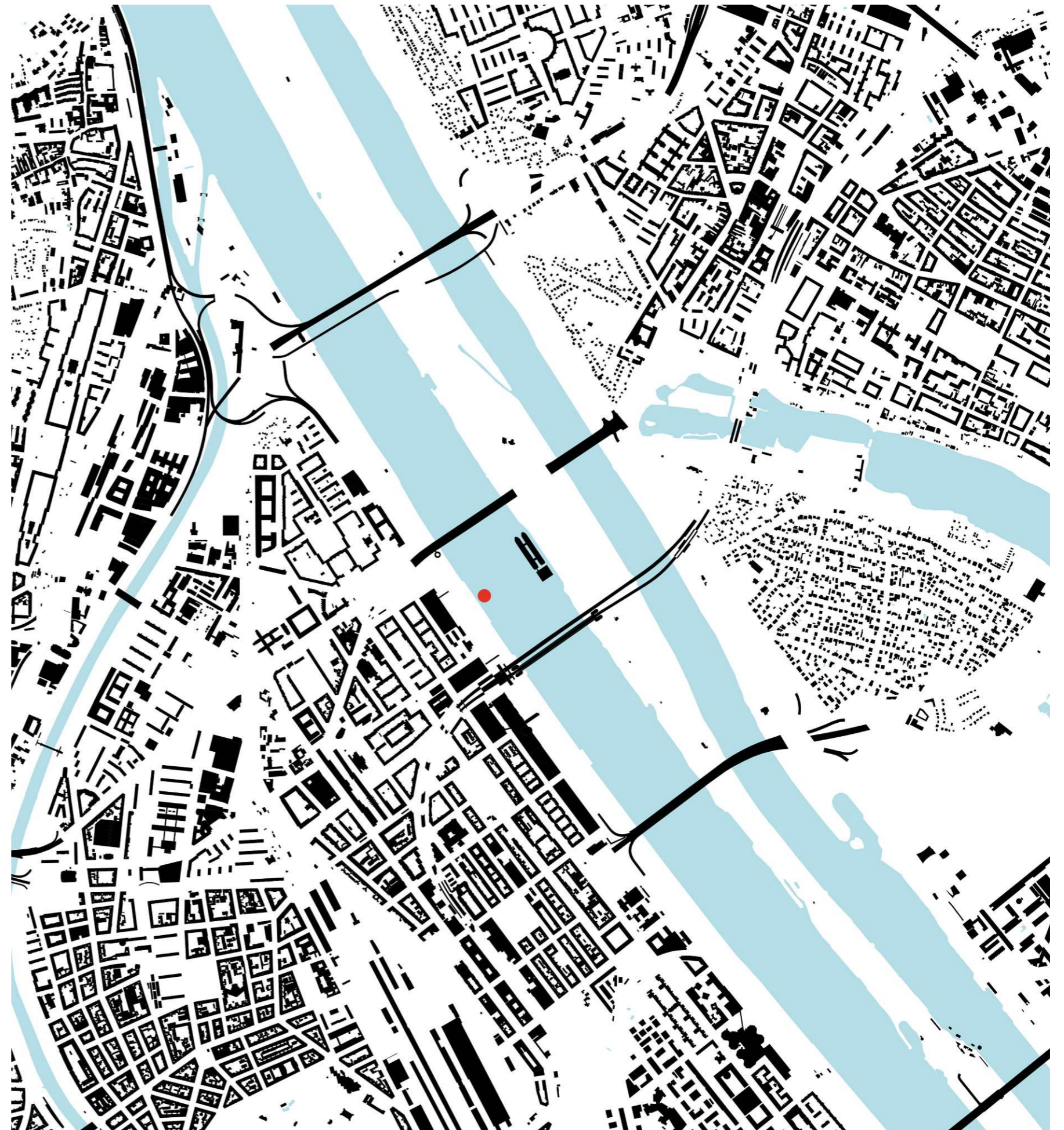
An Bord dieses schwimmenden Bildungsraums kann die alltägliche Welt nach dem Ablegen „hinter sich gelassen“ werden. Kurzfristig und temporär entsteht ein neuer kleiner eigener Kosmos, zumindest für einen Tag. Die Kinder starten mit ihren Eltern bzw. Bezugspersonen in ein Abenteuer und sind aufgrund der außergewöhnlichen Umgebung wesentlich besser in der Lage, vom Alltag abzuschalten. Dies gilt vor allem für Erwachsene, die, wie bereits ausgeführt, ausschlaggebenden Einfluss darauf haben, in welcher Weise sich Kinder auf Situationen einlassen können. Auf diesem Boot, abgeschieden von ihrer üblichen Umgebung und vom Alltag, können sich die Teilnehmenden auf die kommenden Aufgaben fokussieren und Projektleitung, Kursteilnehmerinnen und Kursteilnehmer sowie die Bootsbesatzung müssen dabei an einem Strang ziehen, denn nur als Team ist ein solches Projekt umsetzbar. Das gemeinsame Vorhaben verbindet und der Zusammenhalt in der Gruppe wächst, so dass zumindest für die Dauer des Kreativkurses ein besonderes Gemeinschaftsgefühl entsteht, das sich in dieser ungewohnten Umgebung besonders intensiv gestaltet. Es sind diese feinen, jedoch essenziellen

Unterschiede, die bewirken können, dass aus den „nur“ schönen Erlebnissen im Zusammenhang mit diesem Projekt grundlegend prägende (Lern-)Erfahrungen erwachsen.

Das Konzept des Atelierschiffs ist speziell auf die Anforderungen und Bedürfnisse abgestimmt, die das Angebot der Kunstkurse mit sich bringen. Entsprechend konzipiert und ausgestattet, bietet das Atelierschiff perfekte Arbeitsmöglichkeiten für die künstlerische Leitung und die Teilnehmenden, sowohl bei trockenem als auch bei nassem, bei heißem ebenso wie bei kühlerem Wetter. Die geplanten Sanitär- und voll ausgestatteten Küchenräume mit genügend Kühlmöglichkeiten sorgen für den nötigen Komfort während der gesamten Tour auf dem Wasser. Alle benötigten Utensilien lassen sich dank der in einem Boot leicht zu realisierenden umfangreichen Ladekapazität problemlos mitführen. Zudem bietet der zur Verfügung stehende Platz, den ein Boot in dieser Größe aufweist, ausreichend „Luft zum Atmen“ und zur individuellen Entfaltung der Teilnehmenden. Die räumliche Gestaltung, die für eine unbeschwertere Reiseatmosphäre sorgt, ist für das Ingangsetzen der kreativen Prozesse von ausgesprochener Wichtigkeit.



Schwarzplan Wien M 1:30000

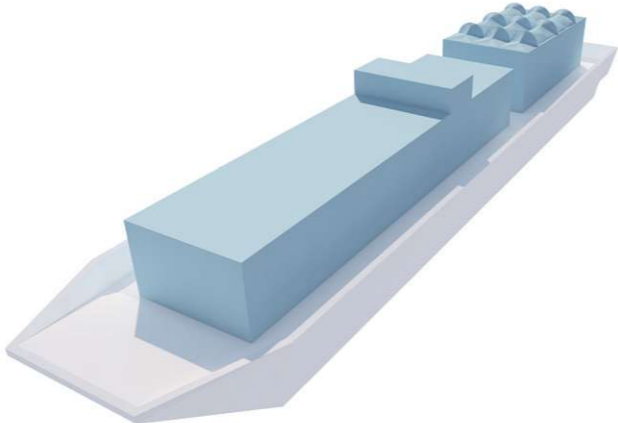




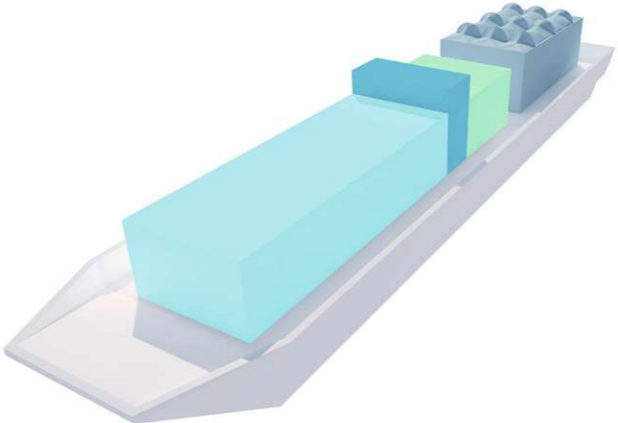
Konzeptdiagramme



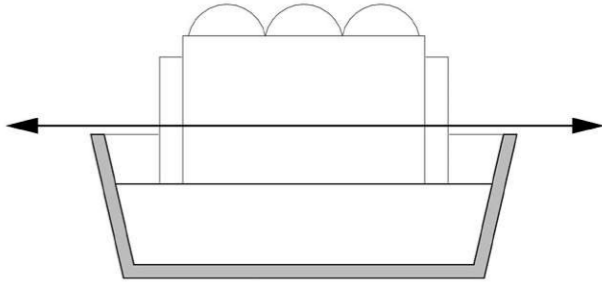
Rumpfform



Aufbau



Struktur



Ausblicke

Materialeinsatz



Eiche (Schiffsrumpf)

Der Körper des Atelierschiffs soll aus Eiche gefertigt werden. Schon in der historischen Donauschiffahrt wurde dieses Holz aufgrund seiner Robustheit und Langlebigkeit vorwiegend im Bereich der mittleren und unteren Donau für den Schiffsbau eingesetzt. Diese Eigenschaften, aber auch der Kontrast zwischen dunklem Eichenholz und hellem Fichtenholz soll den Unterschied zwischen historischer Schiffsform und neu interpretiertem Aufbau aufzeigen.



Fichte (Aufbauten)

Auch Fichte war in Zeiten der historischen Donauschiffahrt vor allem in Gebieten der oberen Donau in Verwendung. Der gesamte Aufbau des Atelierschiffs soll in Fichtenholz gebaut werden, da Fichte ein leichteres, weiches und dadurch weniger aufwendig zu bearbeitendes Holz ist — gerade im Vergleich zu Eichenholz. Außerdem strahlt das helle Fichtenholz eine warme und offene Atmosphäre aus.



Segeltuch (Atelieldach)

Diese transluzente und wetterfeste Textilmembran kommt für das Dach des Ateliers zum Einsatz, um eine optimale natürliche Belichtung zu gewährleisten. Gleichzeitig entsteht durch die sich aus der Konstruktion ergebende wellenförmige Dachform ein offensichtlicher Bezug zum Wasser.



Kork (Innenböden)

Korkböden sind durch ihre vergleichsweise weiche und vor allen Dingen isolierende Oberflächenbeschaffenheit insbesondere für Räumlichkeiten geeignet, in denen sich Kinder aufhalten, da diese häufig direkt auf dem Boden sitzen. Zusätzlich lässt sich ein imprägnierter Korkboden gut reinigen. Dem kommt gerade in einem Atelier eine entscheidende Bedeutung zu.



