

Inhaltsverzeichnis

Vorwort/Preface → s. 2

Dr. Stefan Schwartze

Standbein und Spielbein des KIT.

Über Kunst, Wissenschaft und Technik seit 1961 → s. 7

Oliver Jehle

Kunst am KIT → s. 25

Andrea Stengel

DER MENSCH (1-14)

Einleitung → s. 40

Künstler_innen und ihre Werke

TECHNISCH-WISSENSCHAFTLICHE ABSTRAKTIONEN (15-42)

Einleitung → s. 147

Künstler_innen und ihre Werke

MENSCH UND WISSENSCHAFT IM DIALOG (43-52)

Einleitung → s. 348

Künstler_innen und ihre Werke

Anstelle eines Nachworts → s. 419

Oliver Jehle, Andrea Stengel und Ines Kelly

Literaturverzeichnis → s. 424

Bildnachweis → s. 432

Vorwort

Was ist das Geheimnis innovativer Forschung und Lehre? Ein entscheidender, wenn auch oft zu wenig beachteter Erfolgsfaktor ist, so glaube ich, die Kreativität.

Kreativität ist vielleicht nicht das Erste, was man mit einer Hochschule mit technisch-naturwissenschaftlichem Schwerpunkt wie dem Karlsruher Institut für Technologie (KIT) verbindet. Doch innovativ ist nur das, was auch kreativ ist: Unmögliches denken, Ungewöhnliches wagen, andere Umsetzungsformen erproben und so neue Lösungsansätze finden. Ohne Kreativität gelingen weder Wissenschaft noch Kunst – und mehr noch: Hier bereichern sich die vermeintlichen Gegensätze, indem sie sich gegenseitig spiegeln, kommentieren, hinterfragen, ergänzen oder sogar weiterdenken.

Kunst auf dem Campus ist am KIT selbstverständlich. Mal offensiv, mal subtil – sie begleitet Studierende und Mitarbeitende jeden Tag in und außerhalb der Gebäude in einer großen Vielfalt an Materialien, Größen und Formen. Das KIT hat das besondere Glück, über eine eigene Kunstsammlung von über 900 Werken der Moderne zu verfügen, die bereits seit Ende der 1950er-Jahre am ehemaligen (Kern-)Forschungszentrum Karlsruhe, heute Campus Nord, aufgebaut und stetig erweitert wurde. Einen Teil dieser Sammlung bildet die Artothek, aus der die Mitarbeitenden bis heute Kunstwerke für ihren persönlichen Arbeitsplatz auswählen dürfen. Ein anderer Teil hat als von Bund und Land geförderte ‚Kunst am Bau‘ einen festen Platz in, an und vor vielen Gebäuden. Auch am Campus Süd, auf dem Gelände der ehemaligen Universität Karlsruhe, gehört es seit langem zur Selbstverpflichtung, bei Neubauten von Anfang an mitzudenken, wie Kunst am Bau hier integriert werden kann. Die Kunst auf dem Campus befasst sich mit den vielen Facetten des Menschen in Wissenschaft und Technik – eine Programmatik, die auch in wissenschaftlicher Hinsicht bestimmend für das KIT ist, das sich in seinem Wirken seit nun mehr 200 Jahren ganz der Gesellschaft verschrieben hat.

Ich selbst wurde in meiner Schulzeit und im Studium in Gebäuden unterrichtet, in denen ich täglich Kunst am Bau begegnete,

was ich als bereichernd und identitätsstiftend erlebt habe. Später im Beruf hatte ich immer wieder das Glück, meine Büros jeweils mit Grafiken oder Bildern ausstatten zu können, die einen Bezug zu meinem Arbeitsumfeld hatten. Die tägliche Begegnung mit Kunst ist für mich eine der Quellen, aus denen ich Kraft für die Arbeit schöpfe – und oft genug Anstoß für Gespräche, die über den rein dienstlichen Zweck hinaus gehen. Bei meinen Gängen über das KIT-Gelände erlebe ich immer wieder, wie Kunst auf dem Campus ganz unmittelbar zum Teil unseres Alltags wird, wenn sie etwa Gelegenheiten zum Verweilen schafft oder als markantes Erkennungszeichen zum Treffpunkt wird.

Der vorliegende Band würdigt eine Auswahl der Kunst auf dem Campus nun erstmals aus einer kunsthistorischen Perspektive – und zwar durch die, die tagtäglich von ihr umgeben sind: Für ihre erhellenden Beiträge danke ich den Studierenden und Mitarbeitenden der Kunstgeschichte am KIT, ebenso Herrn Professor Jehle und Frau Stengel, die dieses Projekt initiiert haben. Ein besonderer Dank gilt denen, die diese Veröffentlichung durch ihre Großzügigkeit ermöglichten: KIT Freundeskreis und Fördergesellschaft e.V., Sparkasse Karlsruhe und dm-drogerie markt. Ohne sie wäre dieses Werk nicht möglich gewesen.

Ich lade Sie, liebe Leserinnen und Leser, herzlich ein, die Kunst auf dem Campus des KIT neu und wieder zu entdecken – ob hier im Buch oder auch bei einem Rundgang vor Ort!

Dr. Stefan Schwartze

Vizepräsident Finanzen, Personal und Infrastruktur des KIT und
Vorsitzender der Kunstkommission des KIT

Preface

What is the secret of innovative research and academic education? I believe that creativity is a decisive, albeit often underestimated factor for success.

