

# Ein Archiv von Hitze und Kälte

Zusammengetragen von  
Janek Müller und  
Niklas Hoffmann-Walbeck

Jenny Brockmann

Kollektiver  
Dialog  
,Gertrud  
Grunow‘

97



## Einführung

Gertrud Grunow wurde 1870 in Berlin geboren. Sie war eine ausgebildete Sängerin und Pianistin und hat als Pädagogin von 1920 bis 1924 am Bauhaus in Weimar gelehrt. Nach Weimar kam sie auf Einladung von Walter Gropius, den sie während der ersten Konferenz für Ästhetik und Kunstwissenschaft 1913 in Berlin kennenlernte. Basierend auf der Methode der rhythmischen Erziehung von Emile Jaques-Dalcroze entwickelte Grunow ihren eigenen Unterricht, die sogenannte *Harmonisierungslehre*, die Teil des Vorbereitungskurses der Erstsemester am Bauhaus in Weimar war.

In der *Harmonisierungslehre* konzentrierte sich Grunow auf drei Prinzipien: Farbe, Klang und Bewegung und brachte diese auf eine, aus heutiger Perspektive, sehr interdisziplinäre Art und Weise zusammen. Der Fokus des Unterrichtes lag auf dem Üben von Balance und Konzentration, zwei Kompetenzen, die am Bauhaus ursprünglich eine zentrale Rolle spielten. Grunow war am Bauhaus die einzige Frau in der Position eines Meisters, diesen Titel bekam sie jedoch nie. Laut Aufzeichnungen und Erinnerungen der ehemaligen Studentinnen<sup>1</sup> und Mitarbeiterinnen sowie offiziellen Dokumente waren ihr Unterricht und ihre Lehre sehr beliebt und geschätzt. Sie verließ das Bauhaus im Jahr 1924, nachdem das Schulprogramm praxisorientier-

ter wurde und sich stärker auf gewerbliche Zwecke richtete. Grunows *Harmonisierungslehre* passte nicht mehr zum neuen Programm. Sie zog nach Hamburg, wo sie an der Universität dozierte, später auch in andere Städte, und blieb bis zum Ende ihres Lebens als Lehrerin sowie Theoretikerin aktiv. 1944 verstarb sie in Leverkusen. Obwohl ihre Zeit am Bauhaus relativ kurz war, spielte Grunow eine wichtige Rolle in der Kunst- und Wissenschaftsentwicklung ganzer Studierendengenerationen, deren Mitglieder zu bedeutsamen Künstlerinnen und Kunsttheoretikerinnen des 20. Jahrhunderts wurden.

Das Jahr 2019 wird in Deutschland stark durch das 100-jährige Gründungsjubiläum des Bauhauses geprägt werden. Die Stadt Weimar spielt dabei eine besondere Rolle. Eine Bandbreite an Veranstaltungen greift die Vorfälle der Schule auf und thematisiert die neuen Ideen für Lehre und Erziehung, die von Künstlern wie Johannes Itten, Lyonel Feininger, Josef Albers, Paul Klee, Wassily Kandinsky oder Oskar Schlemmer konzipiert und im Nachhinein in den Unterricht implementiert wurden. Themen wie Konzentration, die Suche nach Balance sowie geistige und intellektuelle Entwicklung galten als sehr wichtige Grundlagen für die Ausbildung der jungen Studentinnen. Die *Harmonisierungslehre* vereinte diese Prinzipien und ermutigte die Unterrichtsteilnehmer zum interdisziplinären und abstrakten Denken und Handeln.<sup>2</sup>

Die Hundertjahrfeier ermöglicht es, Grunows unterschätzte und beinahe schon vergessene Lehrmethoden aufzugreifen, in einen aktuellen Kontext zu setzen und zu interpretieren. Dabei ist es notwendig, wie bei vielen anderen Frauenbiografien, auf rekonstruktive Forschungsmethoden zurückzugreifen, da Dokumentationen unvollständig und Zeugnisse verloren gegangen sind.