Glas (Schlaf- und Nassräume, Kapitänsaufbau)

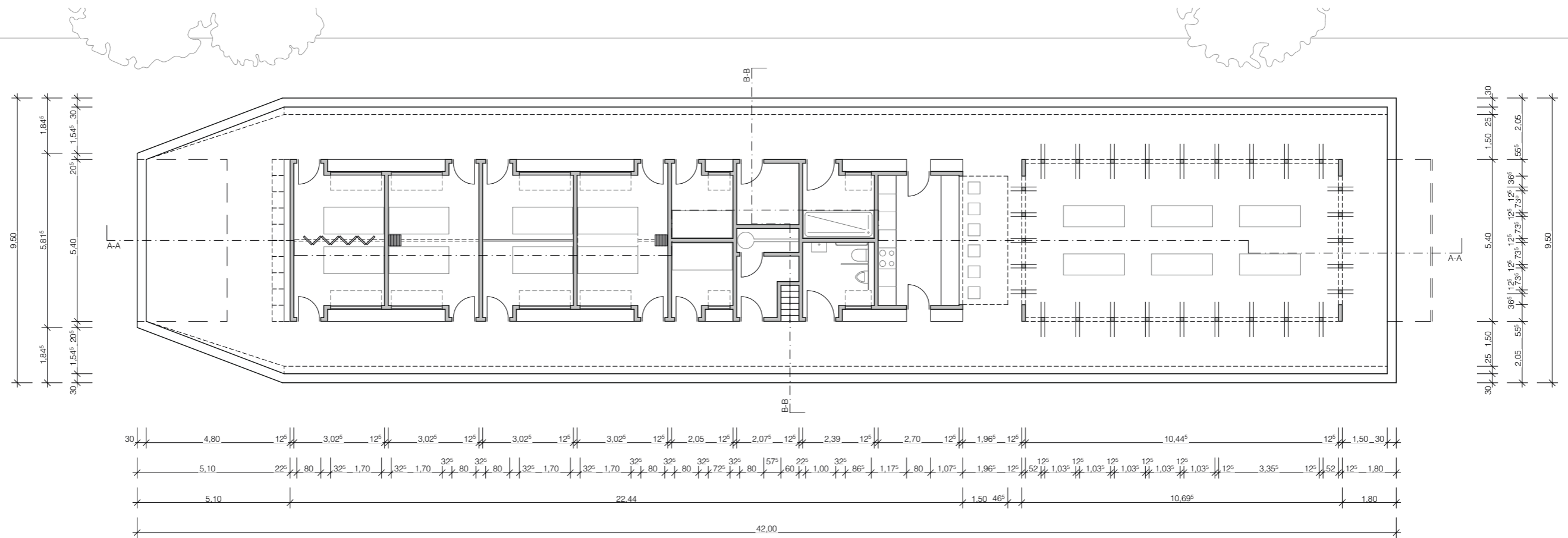
Eine großzügige Verglasung ist wichtig, um die Räume mit ausreichend natürlichem Licht durchfluten zu können und zudem großzügige Ausblicke zu schaffen, um die Natur so gut wie möglich wahrnehmen zu können. Des Weiteren ist die Brücke — also der Steuerstand — verglast, um ausreichend geschützt zu sein.



Stahl (Rampe, Unterkonstruktionen, Details)

Die Rampe am Bug des Atelierschiffs - sowie sämtliche Unterkonstruktionen für die Sitzbank im vorderen Bereich des Schiffes, die Konstruktion der Türpaneele des Ateliers, Teile der Dachkonstruktion, als auch die Schienen für alle herauf- und herunterfahrbaren Elemente, aber auch Details, wie beispielsweise Ausstattungen der Küche oder Elemente der Brücke des Schiffes werden in Stahl ausgeführt.

Grundriss EG M 1:150



Entwurfsbeschreibung

Das Atelierschiff ist in diesem Entwurf vorwiegend für einen Einsatz während der wärmeren Monate des Jahres ausgelegt. Dennoch bietet das Schiff auch bei schlechterem Wetter ausreichend Schutz und Komfort, um die Workshops wie geplant durchführen zu können.

Der Rumpf des Atelierschiffs nimmt Bezug auf die historischen Ruderschiffe der Donau, nämlich die Zillen und Plätten. Die Länge des Schiffs orientiert sich an der größten Art dieser historischen Ruderboote der Donau, dem Kelheimer mit einer Länge bis zu 42m. Der Aufbau des Schiffs ist mittig geplant, um einen durchgängigen Rundgang zu schaffen, damit von allen Positionen des Schiffs die umliegende Natur im Fokus steht und auf die Passagiere wirken kann.

Die Anforderung der Barrierefreiheit wird durch die Eingeschossigkeit, die 1,50m breite Haupteinfahrt und die simple Konstruktion der aufklappbaren Rampe am Bug des Schiffs gelöst. Die einklappbaren Sitze im vorderen Bereich sind nicht nur platzsparend, sondern bieten zudem eine großartige Aussicht in Fahrtrichtung.

Das Atelierschiff verfügt über maximal 20 Schlafplätze. Die Betten sind durch die Möglichkeit, sie herauf- und herunterzufahren sowie durch ausklappbare Seitenteile flexibel als Stockbetten, Einzelbetten und Doppelbetten einstellbar. Genauso verhält es sich mit den Kabinen, die je nach Gruppenkonstellation unterschiedlich eingeteilt werden können. Dies ermöglichen die einklappbaren Trennwände innerhalb der

Zimmer, die an verschiedenen Punkten positioniert werden können.

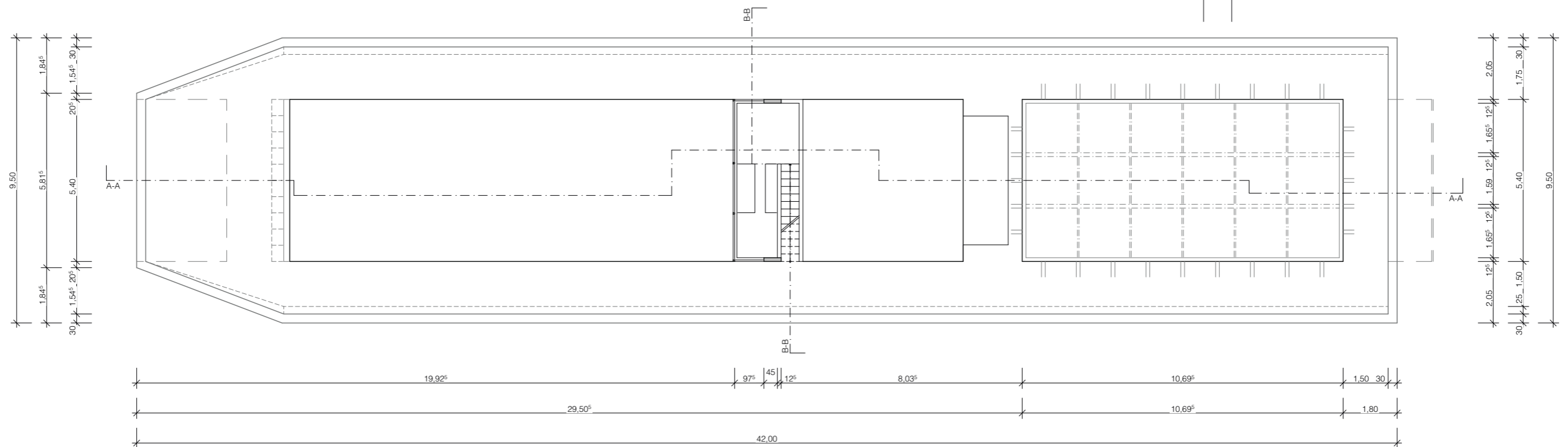
Die Sitznischen zwischen den Eingängen der Schlafräume und auf der Höhe der Nassräume ermöglichen nicht nur entlang der Gänge eine geschützte Sitzmöglichkeit mit Blickrichtung direkt aufs Wasser, sondern es entsteht durch die gänzlich versenkbaren Fenster der einzelnen Zimmer eine Verschmelzung von Innen- und Außenbereich. Gleichzeitig besteht innerhalb der Zimmer die Option, durch das Aufklappen der Innenseite der Sitzbänke Gepäck komfortabel zu verstauen.

Neben den Schlafräumen der Gäste befinden sich die Zimmer des Kapitäns und des Personals. Diese sind bewusst

abgegrenzt, um die Privatsphäre der Besatzung zu gewährleisten. Darauf folgen schließlich zwei Stauräume, über denen sich der Steuerstand des Kapitäns befindet, von dem aus er alles überblicken kann. Direkt daneben sind das WC und die Dusche positioniert. Sie besitzen ebenfalls versenkbare Fenster, um diese Bereiche ausreichend mit Frischluft versorgen zu können und für die Dusche zusätzlich einen schönen Ausblick zu kreieren mit der Option, sie auch zum Außenbereich hin völlig zu öffnen.

Die angrenzende Küche mit Bar soll durch die aufziehbare Wandfront, welche gleichzeitig zum schützenden Dach wird, zum einen einen weiteren Raum im Außenbereich markieren und zum anderen eine Verbindung zum Herzstück des Schiffes, dem Atelier bilden. Dieser Bereich ist besonders an warmen Tagen während der Workshops oder an Sommerabenden für Ausstellungen attraktiv, um an der Bar oder im umliegenden Außenbereich ein kühles Getränk zu genießen.

Grundriss OG M 1:150



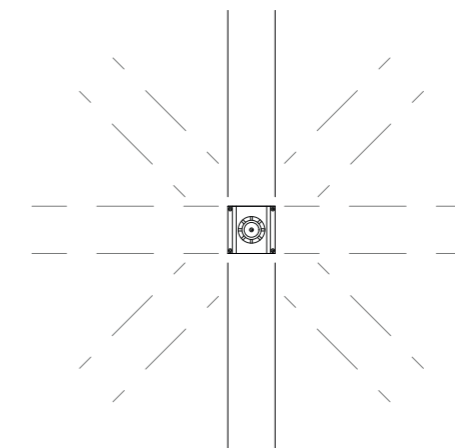
Das Atelier des Schiffs hat drehbare Holzwandpaneele, die in unterschiedlichen Positionen fixiert werden können und somit entweder geschlossen, halboffen oder offen eingestellt werden können. Dadurch lässt sich der Einfall des Lichts bestimmen und die Ausblicke können variiert werden. Zudem bildet die Wand im geschlossenen Zustand eine großzügige Arbeitsfläche, wie sie für einen Atelierraum benötigt wird. Die herauf- und herunterfahrbaren Schränke innerhalb des Ateliers bilden zusätzliche Wände, die für die Workshops, aber auch als Aufsteller für Ausstellungen genutzt werden können. Zudem bieten sie weiteren Stauraum für erforderliche Materialien.

Das Dach des Ateliers besteht aus einer transluzenten wetterfesten Textilmembran, die für einen durchgehenden natürlichen Lichteinfall sorgt. Um die Membran ausreichend zu spannen, sind Stahlträger als Querverbindung zwischen dem Dachrahmen eingesetzt. Durch die Querträger, die nicht nur die Membran spannen, sondern auch den gesamten Rahmen

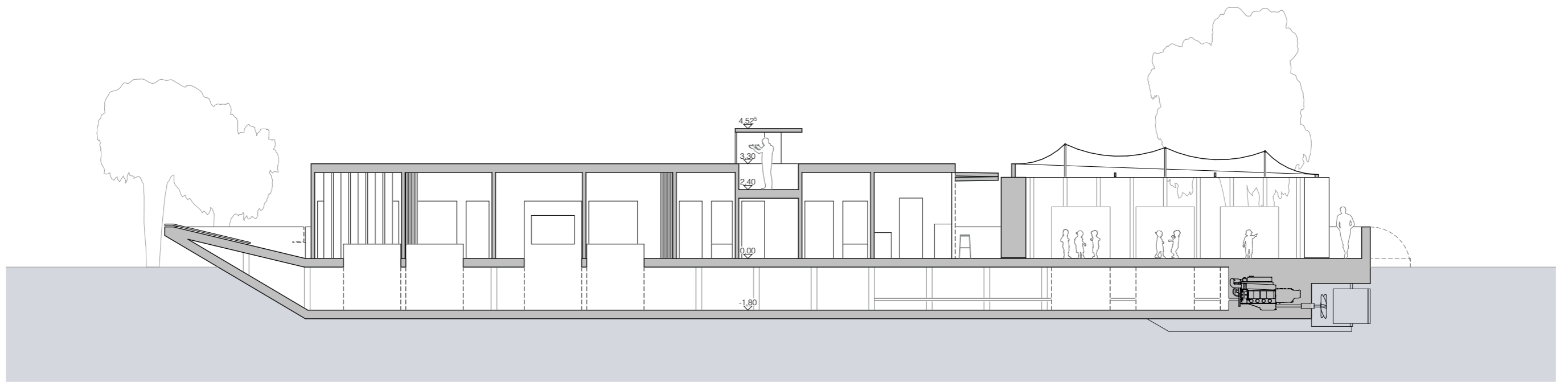
aussteifen, ergibt sich eine wellenförmige Dachform, die durch ihre Erscheinung das Element des Wassers, in dem sich das Atelierschiff befindet, aufgreift und einen Bezug zu ihm herstellt. Der Rahmen ist leicht angeschrägt, damit das Regenwasser gut in den Heckbereich des Schiffes abfließen kann.

Die Bordwand im Heckbereich ist nach hinten ausklappbar, um eine Plattform zu schaffen, über die man bequem ins Wasser gelangt. Dadurch können sich die Kursteilnehmenden bei heißem Wetter ausreichend abkühlen und über ausklappbare Badeleitern zurück aufs Schiff gelangen.

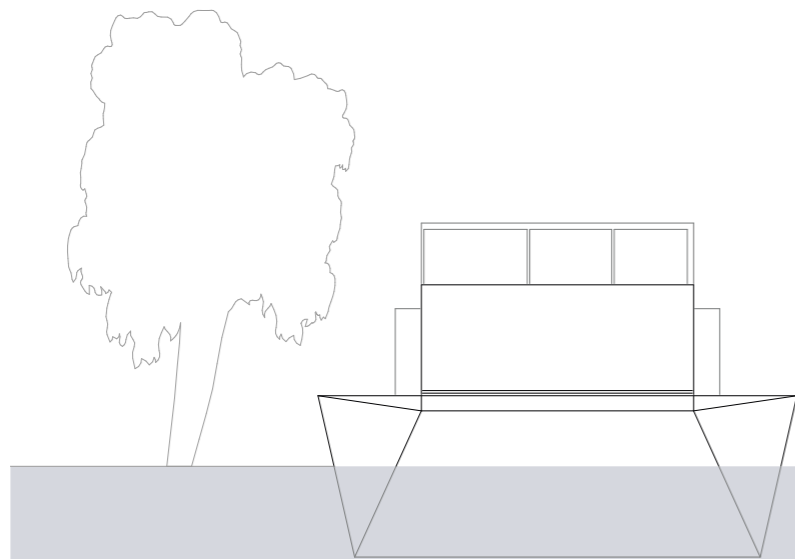
Detail (drehbares Atelier-Wandpaneel) M 1:20