Mit der Persönlichkeit Gertrud Grunows und ihrer Lehre beschäftigt sich die Künstlerin Jenny Brockmann. Jenny Brockmann (geb. 1976 in Berlin) studierte Bildende Kunst an der Universität der Künste in Berlin sowie am Hunter College in New York City und war Meisterschülerin bei Rebecca Horn. In ihrer künstlerischen Arbeit bedient sie sich unterschiedlicher, manchmal sogar gegensätzlicher Disziplinen und Materialien, sodass im Endeffekt ihre Werke einen zutiefst interdisziplinären und vielfältigen Charakter erhalten. Die Arbeiten von Brockmann balancieren an der Schnittstelle von Kunst, Geistes- und Naturwissenschaften. Die Künstlerin lädt zu ihren Projekten oftmals Experten aus verschiedenen Disziplinen ein: Wissenschaftlerinnen, Forscherinnen, Denkerinnen sowie Kunst-



Jenny Brockmann: *Gertrud-Grunow-Vitrine*, verschiedene Materialien, 2018

schaffende (Tänzerinnen, Musikerinnen oder Performerinnen), um zusammen mit ihnen solche Phänomene aufzuarbeiten, die die Basis für unser Denksystem bilden: aus der Natur – biologische, physische, chemische – und aus der Kultur – gesellschaftliche, wirtschaftliche und politische Ereignisse. Das Ergebnis bilden Projekte, für die der Entstehungsprozess und die Projektentwicklung von hoher Wichtigkeit sind.

Als Einführung in die für das Jahr 2019 angedachte Ausstellung bereitet Brockmann im Rahmen des Kunstfest Weimar 2018 bereits drei Veranstaltungen vor, die sich jeweils auf die Lehre Grunows und ihre Zeit in Weimar fokussieren und sich mit den Problemen, die die Pädagogin in ihrer theoretischen und praktischen Arbeit beschäftigten, auseinandersetzen. Jede Veranstaltung greift andere Fragen auf. Zusammen mit Kunstwissenschaftlerinnen, Musikerinnen und Tänzerinnen analysiert Brockmann die von Grunow unterrichtete Methode mit Fokus auf den menschlichen Körper und seine Handlungen, die sich gleichzeitig in drei Dimensionen verwirklichen: zeitlich, geistig und räumlich. Die eingeladenen Expertinnen schauen auf die Denk-

weisen Grunows mithilfe zeitgenössischer Forschungsapparaturen. Die damals am Bauhaus stark präsente Frage – wie lernt man? – wird von Brockmann erneut gestellt und in einen diskursiven Prozess umgewandelt. Die Kulturwissenschaftlerin Sophia Gräfe (→ S. 109) und der Designer Adrian Palko von *Space for Visual Research* (→ S. 115) analysieren, was sich hinter dem Begriff der *Handlungsanweisung* in Gertrud Grunows Lehre verbirgt. In Anlehnung an Texte und Notizen Grunows<sup>3</sup> überdenkt die Künstlerin zusammen mit den eingeladenen Gästen, der Architekturtheoretikerin Ines Weizman (→ S. 119) und dem Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme (→ S. 127) sowie dem teilnehmendem Publikum die gesellschaftlichen und ethischen Aspekte der künstlerischen Arbeit Grunows sowohl aus historischer als auch zeitgenössischer Perspektive. Zudem wird das Œuvre Grunows von der Jazzsängerin Sophie Grobler (→ S. 135) und der Tänzerin Katja Erfurth (→ S. 139) kommentiert und dem künstlerischen Schaffen von Grunows Zeitgenossinnen, den Künstlerinnen Ljubow Sergejewna Popowa, Hilma af Klint oder Katarzyna Kobro gegenübergestellt. Damit werden Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen europäischen Kunstkreisen und dem damaligen Zeitgeist aufgezeigt.