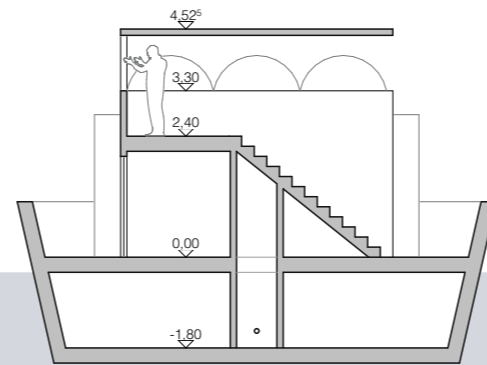
Schnitt A-A M 1:150



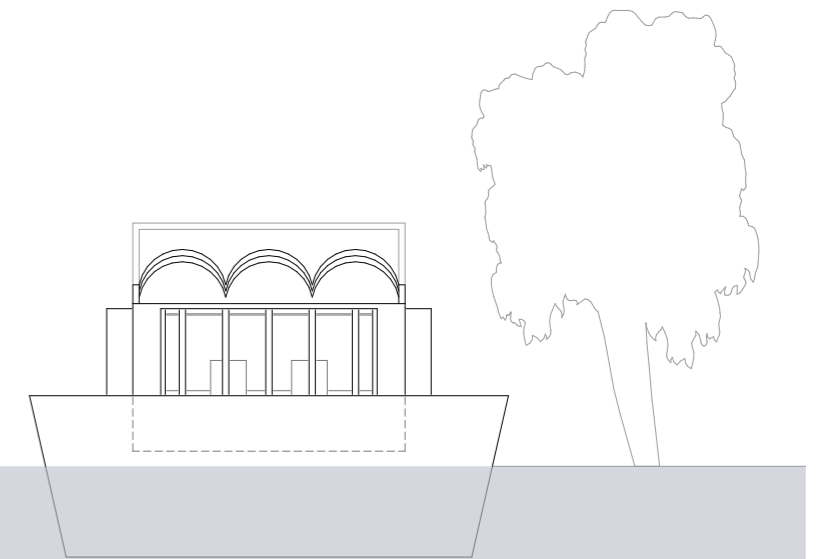
Ansicht vorne M 1:150



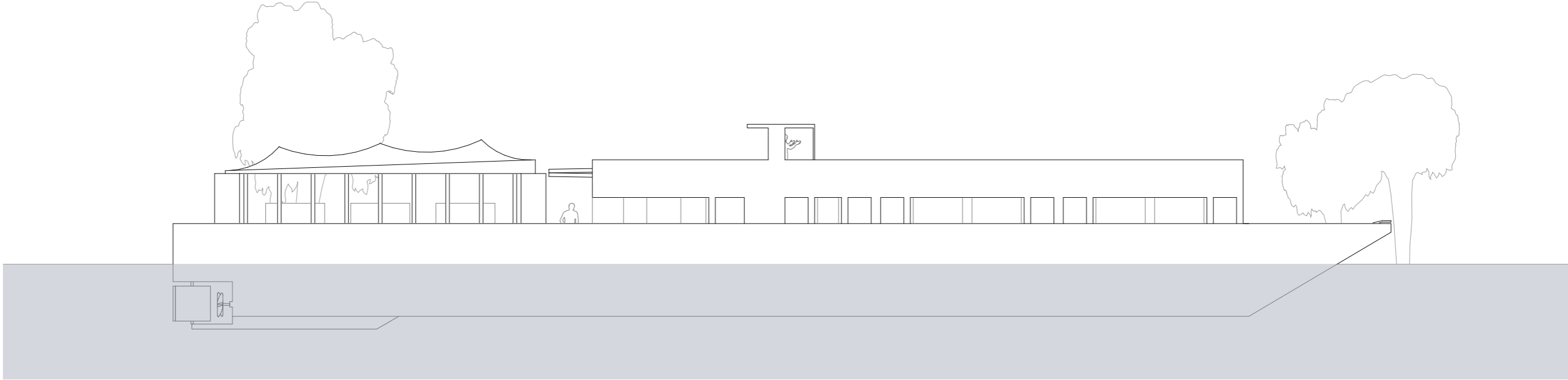
Schnitt B-B M 1:150



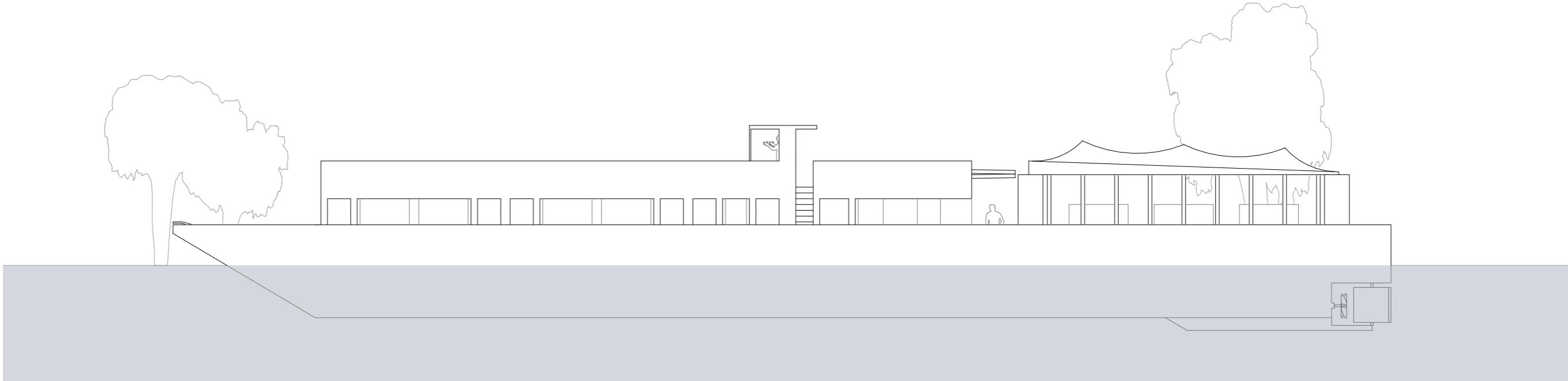
Ansicht hinten M 1:150



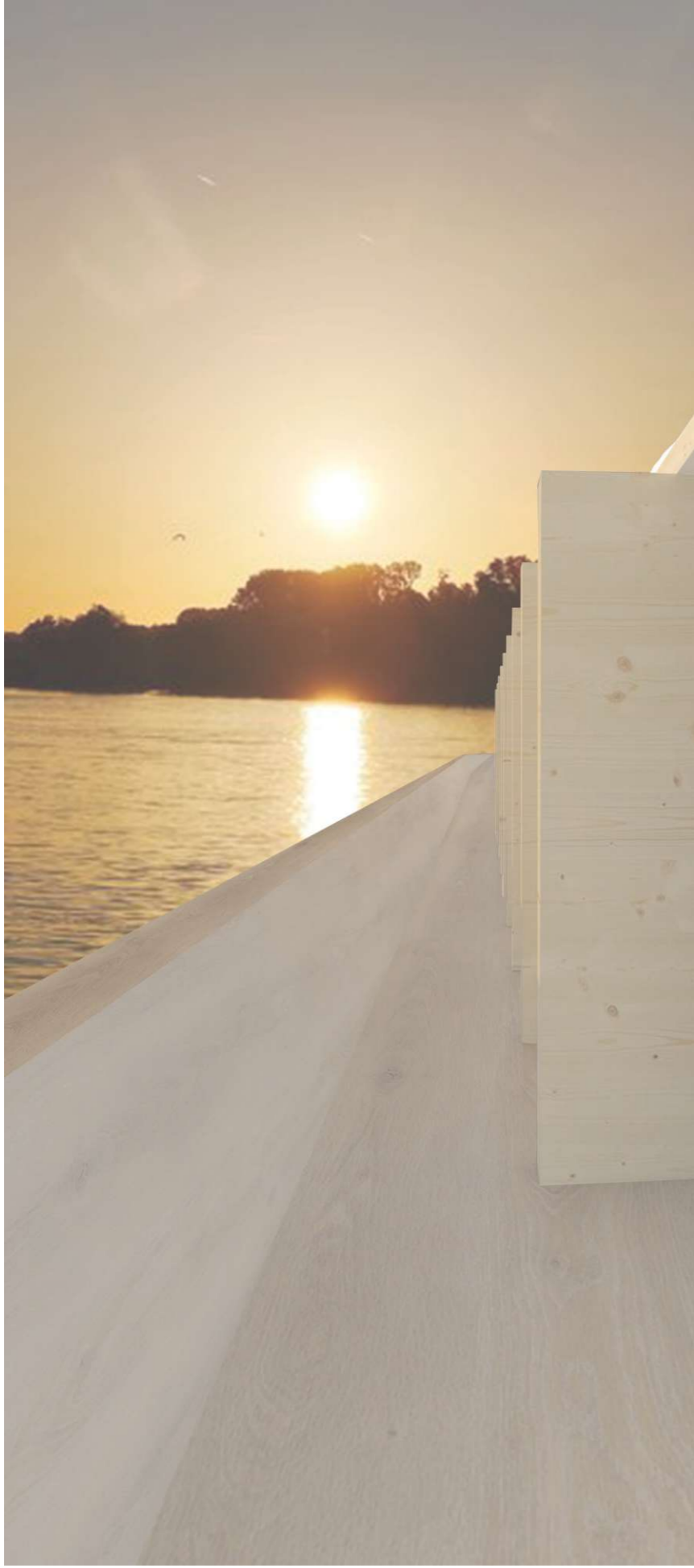
Ansicht rechte Seite M 1:150



Ansicht linke Seite M 1:150







Conclusio

Bildungsräume mit ihren vielgestaltigen Institutionen für Kinder werten Quartiere, Stadtteile, Dörfer und Gemeinden enorm auf. Sie werden dadurch insgesamt lebendiger und gewinnen so an Attraktivität. Stimmig funktionierende und integrierte Bildungswelten haben nicht nur einen positiven Effekt für Familien mit ihren Kindern, sondern leisten einen wesentlichen Beitrag zu einer funktionierenden und gelungenen Gemeinschaft. Jedem einzelnen Mitglied dieser Gemeinschaft eine Chance zu bieten, ihre Gemeinde, ihre Stadt oder ihr Viertel mitgestalten zu können und einen prägenden Einfluss auf ihren Lebensraum zu haben, ganz gleich welchen sozialen Hintergrund sie haben oder aus welcher Gesellschaftsschicht sie stammen, stärkt ein harmonisches Zusammenleben, begünstigt die Solidarität und kommt dem Verantwortungsbewusstsein jedes Einzelnen zugute. Einrichtungen für Kinder, die in der Lage sind, fortlaufend kulturell aktiv zu sein, inspirieren zum Dialog mit ihrer unmittelbaren Umgebung und fördern das soziale Bewusstsein. Wenn Kultureinrichtungen wie Museen, Theater, Konzerthäuser, Gemeinschaftszentren oder Bibliotheken mit Einrichtungen für Kinder zusammenarbeiten, dann erlangen beide eine immer größer werdende Bekanntheit und steigern zudem ihre Beliebtheit. Somit ergibt sich eine Situation, die Vorteile für alle Beteiligten bietet (vgl. Kraus, Feretti 2017: 65, Weishaupt, Zimmer 2013: 88).

Kulturelle Bildung und vor allem kulturelle Teilhabe stellen keinen extravaganten Luxus und kein Exklusivrecht dar, sondern sollten für alle zugänglich sein. Die UNESCO

erklärt kulturelle Bildung sogar zu einem Menschenrecht, welches einem die Möglichkeit bieten soll, den eigenen kulturellen Interessen nachzugehen, künstlerisch-ästhetische Wahrnehmung zu entfalten, sein Urteilsvermögen zu erweitern und nicht zuletzt am kulturellen Leben zu partizipieren (vgl. Liebau 2013: 28, Weishaupt, Zimmer 2013: 84, Österreichische UNESCO-Kommission 2006: 7).

Wer aktiv am kulturellen Leben teilnimmt, wird automatisch Teil der Gemeinschaft und fühlt sich integriert. Kinder, denen es ermöglicht wird, ihre Umwelt mitzuprägen und im künstlerischen Handeln Selbstwirksamkeit und Wertschätzung erfahren, fühlen sich nicht unsicher. Gewalt ist nicht notwendig, um Aufmerksamkeit zu bekommen oder Stärke zu verspüren. (Junge) Menschen werden durch die Anerkennung gefestigt, die sie durch ihr künstlerisches Handeln erfahren. Dafür braucht es allerdings Begegnungsorte, Frei- und Erfahrungsräume, in denen kulturelle Teilhabe geschehen und erlebt werden kann.

Kindereinrichtungen, welche keine speziell ausgelegten Funktionsräume besitzen, sollten mit den umliegenden öffentlichen und privaten Institutionen zusammenarbeiten und bereits existierende Infrastrukturen mitverwenden. Hierfür werden kommunale oder regionale Anlaufstellen benötigt, die lokale Angebote und Nachfragen koordinieren und öffentlich zur Verfügung stellen. Zudem haben sie die Aufgabe, sicherzustellen, dass Teilhabe an den Angeboten kultureller Bildung für alle Menschen finanziell leistbar ist.

Für eine optimierte Nutzung der Kinderateliers und Werkstätten der jeweiligen Institutionen wäre es beispielsweise denkbar, dass an Wochenenden und zu Randzeiten diese der Gemeinde zur Verfügung gestellt werden, um Familien mit ihren Kindern zu unterstützen, die nicht das Privileg haben, über einen Platz in einer mit speziellen Funktionsräumen ausgestatteten Kindereinrichtung zu verfügen. Eine weitere Option wäre es, öffentliche Ateliers zu entwerfen und umzusetzen, die ein Zusammentreffen und einen Dialog zwischen bereits künstlerisch betreuten Kindern mit solchen Kindern und ihren Bezugspersonen ermöglichen, die noch keine derartigen Betreuungsangebote nutzen (vgl. Kraus, Feretti 2017: 65). Hier kommen Projekte wie das Atelierschiff „Panta Rhei“ ins Spiel, die imstande sind, solch einen wertvollen integrativen und inklusiven Beitrag zur Gemeinschaft zu leisten.

Das Atelierschiff ist als Aushängeschild für Wien gedacht, um kulturelle Bildung und Teilhabe in einer professionellen, künstlerischen und vor allen Dingen außergewöhnlichen Art und Weise zugänglich zu machen. Dieses Atelierschiff ist als Prototyp zu verstehen, an dem sich zukünftige Entwürfe orientieren können, um weitere Varianten von kreativen Bildungsräumen zu konzipieren. Ein formuliertes Ziel dieses Projekts wäre es, dass sich eine Marke für derartige Bildungsideen und -welten entwickelt. Denn eingeführte und bekannte Marken sind in unserer heutigen, immer komplexer werdenden Zeit von großer Bedeutung. Marken unterstützen Außenstehende und Laien bei ihrer Entscheidungsfindung. Denn alles, was in der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts Relevanz, Bedeutung und Qualität verspricht, ist meist mit einer Marke – wenn man so will, mit einem Etikett – versehen. Mit dem steigenden Bewusstsein für eine qualitätvolle und ausgezeichnete

Bildung, Betreuung und Erziehung in den Kindereinrichtungen wächst auch der Bedarf an sogenannten Qualitätslabels, die Professionalität versprechen und sich von der Masse abheben. Sichtbar wird dieser Trend daran, dass immer mehr Eltern eben aufgrund von solchen Marken den Betreuungsplatz für ihr Kind auswählen (vgl. Kraus, Feretti 2017: 68).

In diesem Kontext braucht es Maßnahmen zur Qualitätssicherung, die eine gute Qualität von kultureller Bildung gewährleisten, einmal in den Einrichtungen für Kinder selbst, aber auch seitens der die Einrichtungen tragenden Institutionen. Wie in der internationalen Studie „Der Wow-Faktor“ dokumentiert und nachgewiesen, ist ausschließlich eine qualitätvolle kulturelle Bildung effektiv und effizient (vgl. Bamford 2010: 11, Bamford 2011). Wenn wir kultureller Bildung und künstlerischer Teilhabe als Menschenrecht die erforderliche Bedeutung zukommen lassen wollen, ist es eine logische Konsequenz, der Gesellschaft qualitativ hochwertige Bildungsangebote, Institutionen und Einrichtungen für Kinder auch aufzuzeigen, diese bekannt und damit erst zugänglich zu machen. Dabei ist es für herausragende Leistungen auf institutioneller Ebene von großer Bedeutung, diese mithilfe von Auszeichnungen und Förderpreisen herauszustellen. Diese Preise müssen kontinuierlich aus öffentlicher Hand, von Fachschaften und Stiftungen etc. landesweit verliehen, zudem medial verbreitet und so in die Regionen getragen werden. Ebenfalls ausgezeichnet werden sollten aber auch individuelle Spitzenleistungen einzelner Protagonisten in der kulturellen und künstlerischen Bildungsarbeit, etwa wegweisende Projekte, Kooperationsformen, innovative Vermittlungsweisen, künstlerische Darbietungen und Forschungsleistungen. Benötigt werden

außerdem personenbezogene Förderungen in Form von Stipendien, Weiterbildungsgutscheinen, Austauschprogrammen und Forschungsförderung (vgl. Kraus, Feretti 2017: 68).

Mit solchen Initiativen einher ginge eine substanzielle Aufwertung der in der kulturellen Bildung tätigen Personen. Durch die oben angesprochenen Fördermaßnahmen und die damit einhergehende steigende Popularität kultureller Bildung erfahren sie eine Wertschätzung, die die Attraktivität solcher Berufe erheblich steigert. Durch das entstehende deutlich breitere Spektrum an Aufgabenbereichen und den verschiedensten Optionen innerhalb dieses Berufsfeldes wird aller Voraussicht nach die Berufszufriedenheit des Fachpersonals spürbar steigen, was sich wiederum vorteilhaft für die Kinder auswirkt. Es ist damit zu rechnen, dass Einrichtungen, die eine erfolgreiche Kreativitätsförderung durch Ästhetische Bildung und kulturelle Teilhabe vorweisen können, aufgrund der gestiegenen Berufszufriedenheit in geringerem Maße Personalfuktuation und Personalausfälle zu kompensieren haben. Durch die Entwicklung neuer Berufsprofile entstehen darüber hinaus neue Arbeitsplätze, die ebenfalls einen substanziellen Wert für die Kreativ- und Kulturwirtschaft haben. Kurz gesagt: Glückliches Personal bedeutet glückliche Kinder – und glückliche Kinder bedeuten glückliche Eltern (vgl. Kraus, Feretti 2017: 64, Maedler, Witt 2014).

Insgesamt ist es von entscheidender Bedeutung, dass im Bereich der Bildung Anreize geschaffen werden, damit Projekte wie das Atelierschiff überhaupt in Angriff genommen, gefördert und zeitnah realisiert werden können. Nicht nur Kinder bedürfen der Wertschätzung und der Anerkennung für ihre erbrachten Leistungen. Dies gilt in gleichem Maße für Erwachsene. Besonders die Motivation kreativer Erwachsener

gilt es zu stärken, denn sie haben zumeist eine Vorbildfunktion, ergreifen die Initiative und setzen oftmals richtunggebende Impulse für gesamte Arbeitsgemeinschaften. Förderprogramme und Leistungsauszeichnungen wären beispielsweise Optionen, um eine nachhaltig positive Wirkung zu erzielen (vgl. Kraus, Feretti 2017: 68). In einigen Jahren sollte keiner mehr fragen, ob kreativitätsfördernde Ästhetische Bildung zur kulturellen Teilhabe bereits in der Kindheit notwendig ist. Sie muss sich zu einer Selbstverständlichkeit entwickeln, analog zum Wahlrecht für Frauen (vgl. ebd.: 67).

Eine nachhaltige kulturelle Bildung kann nur gelingen, wenn die Erziehungsberechtigten und die ganze Familie an einem Strang ziehen und sich mit vollem Enthusiasmus einbringen. Die verschiedenen Institutionen müssen dabei die Angehörigen in unterschiedlichen Formen einbinden und es ihnen so ermöglichen, an der künstlerisch-kreativen Entwicklung des Kindes teilzuhaben. Im Kontext des Atelierschiff-Projekts bedeutet das, dass Eltern und Familienangehörige punktuell in künstlerische Prozesse involviert sind. Um dies realisieren zu können, müssen wie beschrieben neue adäquate und förderungswürdige Projekte, wie etwa das Atelierschiff, entworfen und realisiert werden. Gleichzeitig muss ein besserer Zugang für Kindereinrichtungen zu bereits existierenden kulturellen Einrichtungen gewährleistet bzw. ermöglicht werden. Dies setzt jedoch voraus, dass Förderprogramme zur kulturellen Teilhabe mit finanziellen Mitteln auf Bundes-, Bezirks- und Gemeindeebene unterstützt werden (vgl. Kraus, Feretti 2017: 66).

Übergeordnetes Ziel sollte es sein, kommende Generationen noch stärker als heute in die Lage zu versetzen, kritische Fragen zu stellen und effiziente, nachhaltige Lösungen

für die komplexen Herausforderungen der Zukunft zu entwickeln. Ein entscheidender Beitrag zu diesem Ziel ist es, die Bildung unserer Kinder mit aller Tatkraft zu unterstützen. Denn Problematiken wie der Klimawandel, schwindende Ressourcen, Wirtschaftskrisen, Terrorismus, Bürgerkriege oder die globalen Fluchtbewegungen nehmen an Dynamik und Dringlichkeit immer weiter zu (vgl. Kraus, Feretti: 21, Österreichische UNESCO-Kommission 2006: 48).

„Panta rhei“, alles fließt, nichts ist beständig. Genau in diesem Sinne versteht sich das in dieser Arbeit entwickelte und vorgestellte Projekt auch als Ausgangspunkt und Anreiz, an weiteren innovativen Konzepten für Bildungsräume zu arbeiten, die nicht nur den aktuellen, sondern auch sich wandelnden und neuen gesellschaftlichen Herausforderungen und Trends gerecht werden.

Zusammenfassend lässt sich die Forschungsfrage folgendermaßen beantworten: Das Konzept eines Atelierschiffs als Projekt zur Förderung künstlerischer Bildung und Teilhabe von Kindern und Jugendlichen erweist sich als tragfähiger Baustein, der nicht nur in vielfältiger Weise Anknüpfungspunkte zur Geschichte und zur Kunst in Wien erschließt, sondern sich auch – wie der Entwurf gezeigt hat – praktisch umsetzen lässt. Die Frage der Finanzierung eines solchen Projekts und dessen gelungene Einbindung in bestehende Angebote zur Förderung ästhetischer und kultureller Bildung und Teilhabe in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen bildet ein interessantes und fruchtbares Feld für weitere Forschungsarbeiten mit dem Ziel dieses Projekt erfolgreich in der Realität zu etablieren.

Verzeichnis

Achleitner, Friedrich (1996): Wiener Architektur. Zwischen typologischem Fatalismus und semantischem Schlamassel, Wien; Köln; Weimar, Österreich/Deutschland: Böhlau Verlag.

Bamford, Anne (2010): Der Wow-Faktor. Eine weltweite Analyse der Qualität künstlerischer Bildung, übersetzt von Anke Liebau, Münster, Deutschland: Waxmann Verlag.

Brnic, Ivica (2019): Nahe Ferne: Sakrale Aspekte im Prisma der Profanbauten von Tadao Ando, Louis I.Kahn und Peter Zumthor, Zürich, Schweiz: Park Books.

Böhme, Hartmut (1997): Das Licht als Medium der Kunst., Über Erfahrungsarmut und ästhetisches Gegenlicht in der technischen Zivilisation., in: Schwarz, Michael (Hrsg.): Licht, Farbe, Raum. Künstlerisch-wissenschaftliches Symposium, Braunschweig 1997, S. 111–137.

Braun, Daniela (1999]): Handbuch der Kreativitätsförderung. Kunst und Gestalten in der Arbeit mit Kindern, Freiburg i. Br., Deutschland: Herder Verlag.

Braun, Daniela (2011): Kreativität in Theorie und Praxis, Bildungsförderung in Kita und Kindergarten, Freiburg i. Br., Deutschland: Herder Verlag.

Brunner, Anne (2008): Kreativer denken. Konzepte und Methoden von A–Z, München, Deutschland: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.

Cieslik-Eichert, Andreas/ Jacke, Claus (2019): Kreatives Handeln in Fachschulen für Sozialpädagogik, Braunschweig, Deutschland: Westermann Gruppe.

Crepaldi, Gabriele (2007): Der Impressionismus: Künstler, Werke, Fakten, Sammler, Skandale, Köln, Deutschland: DuMont Literatur und Kunst Verlag.

Chyong-Yi, Yu (2008): Das Motiv ‚Wasser‘ in der Kunst - unter Berücksichtigung der Werke Bill Violas und Fabrizio Plessis, Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie am Fachbereich III, Kunstgeschichte, der Universität Trier.

Csikszentmihalyi, Mihaly (2010): Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen, Stuttgart, Deutschland: Klett-Cotta.

Csikszentmihalyi, Mihaly (2015): Flow und Kreativität. Wie Sie Ihre Grenzen überwinden und das Unmögliche schaffen, Stuttgart, Deutschland: Klett-Cotta.

Dosch, Franz (2009): 180 Jahre Donau-Dampfschiffahrts-Gesellschaft, Erfurt, Deutschland: Sutton Verlag.

Dosch, Franz (2021): Schifffahrt auf der Donau, Erfurt, Deutschland: Sutton Verlag.

Feist, Peter H. (2006): Der Impressionismus in Frankreich, in: Ingo F. Walther (Hrsg.), Malerei des Impressionismus, 1860-1920, Teil I, Köln, Deutschland: Benedikt Taschen Verlag.

Fellinger, Markus (2022): Gustav Klimts Rezeption der internationalen Moderne, in: Rolling, Stella u.a. (Hrsg.), Klimt inspired by Van Gogh, Rodin, Matisse, München, Deutschland: Hirmer Verlag, S. 56–91.

Gerr, Hans E. (2014): Kreativität und Unterrichtsgestaltung. Zur Förderung kreativen Verhaltens beim schulischen Lernen, Hamburg, Deutschland: Diplomica Verlag.

Guntern, Gottlieb (1994): Sieben goldene Regeln der Kreativitätsförderung, Zürich, Schweiz: Scalo Verlag.

Harather, Karin (2021): Künstlerische, ästhetische, kulturelle Bildung, in: Karin Harather (Hrsg.), Ich brauche Platz!, Künstlerische Co-Creation und Raumforschung mit jungen Menschen in drei Wiener Stadtentwicklungsgebieten, Wien, Österreich: IBA Wien.

Hauke, Erwin (2017): Donaudampfschiffahrt - Ansichtskarten erzählen Geschichte: Band 1. Von Regensburg zum Schwarzen Meer, 1. Aufl., Wien, Österreich: bahnmedien.at.

Hauskeller, Michael (2014): Begriff und Wahrnehmung von Atmosphären, in: Weidinger, Jürgen (Hrsg.), Atmosphären Entwerfen, Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin, S. 47-61.

Heyl, Thomas / Schäfer, Lutz (2016): Frühe Ästhetische Bildung. Mit Kindern künstlerische Wege entdecken, Berlin/Heidelberg, Deutschland: Springer Verlag.

Hodge, Susie (2019): Eine kurze Geschichte der modernen Kunst. Ein Überblick über die wichtigsten Kunstrichtungen, Werke, Themen und Techniken, 1. Aufl., Berlin, Deutschland: Laurence King Verlag.

Hüther, Gerald (2013): Kommunale Intelligenz. Potentialentfaltung in Städten und Gemeinden, Hamburg, Deutschland: edition werkstatt.

Kraus, Karin / Feretti, Andrea (2017): Schweizerische UNESCO-Kommission (2017): Fokuspublikation Ästhetische Bildung & Kulturelle Teilhabe – von Anfang an! Aspekte und Bausteine einer gelingenden Kreativitätsförderung ab der Frühen Kindheit: Impulse zum transdisziplinären Dialog. Eine thematische Vertiefung des Orientierungsrahmens für frühkindliche Bildung, Betreuung und Erziehung in der Schweiz, in: Netzwerk Kinderbetreuung Schweiz & Hochschule der Künste Bern HKB [Hrsg.], Bern, Schweiz.

Leopold, Diethard & Weinhäupl, Peter (2009): Wien 1900, Sammlung Leopold, 1. Aufl., Wien, Österreich: Christian Brandstätter Verlag.

Liebau, Eckart (2013): Ästhetische Bildung: Eine systematische Annäherung, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Deutschland: Springer Fachmedien Wiesbaden.

Meißinger, Otto (1990): Die historische Donauschiffahrt: Holzschiffe und Flöße, 2. Aufl., Melk, Österreich: Dr. Kurt Wedl.

Nationaler Kulturdialog (2021): Förderung kultureller Teilhabe. Ein Leitfaden für Förderstellen, Schweiz.

Netzwerk Kinderbetreuung Schweiz & Schweizerische UNESCO-Kommission [Hrsg.] (2014): Fokuspublikation Sozialer Raum: Aspekte und Bausteine qualitativ guter Sozialraumgestaltung in der Frühen Kindheit. Eine thematische Vertiefung des Orientierungsrahmens für frühkindliche Bildung, Betreuung und Erziehung in der Schweiz, Zofingen, Schweiz.

Neweklowsky, Ernst (1958): Die Schifffahrt auf der oberen Donau und ihren Nebenflüssen, in: Deutsches Museum (Hrsg.), Abhandlungen und Berichte, 26. Jahrgang 1958, Heft 3, München/Oldenbourg, Deutschland: VDI-Verlag GmbH/R. Oldenbourg, S. 1-59.

Partsch, Susanna (1993): Klimt. Leben und Werk, München, Deutschland: I.P. Verlagsgesellschaft.

Pemsel, Helmut (1984): Die Donauschifffahrt in Niederösterreich, 1. Aufl., St. Pölten, Österreich: Niederösterreichisches Pressehaus Druck- und Verlagsgesellschaft.

Ploil, Ernst (2019): Objekte des Kunstgewerbes als Beitrag zum Gesamtkunstwerk, in: Wipplinger, Hans-Peter (Hrsg.), Wien 1900. Aufbruch in die Moderne, 1. Aufl., Köln, Deutschland: Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 64-72.