In jeder Veranstaltung findet Brockmann einen Ausgangspunkt für die Erweiterung ihrer eigenen künstlerischen Praxis. Alle drei Veranstaltungen sind als eine Art von Labor gedacht, in dem beide Seiten, die eingeladenen Gäste sowie das Publikum, aktiv eingebunden werden. Sie haben einen stark performativen Charakter und werden zu einmaligen, nicht wiederholbaren Ereignissen. Ihr eigenes künstlerisches Schaffen verbindet Brockmann mit Grunows Theorie und bezieht diese auf ihre eigene Arbeitsmethode. Da Grunows Unterrichtsstunden kein konkretes Szenario verfolgten, sind die einzelnen Abläufe nur dank der Berichte und Notizen der ehemaligen Studentinnen bekannt. Dies zeigt nicht nur, dass der Unterricht jedes Mal anders verlief, sondern ist auch für Brockmann von Vorteil und öffnet das Feld für weitere künstlerische Prozesse. Ausgehend von den existierenden Informationen und Grunows eigenen Texten definiert die Künstlerin gewisse Rahmen, behält aber auch den Freiraum für das weitere Geschehen, das sich im Lauf der Veranstaltung entwickelt. Das Ergebnis ist, wie bei einem wissenschaftlichen Experiment, unbekannt und entsteht erst während der Veranstaltung. Brockmann beschreibt diese Art von Arbeiten als *diskursiven Dialog*, der abhängig ist von dem Raum, der Zeit und der Interaktion zwischen den Objekten und den Menschen.

Historisch gesehen haben ihre Arbeitsmethoden eine Grundlage in den Gedanken, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts anschließend an die Idee(n) des Bauhauses an den Hochschulen und in Künstlerkreisen der Vereinigten Staaten entwickelten. In Brockmanns Arbeiten wirken Skulpturen wie ein Schaffensprozess und weisen einen stark performativen Charakter auf. In der Art und Weise, in der alle drei Veranstaltungen verlaufen, finden sich Bezüge auf Allan Kaprow und seine Happenings. Die von ihm definierten und ausgeführten Happenings bekamen eine hybride Form eines performativen Geschehens: ohne erkennbare Dramaturgie und mit collagenhaften, oftmals gleichzeitig organisierten Ereignissen, mit verwischten Grenzen zwischen den Performern und dem Publikum. Oft basierten die Happenings auf Zufall und Improvisation und bedienten sich verschiedenster Kunstmedien sowie gewöhnlicher Alltagsgegenstände.<sup>4</sup>

Es ergeben sich auch Bezüge zur Geschichte des Black Mountain College der 1950er Jahre, an dem die Bauhaus-Lehrmethode von den ehemaligen Professoren und Studentinnen getragen wurde und sich sowohl die Kunst als auch die künstlerische Ausbildung für ein experimentelles und neues Denken geöffnet hatten. Dort hat John Cage im Jahr 1952 sein revolutionäres „Untitled Event“<sup>5</sup> aufgeführt, das als das erste Happening definiert wurde. Der Künstler gab den beteiligten Teilnehmerinnen, Studentinnen aus unterschiedlichen Fakultäten, die Zeiten vor, in denen sie etwas vorführen, eine Pause machen oder still sein sollten; die Aktivität war dabei frei wählbar. Was John Cage damals machte, bedeutete eine Öffnung des künstlerischen Geschehens für ein prozesshaftes Arbeiten mit einer weiteren, unkontrollierten Entwicklung.

In ihren diskursiven Dialogen vereint Brockmann die Idee des Happenings mit dem Format des „öffentlichen Dialogs“, das von Joseph Beuys in den 1970er Jahren entwickelt wurde. Die Fragestellung sowie die Interaktion der Teilnehmerinnen als zentralen Punkt zu definieren, versteht Brockmann als eine selbstständige Arbeitsmethode.