Rittelmeyer, Christian (2012): Warum und wozu Ästhetische Bildung? Über Transferwirkungen künstlerischer Tätigkeiten. Ein Forschungsüberblick, Oberhausen, Deutschland: Athena Verlag.

Sagner-Düchting, Karin (1990): Claude Monet 1840-1926. Ein Fest für die Augen, Köln, Deutschland: Benedikt Taschen Verlag.

Salfellner, Harald (2018): Klimt. Sein Werk in Wort und Bild, Europäische Union: Vitalis Verlag.

Schäfer, Gerd E. / von der Beek, Angelika (2013): Didaktik in der frühen Kindheit. Von Reggio lernen und weiterdenken, Weimar/Berlin, Deutschland: Verlag das Netz.

Schäfer, Gerd E. (2011): Bildung beginnt mit der Geburt. Für eine Kultur des Lernens in Kindertageseinrichtungen, Berlin, Deutschland: Cornelsen.

Seitz, Rudolf (1998): Phantasie und Kreativität. Ein Spiel-, Nachdenk- und Anregungsbuch, München, Deutschland: Don Bosco.

Schweizerische UNESCO-Kommission [Hrsg.] (2009): Manifest Arts & Education. Für einen quantitativen und qualitativen Sprung in der kulturellen und künstlerischen Bildung im Schweizer Bildungssystem.

Smit, Lisa; Suijver, Renske; Becker, Erwin (2022): Die Wiener Kunst aus dem Schlaf gerüttelt, in: Rolling, Stella u.a. (Hrsg.), Klimt inspired by Van Gogh, Rodin, Matisse, München, Deutschland: Hirmer Verlag, S. 36-55.

Suijver, Renske (2022): Stilisierte Landschaften, in: Rolling, Stella u.a. (Hrsg.), Klimt inspired by Van Gogh, Rodin, Matisse, München, Deutschland: Hirmer Verlag, S. 176-197.

Vergo, Peter (2015): Kunst in Wien 1898-1918: Klimt, Kokoschka, Schiele und ihre Zeitgenossen, Hamburg, Deutschland: Edel Books.

Weishaupt, Horst. Zimmer, Karin (2013): Indikatoren kultureller Bildung, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 16, Wiesbaden, Deutschland: Springer Fachmedien, S. 83-98.

Wipplinger, Hans-Peter (2019): Wien 1900. Aufbruch in die Moderne, 1. Aufl., Köln, Deutschland: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Wustmann Seiler, Corina & Simoni, Heidi (2012): Orientierungsrahmen für frühkindliche Bildung, Betreuung und Erziehung in der Schweiz. Erarbeitet vom Marie Meierhofer Institut für das Kind, erstellt im Auftrag der Schweizerischen UNESCO-Kommission und des Netzwerks Kinderbetreuung Schweiz, Zürich, Schweiz.

Zumthor, Peter (2006): Atmosphären, Basel, Schweiz: Birkhäuser.

Österreichische UNESCO-Kommission (2006): UNESCO Dokumente zur Kulturellen Bildung, Leitfaden für Kulturelle Bildung (Road Map for Arts Education), Seoul Agenda: Entwicklungsziele für Kulturelle Bildung, Wien, Österreich.

Art in Words (1) (2023): Gustav Klimt, artinwords, [online] <https://artinwords.de/gustav-klimt/> [abgerufen am 07.09.2023].

Art in Words (2) (2023): Impressionismus, artinwords, [online] <https://artinwords.de/impressionismus/> [abgerufen am 07.09.2023].

Austria Forum (2022): Donauschiffahrt, austria-forum, [online] <https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Donauschiffahrt> [abgerufen am 07.09.2023].

Bamford, Anne (2011): Motivationsfaktor kulturelle Bildung, Interview mit Anne Bamford, bpb: Bundeszentrale für politische Bildung, [online] <https://www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/60198/motivationsfaktor-kulturelle-bildung/> [abgerufen am 07.09.2023].

Bree, Stefan (2007): Künstlerische Verfahren als Modell für das frühe Lernen von Kindern, bildungsforschung, Jahrgang 4, Ausgabe 1, [online] <http://www.bildungsforschung.org/Archiv/2007-01/kunst/> [abgerufen am 07.09.2023].

Czech, Alfred (2022): Faszination Licht, friedrich-verlag, [online] <https://www.friedrich-verlag.de/kunst/historische-kunst/faszination-licht-10737> [abgerufen am 07.09.2023].

Dosch, Franz (2011): Die DDSG – Ihr Aufstieg und Niedergang. Die wechselvolle Geschichte eines österreichischen Traditionsunternehmens (1829 bis 1993), marineverband, [online] <http://marineverband.at/> [abgerufen am 07.09.2023].

Donau Schifffahrt (2023): Die Donau. Ein Fluss erzählt seine Geschichte, donau-schifffahrt, [online] <https://www.donauschifffahrt.at/die-donau-seite/> [abgerufen am 07.09.2023].

Forum Reggio Austria (2023): Loris Malaguzzi, (Correggio 1920 – Reggio Emilia 1994), kreart, [online] <https://www.kreart.at/fileadmin/pdfs/netzwerk-loris-malaguzzi.pdf> [abgerufen am 07.09.2023].

Franz, Rainald (2018): Spuren der Moderne. Kulturtransfer zwischen Wien, Böhmen und Mähren 1890–1938, austria-forum, [online] https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Kunst/Wien_Moderne_um_1900 [abgerufen am 07.09.2023].

Fresko (2015): Über Wasser. Das Element in der Kunst, fresko-magazin, [online] <https://www.fresko-magazin.de/ueberwasser/> [abgerufen am 07.09.2023].

Fresko (2018): Claude Monet. Symphonie von Farbe und Licht, fresko-magazin, [online] <https://www.fresko-magazin.de/claude-monet/> [abgerufen am 07.09.2023].

Kovacevic, Gordana (2022): Eine Donau ohne Wracks, eib, [online] <https://www.eib.org/de/stories/danube-cleanup-wii-wrecks> [abgerufen am 07.09.2023].

Maedler, Jens; Witt, Kirsten (2014): Gelingensbedingungen Kultureller Teilhabe, kubi-online, [online] <https://www.kubi-online.de/artikel/gelingensbedingungen-kultureller-teilhabe> [abgerufen am 07.09.2023].

Matzner, Alexandra (2007): Kunst in Wien und Paris (1880-1960), artinwords, [online] <https://artinwords.de/kunst-wien-paris/> [abgerufen am 07.09.2023].

Matzner, Alexandra (2014): Impressionismus-Rezeption in Österreich. Einfluss des Pariser Impressionisten auf die österreichische Malerei, artinwords, [online] <https://artinwords.de/im-lichte-monets/> [abgerufen am 07.09.2023].

Matzner, Alexandra (2016): Claude Monet und Daubigny. Flusslandschaften und Atelier-Boote, artinwords, [online] <https://artinwords.de/claude-monet-und-daubigny/> [abgerufen am 07.09.2023].

Matzner, Alexandra (2023): Wien | Belvedere: Klimt und die Moderne. Inspirationsquellen für Gustav Klimts Werk rekonstruiert | 2023, artinwords, [online] <https://artinwords.de/wien-belvedere-klimt-und-die-moderne/> [abgerufen am 07.09.2023].

Pinakothek (2023): Die Barke, pinakothek, [online] <https://www.pinakothek.de/kunst/meisterwerk/edouard-manet/die-barke> [abgerufen am 07.09.2023].

Reggio Bildung (2023): Reggio-Pädagogik, reggiobildung, [online] <https://www.reggiobildung.at/paedagogik/> [abgerufen am 07.09.2023].

Reinwand-Weiss, Vanessa-Isabelle (2012/13): Kulturelle Bildung für U6, kubi-online, [online] <https://www.kubi-online.de/artikel/kulturelle-bildung-u6> [abgerufen am 07.09.2023].

Rustler, Katharina (2023): Klimt und seine einflussreichen Impulsgeber im Belvedere Wien, derstandard, [online] <https://www.derstandard.at/story/2000143184021/klimt-und-seine-einflussreichen-impulsgeber-im-belvedere-wien> [abgerufen am 07.09.2023].

Schiff und Technik (2023): Schifffahrt verständlich erklärt, schiffundtechnik, [online] <http://schiffundtechnik.com/> [abgerufen am 07.09.2023].

Statistik Austria (2022): Güterverkehr Binnenschifffahrt, statistik, [online] <https://www.statistik.at/statistiken/tourismus-und-verkehr/gueterverkehr/gueterverkehr-binnenschifffahrt> [abgerufen am 07.09.2023].

Via Donau - Österreichische Wasserstraßen-Gesellschaft mbH (2022): Jahresbericht Donauschifffahrt in Österreich, viadonau, [online] https://www.viadonau.org/fileadmin/user_upload/viadonau_Jahresbericht_Donauschifffahrt_2021.pdf [abgerufen am 07.09.2023].

Waldinger, Ingeborg (2013): Atmosphärische Spiegelungen. Die Impressionisten hatten eine besondere Vorliebe für Wasser-Motive - und fanden diese reichlich in der Normandie. Die nordfranzösische Region feiert die Freiluftmaler in einem imposanten Festival, Wiener Zeitung, [online] <https://www.tagblatt-wienerzeitung.at/nachrichten/reflexionen/vermessungen/568821-AtmosphaerischeSpiegelungen.html> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 01: Die Donau bei Kehlheim, [online] <https://www.renate.de/assets/images/6/donaudurchbruch-40872755.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 02: Trajanssäule, römische Kriegsschiffe auf der Donau, [online] <https://cdn.britannica.com/06/121406-050-F79083EA/Detail-emperor-Trajans-Column-Rome-Roman-Danube.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 03: Trajanssäule, römische Transportschiffe & Schiffsbrücke auf der Donau, [online] <https://i.pinimg.com/originals/3e/24/c1/3e24c190d8ffd0ff074bbbb0114d1fec.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 04: Mark-Aurel-Säule, [online] <https://www.flickr.com/photos/hen-magonza/4652415944/in/album-72157624164805580/> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 05: Ordinarifuhre, [online] https://www.regensburger-nachrichten.de/a_media/content/2022/10/kultur-und-szene/2022_10_29-eine-reise-von-regensburg-nach-wien-im-jahr-1836/eine-reise-von-regensburg-nach-wien-im-jahr-1836_960x540.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 06: Der Schiffzug, [online] https://images.ctfassets.net/i01duvb6kq77/2Mu5eQhBdFQxJp0rM6vvYy/d3f2ccc45e5f961e9d460ae1d319a397/03_03_Pk_525_11.jpg?w=1100&q=80&fm=jpg&fl=progressive [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 07: Ansicht vom Donaustrudel, Jakob Alt, 1833, [online] https://images.ctfassets.net/i01duvb6kq77/6lSoH2AQCM5Sw6Y2mhKNGb/10e2b16fe5d2282607fd785699c8c67a/01_01_Pk_502_24.jpg?w=1100&q=80&fm=jpg&fl=progressive [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 08: Kalvarienberg bei Linz, Jakob Alt, 1848, [online] https://images.ctfassets.net/i01duvb6kq77/26FwqvCv9vGyGrAYyUqoaR/7890e6fd5552f69cc952ef5f4edbef5c/03_01_Vues_III_17161.jpg?w=1100&q=80&fm=jpg&fl=progressive [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 09: Das Dampfschiff „Clermont“, [online] <https://tile.loc.gov/storage-services/service/pnp/det/4a10000/4a16000/4a16000/4a16094v.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 10: Erste k.k. priv. DDSG, [online] https://images.ctfassets.net/i01duvb6kq77/43EsPoop9g8NpKHT9Vj7Do/ff7ab22526353e6ce64a3fff62e250cc/06_02_PLA16305597.jpg?w=1100&q=80&fm=webp [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 11: Auf dem Dampfschiff „Maria Anna“, Rudolf von Alt, 1837, [online] <https://pictures.abebooks.com/inventory/22107936876.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 12: Dampferstation an der Donau bei Kaisermühlen, Emil Jakob Schindler, 1871, [online] <https://www.dorotheum.com/fileadmin/lot-images/38N230502/hires/emil-jakob-schindler-8502796.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 13: Dampferstation an der Donau bei Kaisermühlen, Emil Jakob Schindler, 1871/1872, [online] <https://sammlung.belvedere.at/objects/2136/die-dampfschiffstation-an-der-donau-gegenuber-kaisermuhlen#mediaoverlay> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 14: Anlegestelle der DDSG in Kaisermühlen, Emil Jakob Schindler, 1871, [online] http://www.viennatouristguide.at/Friedhoefe/Zentralfriedhof/Index_14A_Bild/Bilder_14A/schindler_bild1.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 15: Donauenge Kasan im Eisernen Tor, Fritz Lach, 1928, [online] <https://mdl.artvee.com/sftb/526201ld.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 16: Von den Alpen zu den Toren des Orients, 1935, [online] https://images.ctfassets.net/i01duvb6kq77/4bUA2W2BCEVnQF2OLIOqxt/94a0444c7e53b12128dcc2b431bb5603/06_03_PLA16307101.jpg?w=1100&q=80&fm=jpg&fl=progressive [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 17: Zur Schwelle des Morgenlandes, 1935, [online] https://poster-auctioneer.com/images/products/294/poster_294342_z.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 18: Fahrordnung Ungarische Fluss- u. Seeschiffahrtsgesellschaft, 1901, [online] https://poster-auctioneer.com/images/products/516/poster_516006_z.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 19: M.F.T.R. - Promenadefahrten auf der Donau, 1931, [online] <https://images.ctfassets.net/i01duvb6kq77/5VqP8JMgJYCz5C7tSz1OLh/d0e01fc8e97b274de8588bf1a36c67b8/Danube-Waves.jpg?w=1100&q=80&fm=jpg&fl=progressive> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 20: Bereiset die schöne Donau, 1930er Jahre, [online] <http://www.danube-culture.org/wp-content/uploads/ddsg-publicite-e1530275366547.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 21: Auf zur fröhlichen Donaufahrt!, 1948, [online] https://poster-auctioneer.com/images/products/104/poster_104346_z.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 22: Donaureisen in Österreich, 1952, [online] <http://www.danube-culture.org/wp-content/uploads/091donaureisenk18pfeil632.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 23: Schiffsreisen auf der Donau, 1961, [online] <https://core.ac.uk/download/pdf/17276006.pdf> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 24: Gänsehäufel, 1931, [online] https://www.plakatkontor.de/images/111griesslergaensehaeufel051-29_k25-231.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 25: Taucher bergen Schiffswracks am Taldurchbruch des Eisernen Tors, Serbien, 2022, [online] <https://www.eib.org/photos/download.do?documentId=5abb02bc-9674-42dd-ae48-b3c5817a6b27&binaryType=WB> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 26: Der Stephansdom in Wien, Rudolf von Alt, 1832, [online] https://austria-forum.org/attach/User/Lanz%20Ernst/Rudolf_von_Alt_und_seine_Wien-Veduten/Rudolf_Ritter_von_Alt_001.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 27: Präsentation der Firma Lobmeyr auf der Wiener Weltausstellung, 1873, [online] <https://www.lobmeyr.at/wp-content/uploads/2023/05/weltasustellung-wien-lobmeyr.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 28: Verkaufsplakat der Firma Thonet, 1873, [online] https://museum-boppard.de/wp-content/uploads/2015/09/verkaufsplakat_1866_full.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 29: Preisliste des Trinkservice N.4. der Firma Lobmeyr, [online] <https://www.lobmeyr.at/wp-content/uploads/2023/05/trinkservice-4-lobmeyr-alt-preisliste.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 30: 150 Jahre Universität für angewandte Kunst, [online] <https://img.versacommerce.io/resize=800x533/canvas=800x533/+/assets.versacommerce.de/images/ac-9f9b52aa661c0c3f4479ff0e353381dbaf6e5f.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 31: Mitglieder der Wiener Secession, 1902 vor und auf Max Klingers Beethoven-Denkmal, [online] <https://www.lobmeyr.at/wp-content/uploads/2023/05/weltasustellung-wien-lobmeyr.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 32: Café Museum Innenansicht, [online] https://www.cafemuseum.at/xstorage/2/_cache/cafe_museum_innenansicht_fotografie_original_7715_1_86796294cd7b018f6c57b1a6c001d250.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 33: k. k. Österreichische Postsparkasse, Großer Kassensaal, Otto Wagner, [online] <https://artinwords.de/wp-content/uploads/Otto-Wagner-Postsparkasse-Großer-Kassensaal-Detail.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 34: Armlehnsessel für die Österreichische Postsparkasse in Wien, 1904–1906, Otto Wagner, Ausführung: J. & J. Kohn, [online] <https://artinwords.de/wp-content/uploads/Otto-Wagner-Armlehnsessel-Oesterreichische-Postsparkasse.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 35: „Ver Sacrum“, Ausgabe 1898, [online] <https://lh3.googleusercontent.com/ci/AA1T9HLayGCJ1TdkMEEs0p-KACJV4jalCjoUp8khcx-clQcbL-6Q74hWrIBV9ivZLEY11K-9QixLI67-4=s1200> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 36: Portal der Verkaufsstelle der Wiener Werkstätte AG Zürich, 1917, [online] <https://www.parnass.at/sites/default/files/styles/thtuq/public/media/images/ww-zh-portal-ww-wien-mak.jpg?itok=Bs8kvUux> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 37: Apple Store auf der Kärntner Straße in Wien, 2018, [online] https://page-online.de/app/uploads/2018/02/Apple_Store_Wien_1.jpeg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 38: Secession. 16. Ausstellung d. Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Druck 1902, [online] https://www.europeana.eu/sl/item/2048429/item_6D4L3MFMLXF3F14SKNTBHCFVJBGWKG4L [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 39: Gustav Klimt und Emilie Flöge im Ruderboot auf dem Attersee, 1909, [online] https://cache.pressmailing.net/thumbnail/story_hires/a6669a97-f994-44e7-bec5-a47436617a3e/image.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 40: „Arm der Seine bei Giverny im Nebel“, Claude Monet, 1898, [online] https://www.meisterdrucke.com/kunstwerke/1200w/Claude_Monet_-_Branch_of_the_Seine_near_Giverny_Mist_1897_-_%28MeisterDrucke-1184027%29.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 41: „Ein Morgen am Teiche“, Gustav Klimt, 1899, [online] https://media.kleinezeitung.at/images/thumb/1600x900/focal0x0-0x0/f/7/f/4063103/3429688_BLD_Online.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 42: „Seerosenteich“, Claude Monet, 1899, [online] https://www.kunstloft.de/wordpress/de_DE/de/wp-content/uploads/2023/04/Bruecke-ueber-einen-Teich-mit-See-rosen-scaled.jpeg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 43: „Am Attersee“, Gustav Klimt, 1900, [online] <https://artinwords.de/wp-content/uploads/Gustav-Klimt-Am-Attersee.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 44: „Seeufer mit Birken“, Gustav Klimt, 1901, [online] <https://i.ds.at/qd69eA/rs:fill:1600:0/plain/2011/09/02/1314666408285.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 45: „Blühender Mohn“, Gustav Klimt, 1907, [online] <https://sammlung.belvedere.at/internal/media/dispatcher/115111/full> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 46: „Oberösterreichisches Bauernhaus“, Gustav Klimt, 1911, [online] https://galerie-munk.de/pod_images/97_63795_lowres.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 47: „Impression, Sonnenaufgang“, Claude Monet, 1872/73, [online] <https://de.normandie-tourisme.fr/wp-content/uploads/sites/4/2022/07/claude-monet-Impression-soleil-levant-1872-Musee-Marmottan-Monet-Paris-©-SLB-Christian-Baraja-1600x900-1.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 48: Atelier Nadar am Boulevard de Capucines, 1860, [online] https://kwerfeldein.de/wp-content/uploads/2021/05/Nadar_Atelier_35_Boulevard_des_Capucines_1860.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 49: „Das Atelier-Boot“ I, Claude Monet, 1876, [online] https://www.meisterdrucke.ch/kunstwerke/1200w/Claude_Monet_-_Le_bateauatelier_-_%28MeisterDrucke-690306%29.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 50: „Das Atelier-Boot“, Claude Monet, 1874, [online] <https://bilder.artgalerie.de/item/images/1142483/full/277-01626AV.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 51: „Die Barke oder Monet mit Camille in seinem schwimmenden Atelier“, Édouard Manet, 1874, [online] <https://www.kunstkurs-online.de/Seiten/malen/malen-bilder/manet-02b.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 52: Lago di Piediluco, Jean-Baptiste-Camille Corot, 1826, [online] https://d3d00swyhr67nd.cloudfront.net/w800h800/collection/ASH/ASHM/ASH_ASHM_WA1931_2-001.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 53: „Das Atelier-Boot“, Claude Monet II, 1876, [online] <https://mondialart.de/wp-content/uploads/2019/11/AKG162845.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 54: „Silberfisch“, Gustav Klimt, 1899, [online] https://www.meisterdrucke.at/kunstwerke/1200w/Gustav_Klimt_-_Nymphs_%28Silver_Fish%29_-_%28Meister-Drucke-1031315%29.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 55: „Fischblut“, Ver Sacrum, Gustav Klimt, 1898, [online] <https://www.meisterdrucke.de/kunstwerke/1200w/Gustav%20Klimt%20-%20Ver%20Sacrum%201898%20Fischblut%20%20GKlimt%20-%20%28Meister-Drucke-681422%29.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 56: „Wasserschlangen II“, Gustav Klimt, 1906/07, [online] https://zeitshop.cstatic.io/media/image/50/61/e0/40661Gustav_Klimt_Wasserschlangen_II_Bild_Ars-mundi.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 57: „Zwei Menschen/Die Einsamen“, Edvard Munch, 1905, [online] <https://www.fr.de/bilder/2012/01/31/11338077/1474206067-730764-1WMH.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 58: „Tanz des Lebens“, Edvard Munch, 1899/1900, [online] https://www.meisterdrucke.com/kunstwerke/1200w/Edvard_Munch_-_Dance_of_Life_-_%28MeisterDrucke-1044849%29.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 59: „Rhein Water Polluted“, Joseph Beuys, 1981., [online] https://museenkoeln.de/portal/medien/img_bdwhi/2021_12.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 60: „Plastisch/Thermisches Urmeter“, Joseph Beuys, 1984, [online] <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/sites/default/files/multimedia-files/74990.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 61: Therme Vals, Ausblick, Peter Zumthor, 1996, [online] https://freight.cargo.site/t/original/i/f7d85f44adf00773858c904f0d5b3f809c2957be4872799637a3bd326f1ade0b/CAM_VE_13.0203.png [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 62: Therme Vals, Innenbecken, Peter Zumthor, 1996, [online] <https://i.pinimg.com/564x/c4/fd/b3/c4fdb35cd73b6da3a0de8d055d1d112d.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 63: Therme Vals, Außenbecken, Peter Zumthor, 1996, [online] https://freight.cargo.site/t/original/i/ee2ce6c13734a1a0c95d986f36e03bc641a77fcd63b550a52b6f8462ec5fb9bd/CAM_VE_02.0120.png [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 64: Hexenmahnmal I, Peter Zumthor, 2011, [online] <https://images.adsttc.com/media/images/55f9/b55a/6095/966b/f800/001c/slideshow/a4544321.jpg?1442428246> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 65: Hexenmahnmal II, Peter Zumthor, 2011, [online] <https://images.adsttc.com/media/images/55f9/b590/6095/966b/f800/0023/slideshow/a4544437.jpg?1442428300> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 66: Hexenmahnmal III, Peter Zumthor, 2011, [online] <https://images.adsttc.com/media/images/55f9/b579/6095/966b/f800/0020/slideshow/a4544400.jpg?1442428277> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 67: Zumthor Haus, Peter Zumthor, 2005, [online] https://www.klatmagazine.com/wp-content/uploads/2013/03/Klat_zumthor_06-1.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 68: „Kornfeld mit Krähen“, Vincent Van Goghs, 1890, [online] https://img.ricardostatic.ch/images/ec25e50ad58b-4ef2-bae2-5f94d28ab4ad/t_1800x1350/vincent-van-gogh-kornfeld-mit-krachen [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 69: Bruder Klaus Feldkapelle, Hauptraum, Peter Zumthor, 2007, [online] https://pro2-bar-s3-cdn-cf5.myportfolio.com/0f857b67-b395-4001-bfc7-96c6eaa7d737/64f9db3f-83bd-415b-b674-c7f9726cb74c_rw_1920.jpg?h=e6a128c7ee1262792e211e6abe2631c4 [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 70: Bruder Klaus Feldkapelle, Eingang, Peter Zumthor, 2007, [online] https://images.adsttc.com/media/images/5813/6a43/e58e/ce67/8a00/0188/slideshow/_DSC2800_Courtesy_of_Atelier_Peter_Zumthor_Partner@_aldo_amoretti.jpg?1477667388 [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 71: Kirche des Lichts, Tadao Ando, 1988/89, [online] <https://static01.nyt.com/images/2018/10/18/arts/18ando-inyt1/18ando-inyt1-superJumbo.jpg?quality=75&auto=webp> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 72: Chichu Art Museum, Tadao Ando, 2004, [online] https://www.gdayjapan.com.au/wp-content/uploads/2020/05/3113569041_8a236a17da_o.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 73: Pablo Picasso mit seinem Sohn Claude und Françoise Gilot, 1949, [online] https://s3.amazonaws.com/icptmsdata/c/a/p/a/capa_robert_2010_92_34_467532_displaysize.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 74: Pablo Picasso mit seiner Tochter Paloma, 1957, [online] <https://groovyhistory.com/content/49920/b038daac60a82ddffb3bd58ebbc18954.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 75: Pablo Picasso malt mit seinen Kindern in der Villa la Galloise, 1953, [online] https://media.vanityfair.com/photos/56d8ab1af5e2b2b15abbc732/master/w_1600,c_limit/pablo-picasso-battle-empire-art-17.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 76: Picasso hält ein Sprungseil für seine zwei jüngsten Kinder, 1957, [online] <https://graphics8.nytimes.com/images/2013/06/02/t-magazine/02lookout-picasso/02lookout-picasso-custom2.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 77: Picasso tanzt in seinem Haus in Cannes I, 1956, [online] <https://laestirgaburlona.files.wordpress.com/2018/05/852.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 78: Picasso tanzt in seinem Haus in Cannes II, 1956, [online] <https://laestirgaburlona.files.wordpress.com/2018/05/871.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 79: Yoko Ono, Add Color (Flüchtlingsbootinstallation), Thessaloniki, 2016, [online] <http://www.dreamideamachine.com/web/wp-content/uploads/2020/06/0024.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 80: Yoko Ono, Add Color (Flüchtlingsbootinstallation) I, New York, 2019, [online] https://i.guim.co.uk/img/media/9307b857ba4d1df908f0cc60791e655ba7306f3c/0_0_6242_3812/master/6242.jpg?width=1010&quality=85&auto=format&fit=max&s=29c9050b96c6ec35952abfb1dd89d4e3 [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 81: Yoko Ono, Add Color (Flüchtlingsbootinstallation) II, New York, 2019, [online] <https://laestirgaburlona.files.wordpress.com/2018/05/871.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 82: Picasso und sein Sohn Claude als Clowns I, 1957, [online] <blob:https://ocula.com/897ee2f5-5d80-492d-8fac-f1a83e72f505> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 83: Picasso und sein Sohn Claude als Clowns II, 1957, [online] <https://i.pinimg.com/564x/d0/9c/f8/d09cf88a7a61102e21e9551af363c667.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 84: Torafu's Haunted Play House I, Tokio, 2013, [online] https://www.yatzer.com/sites/default/files/article_images/3218/torafu-haunted-house-MOT-art-photo-Fuminari-Yoshitsugu-yatzer-15.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 85: „Valley Curtain“, Christo und Jeanne-Claude, 1970-1972, [online] <https://news.artnet.com/app/news-upload/2020/06/868d60267156f5327e105010303df292-1024x710.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 86: „Running Fence“ I, Christo und Jeanne-Claude, 1972-1976, [online] <https://news.artnet.com/app/news-upload/2020/06/070eb96952db21a7435fcc9221964d50-1-1024x698.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 87: „Running Fence“ II, Christo und Jeanne-Claude, 1972-1976, [online] <https://christo.fils-fine-arts.de/media/image/84/52/17/25654.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 88: The Ordinary? I, Leandro Erlich, 2014, [online] https://www.artdependence.com/media/5293/le_swimmingpool_-kioku_4734.jpg?width=434&height=652 [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 89: The Ordinary? II, Leandro Erlich, 2014, [online] https://www.artdependence.com/media/5296/le_swimmingpool_-kioku_6779.jpg?width=436&height=655 [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 90: Picasso gibt seinen Kindern und zwei Freunden Zeichenunterricht I, 1957, [online] https://i0.wp.com/hyperallergic-newspack.s3.amazonaws.com/uploads/2019/10/YOKO-ONO_EVERSON-10.2.19_EG_213_96dpi-720x480.jpg?resize=720%2C480&quality=100&ssl=1 [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 91: Picasso gibt seinen Kindern und zwei Freunden Zeichenunterricht II, 1957, [online] <https://i.pinimg.com/564x/6e/c6/c6/6ec6c6463886d54dfca0a5addefc645f.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 92: Torafu's Haunted Play House II, Tokio, 2013, [online] https://www.yatzer.com/sites/default/files/article_images/3218/torafu-haunted-house-MOT-art-photo-Fuminari-Yoshitsugu-yatzer-9.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 93: Torafu's Haunted Play House III, Tokio, 2013, [online] https://www.yatzer.com/sites/default/files/article_images/3218/torafu-haunted-house-MOT-art-photo-Fuminari-Yoshitsugu-yatzer-6.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 94: Torafu's Haunted Play House IV, Tokio, 2013, [online] <https://www.yatzer.com/sites/default/files/styles/featured/public/torafu-haunted-house-mot-art-photo-fuminari-yoshitsugu-yatzer-22.jpg?itok=3xqqtgfx> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 95: Torafu's Haunted Play House V, Tokio, 2013, [online] https://www.yatzer.com/sites/default/files/article_images/3218/torafu-haunted-house-MOT-art-photo-Fuminari-Yoshitsugu-yatzer-3.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 96: Torafu's Haunted Play House VI, Tokio, 2013, [online] https://www.yatzer.com/sites/default/files/article_images/3218/torafu-haunted-house-MOT-art-photo-Fuminari-Yoshitsugu-yatzer-5.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 97: Torafu's Haunted Play House VII, Tokio, 2013, [online] https://www.yatzer.com/sites/default/files/article_images/3218/torafu-haunted-house-MOT-art-photo-Fuminari-Yoshitsugu-yatzer-4.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 98: Torafu's Haunted Play House VIII, Tokio, 2013, [online] https://www.yatzer.com/sites/default/files/media/slideshow/torafu-haunted-house-mot-art-photo-fuminari-yoshitsugu-yatzer-25_0.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 99: Torafu's Haunted Play House IX, Tokio, 2013, [online] https://www.yatzer.com/sites/default/files/article_images/3218/torafu-haunted-house-MOT-art-photo-Fuminari-Yoshitsugu-yatzer-10.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 100: Torafu's Haunted Play House X, Tokio, 2013, [online] https://www.yatzer.com/sites/default/files/article_images/3218/torafu-haunted-house-MOT-art-photo-Fuminari-Yoshitsugu-yatzer-7.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 101: Kind in seinem Malkarton, [online] https://www.boredpanda.com/blog/wp-content/uploads/2016/11/parenting-hacks-tricks-tips-59-58358e1b94a78__605.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 102: Kinder in einem Zeichen-Workshop, [online] <https://i.pinimg.com/564x/4b/74/4a/4b744ac995846afd52b8eeab8147e966.jpg> [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 103: Maple Street Schule in Brooklyn I, 2016, [online] https://static.dezeen.com/uploads/2017/08/maple-street-school-bfdo-architects_dezeen_2364_col_5.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 104: Maple Street Schule in Brooklyn II, 2016, [online] https://static.dezeen.com/uploads/2017/08/maple-street-school-bfdo-architects_dezeen_2364_hero.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung 105: Maple Street Schule in Brooklyn III, 2016,
[online] https://static.dezeen.com/uploads/2017/08/maple-street-school-bfdo-architects_dezeen_2364_col_0.jpg [abgerufen am 07.09.2023].