In der Gegenwartskunst finden sich Parallelen zwischen Brockmanns Denken und ihrer Art der künstlerischen Arbeit und dem Ansatz des polnischen Künstlers Paweł Althamer<sup>6</sup>, der für seine partizipativen und performativen Kunstaktionen bekannt ist. Auch in seinen Arbeiten entsteht das Kunstwerk erst durch die Beteiligung der Teilnehmerinnen und im Prozess. Allerdings bleibt der Prozess wichtiger als das Endergebnis selbst. Nur die Felder der künstlerischen Interessen von Brockmann und Althamer unterscheiden sich. Für ihn spielt der gesellschaftliche Kontext die Hauptrolle, bei ihr



ist es der wissenschaftliche und interdisziplinäre Ansatz, von dem aus gesellschaftspolitische Strukturen kritisch hinterfragt werden.

Brockmann arbeitet mit drei Elementen; basierend auf dem gegebenen Raum, dem vorhandenen Objekt und dem materiellen Körper formt sich eine Beziehung von Abhängigkeit und Interdependenz. Erst in diesem Feld entsteht die Ausstellung.



Jenny Brockmann: *Klint-Popowa-Kobro*, Bücher, Bücherregal, 2018

Ähnlich wie in der kinetischen Kunst von Laszlo Moholy-Nagy, Naum Gabo oder bei den räumlichen Konstruktionen von Katarzyna Kobro, beeinflussen sich Raum und materielle Form gegenseitig und schaffen gemeinsam eine Reihe von Spannungen zwischen der Dynamik und der Statik, abhängig vom Bezugspunkt des Betrachters.<sup>7</sup> Für Brockmann kann Bewegung aus zwei Perspektiven betrachtet werden: Es gibt zum einen den Raum, in dem sich die Objekte bewegen, zum anderen den Raum, der diese Bewegung verursacht. Es bedeutet, dass die Objekte mechanisch in Bewegung gebracht werden und sich im Rahmen eines konkreten Raumes bewegen. Darüber hinaus findet die Bewegung auch um das statische Objekt herum statt und wird von dem Raum und der vorhandenen Optik verursacht.

Bei Brockmann entsteht eine enge Beziehung zwischen Körper und Objekt, weil sich nur in einer Interaktion dazwischen ein Kunstwerk formen lässt. Als Schülerin Rebecca Horns nutzt Brockmann das Instrument der Prothese, verstanden als eine Erweiterung des menschlichen Körpers. In ihrer Serie aus dem Jahr 1970, „Extended

Body“, schuf Rebecca Horn verschiedene Objekte, die als spezifische und symbolische Verbesserung der menschlichen Fähigkeiten dienen sollten. Brockmann übernimmt diese Idee der Erweiterung und Verbesserung und ergänzt sie um eigene Aspekte. In ihren Objekten ist die Erweiterung Mittel für eine fortdauernde Befragung im Rahmen der Ausstellung, die weitere künstlerische Prozesse anstößt. In Hinsicht darauf funktionieren die Objekte von Brockmann nicht nur als eine Ausdehnung – eine Prothese, sondern sind auch Apparate – Werkzeuge, die den Körper und das Objekt vereinen. Ohne diese Verbindung sind sie sinnlos. Diese Sichtweise erinnert an die Theaterstücke von Tadeusz Kantor<sup>8</sup>, in denen es weder klassische Dekorationen noch Requisiten gab und die Bühne ein Platz der ständigen Transformation war.<sup>9</sup> Die vom Künstler selbst angefertigten Apparate wurden von Schauspielern „angezogen“ oder in verschiedener Art und Weise in Bewegung gebracht.