Abbildung und Zeichnungen ab Seite 66: Darstellungen des Autors.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken und meine Wertschätzung mitteilen, die zum Gelingen dieser Arbeit ihren ganz persönlichen Beitrag geleistet haben.

In erster Linie möchte ich mich ganz herzlich bei meiner Betreuerin Ass.Prof. Mag.art. Dr.phil. Karin Harather bedanken, die es mir überhaupt erst ermöglicht hat, mein Architekturstudium an der TU Wien abschließen zu können. Außerdem möchte ich meinen Dank für die hervorragende Zusammenarbeit, fachliche Unterstützung und ausgezeichnete Kommunikation aussprechen. Zu keiner Zeit kam es zu Schwierigkeiten oder Gegenwind, sondern ich hatte stets das Gefühl, bei meinem Ziel tatkräftig und mit vollem Engagement unterstützt zu werden, was aus eigener Erfahrung alles andere als selbstverständlich ist. Vielen Dank.

Ein riesiges Dankeschön geht an meine Familie, die mir zu allen Zeiten und in jeder Lebenslage Rückhalt gegeben und mich stets ermutigt hat, auch in schwierigen Phasen der Erstellung dieser Arbeit durchzuhalten. Ohne euch wäre ich niemals so weit gekommen.

Abschließend ist es mir ein großes Anliegen, meiner Freundin Aida „Danke für Alles“ zu sagen. Danke dir für deine Aufmunterungen, deinen Zuspruch und Einsatz, sowie deine Geduld und dein Verständnis, ganz besonders in den schwierigen Phasen dieser intensiven Zeit.