In der Ausstellung von Brockmann werden verschiedene Objekte zu Werkzeugen, die mit der Rolle der Objekte in der von Bruno Latour geprägten Akteur-Netzwerk Theorie verglichen werden kann. Am Beispiel des *Berliner Schlüssels* entwickelt Latour ein Verständnis von Objekten als Ansammlungen sozialer Praktiken und Handlungen.<sup>10</sup> Diese übernehmen die Rolle eines Mittlers und ihre Aufgabe ist die Vermittlung zwischen Menschen und Dingen, was gleichzeitig die Mittler zu sozialen Akteuren macht. Nach Latour können Dinge und Menschen nicht voneinander getrennt betrachtet werden. Sie sind miteinander verbunden und weisen sich gegenseitig Eigenschaften und Fähigkeiten zu. Handlungen bzw. das soziale Miteinander entstehen demnach durch die verflechtende Interaktion. Durch die gegenseitigen Rollenzuweisungen und Rollenübernahmen beider Akteure entsteht ein Verhältnis. Diese Beziehung bezeichnet Latour in seiner Theorie als Netzwerk. So ein Netzwerk ergibt sich auch innerhalb der Ausstellung von Brockmann: zwischen ihren Objekten, eingeladenen Gästen, dem Publikum und der Räumlichkeit.

Welche Rolle spielt Brockmann letztlich selbst in der eigenen Ausstellung? Jenny Brockmann gibt den Teilnehmerinnen den ersten Impuls, bringt ihre Ideen, Bilder und Referenzen ein, beeinflusst danach das weitere Geschehen nicht, sondern analysiert und sammelt die Ergebnisse, wie bei einer mobilen experimentellen Forschungsstation, bei dem temporär alle Beitragenden gemeinsam und zusammen mit dem Publikum lernen, forschen und gleichzeitig Teil des Experiments sind. Ihre Anwesenheit verwirklicht sich in der komplexen Kreation des Prozesses.

Das passiert auch während der Veranstaltungen im Rahmen des Kunstfest Weimar 2018. Nach den drei diskursiven Dialogen um die Theorie und Lehrmethode von Gertrud Grunow sammelt Jenny Brockmann das Entstandene und verarbeitet es weiter. Das heißt, dass die Veranstaltungen als ein integraler Teil des vielfältigen Prozesses zu verstehen sind und in weiteren Formen während der Jubiläumsausstellung zum Bauhaus in Weimar auffindbar sein werden.

#### JENNY BROCKMANN

Jenny Brockmann ist Künstlerin und Bildhauerin und lebt in Berlin. Sie studierte Bildende Kunst an der Universität der Künste Berlin und war Meisterschülerin bei Rebecca Horn. Weiterhin erhielt sie ihr Diplom in Architektur an der Technischen Universität Berlin. Ihre organischen bis philosophischen Skulpturen und Installationen waren international bereits an zahlreichen Orten zu sehen, so u. a.: Manege, St. Petersburg, Russland; Museo de Arte de El Salvador, San Salvador; NordArt, Rendsburg, Deutschland; Kasko, Basel, Schweiz; St. Pancras, London, UK; Galerie Gerken, Berlin, Deutschland; Museo para la Identidad Nacional, Tegucigalpa, Honduras; Haus am Lützowplatz, Berlin; Deutsches Generalkonsulat, New York, USA; The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv, Israel; Hudson Valley Center for Contemporary Art, Peekskill, NY, USA und Kaohsiung Museum of Fine Arts, Taiwan, Schering Stiftung, Berlin, Viborg Kunsthall, Dänemark und Vögele Kultur Zentrum, Schweiz.

#### PAULINA OLSZEWSKA

Paulina Olszewska ist Kunstkritikerin und Kuratorin und lebt und arbeitet in Berlin. Sie studierte Kunstgeschichte an der Jagiellonen-Universität in Krakau (PL) und an der Humboldt-Universität zu Berlin. In ihrer Abschlussarbeit beschäftigte sie sich mit zeitgenössischer chinesischer Kunst und wie diese in Europa von den 1980er Jahren bis heute rezipiert wird. Paulina Olszewska arbeitete als Kunstberaterin in Süddeutschland mit Künstlern aus Polen und Berlin zusammen und als Projektmanagerin an der Kunstakademie in Szczecin, Polen. Sie war Galerieassistentin in der Galeria Isabella Czarnowska in Berlin-Mitte und Direktorin und Kuratorin des UP Projektraums in Berlin-Neukölln. Sie schreibt für die polnische Kunstzeitschrift *Obieg* und ihre Essays über zeitgenössische Kunst und Architektur wurden in mehreren Magazinen veröffentlicht, darunter *Atlántica*, *Architectura & Biznes*, *VLNA*, *MOCAK Forum* und *The Naked*. Sie widmet sich in erster Linie der zeitgenössischen europäischen Kunst und hat zu Katalogen und Kunstpublikationen beigetragen. Sie ist Mitglied des Künstlerarchivs berlinerpool.

- 1 Lothar Schreyer: *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*. München 1966
- 2 Ulrike Müller: *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. Berlin 2014, S. 27–35
- 3 René Radrizzani: *Die Grunow-Lehre. Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*. Wilhelmshaven 2004, S. 61–110
- 4 Allan Kaprow: *Some Recent Happenings*, New York 1966, S. 5
- 5 Anna-Maria Fiala, Lena Fiedler, Christopher Ramm und Henrike Simm: *Untitled Event – Fragments on its historiography and myth-making*. URL: <https://black-mountain-research.com/2015/07/06/untitled-event/>, zuletzt besucht am 6. Juni 2018
- 6 Culture.pl: Paweł Althamer, URL: <https://culture.pl/en/artist/pawel-althamer>, zuletzt besucht am 6. Juni 2018
- 7 Janusz Zagrodzki: *Wewnątrz przestrzeni*, in: Katarzyna Kobro (Hg.): *W setną rocznicę urodzin, 1898–1951*, Łódź 1998, S. 73–81
- 8 Tadeusz Kantor (1915–1990), polnischer Theaterregisseur und Künstler. Er gilt als wichtiger Vertreter des absurden Theaters
- 9 Schlemmer | Kantor. Katalog zur Ausstellung im Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA (14.10.2016 – 15.1.2017), redaktionell betreut v. Małgorzata Leyko, Krakau 2015
- 10 Bruno Latour: *Der Berliner Schlüssel*. Aus dem Französischen und mit einem Kommentar von Gustav Roßler. Berlin 2014

Kunsthfest Weimar 2018  
Ein Archiv von Hitze und Kälte

Konzept: Janek Müller, Niklas Hoffmann-Walbeck  
Redaktion: Julia Korrek  
Lektorat: Marlene Kirsten  
Gestaltung: Happy Little Accidents, Leipzig  
Druck: Buch- und Kunstdruckerei Kessler GmbH

Herausgeber: Kunsthfest Weimar  
Künstlerischer Leiter: Christian Holtzhauer

Das Kunsthfest Weimar wird veranstaltet von:  
Deutsches Nationaltheater  
und Staatskapelle Weimar GmbH  
– Staatstheater Thüringen –  
Theaterplatz 2 · 99423 Weimar  
Sitz der Gesellschaft: Weimar,  
Amtsgericht Jena, HRB 112844  
Generalintendant: Hasko Weber  
Geschäftsführer: Hasko Weber / Sabine Rühl  
Vorsitzende des Aufsichtsrates: Dr. Babette Winter

© Texte bei den Autorinnen und Autoren.

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Herausgebers unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

1. Auflage, Printed in Germany 2018

**Kunst  
Fest  
Weimar**



Gefördert durch die Kulturstiftung  
des Bundes im Fonds „Bauhaus heute“ /  
Projekt „Hitze Kälte Apparate“

**KULTURSTIFTUNG  
DES  
BUNDES**