Creativity may not be the first thing associated with a university focusing on engineering and natural sciences, such as Karlsruhe Institute of Technology (KIT). But to be innovative, you have to be creative. Thinking the impossible, daring the unusual, testing other ways of implementation, and finding new solution approaches. Without creativity, neither science nor art can succeed. And even more so: It is here where the supposed opposites enrich each other by reflecting, commenting, questioning, and complementing each other, or even by thinking each other ahead.

At KIT, art on campus is a matter of course. Sometimes offensive, sometimes subtle, art with its large variety of materials, sizes, and forms accompanies students and employees every day inside and outside of buildings. KIT is very lucky to possess an own collection of more than 900 works of modern art, which was established in the late 1950s and has been extended constantly since then at the former Karlsruhe (Nuclear) Research Center, today's Campus North. Part of this collection is the art lending library, from which the employees can take works of art on loan for their personal workplace. Other pieces of art have been funded under the Percent for Art program of the federation and the states and can be found in, at, and in front of many buildings. On Campus South, the premises of the former University of Karlsruhe, we also committed ourselves to integrating art when constructing new buildings long ago. Art on campus is about the many facets of the human being in science and engineering – a concept that also is decisive in the scientific activities of KIT that has dedicated its work entirely to society for more than 200 years now.

I passed school and my studies at buildings, where I encountered works of art on a daily basis. I experienced this as enriching; they created a sense of identity. Later, at work, I was happy to decorate my offices with graphics or paintings rela-

ting to my work. My daily encounter with works of art is one of the sources from which I draw strength for my work and often enough it is the impetus for conversations that go beyond the business purpose. When walking on the KIT premises, I experience time and again how art on campus becomes a direct part of our everyday lives, for example when it creates opportunities to linger or becomes a striking landmark and meeting point.

This book is about selected works of art on campus, from the art history's perspective for the first time, with the authors being those who are surrounded by them daily: I thank the students of history of art at KIT and their faculty for their enlightening contributions as well as Professor Jehle and Ms. Stengel, who initiated this project. Special thanks go to those who generously enabled this publication, namely to KIT Freundeskreis Fördergesellschaft e.V., Sparkasse Karlsruhe, and dm-drogerie markt. Without them, this publication would not have been possible.

I cordially invite you, dear readers, to newly discover or rediscover art on KIT's Campus – may it be in this book or by having a walk around!

Dr. Stefan Schwartze

Vice President Operations of KIT and Chairman of KIT's Art Commission

Standbein und Spielbein des KIT.

Über Kunst, Wissenschaft und Technik seit 1961

Oliver Jehle

Kunst am Bau begegnet uns am KIT an vielen Orten, sei es auf den gestalteten Plätzen der universitären Standorte in Karlsruhes Norden, Süden oder Westen, sei es in den Foyers oder öffentlichen Räumen der zahllosen Gebäude, die in ihrer Gesamtheit die gebaute Umwelt dieser lebendigen technischen Universität bilden. Kleinplastiken, Kunst auf Papier oder auf Leinwand finden sich in den reichen Beständen der Artothek, viele Werke zudem in den Fluren, Gängen und Arbeitszimmern – denn „seit den ersten Ankäufen [...] war die möglichst umfassende Integration künstlerischer Zeugnisse in die vorgegebene Forschungs- und Arbeitswelt die primäre Zielvorstellung“¹ derjenigen, die sich um die Kunstsammlung des KIT kümmerten. Alle diese Artefakte spielen eine „unübersehbar[e] Rolle“, denn sie sind „präsent“ und voller „vitale[r] Selbstverständlichkeit“². Selbstverständlich aber ist dieser lebendige Umgang mit den Künsten nicht. Er verdankt sich einer aktiven kuratorischen Arbeit, die seit 1961 am KIT und seinen Vorgängerinstitutionen kontinuierlich und mit beachtlichem Sachverstand betrieben wurde: Die wachsende Sammlung spiegelt dabei wichtige künstlerische Entwicklungen des 20. und 21. Jahrhunderts und zeigt auch dort, wo Vergaben fehlschlügen oder visionäre Entwürfe an den Bedenken vorgeordneter Behörden scheiterten, welches Verständnis der Künste an diesem Wissenschaftsstandort gepflegt wurde.

In den „Vorbemerkungen“ zur Geschichte der Sammlung schreibt Alfred Bauer darüber, dass die Kunstsammlung des Kernforschungszentrums „keinen programmatischen Anspruch“ erhebe.³

¹ Andreas Franzke, *Kunst, wohin man kommt*, in: Manfred Popp (Hrsg.), *Kunst im Zentrum. Einblicke in die Sammlung des Forschungszentrums Karlsruhe*, hrsg. v. Forschungszentrum Karlsruhe GmbH, Ausst.-Kat. Forschungszentrum Karlsruhe, Karlsruhe 2006, S. 11–15, hier S. 12.

² Ebd., S. 13.

³ Alfred Bauer, *Beispiele bildender Kunst der Gegenwart. Dokumentation der Kunstsammlung des Kernforschungszentrums Karlsruhe*, hrsg. v. Kernforschungszentrum Karlsruhe GmbH, Ausst.-Kat. Prinz-Max-Palais, Karlsruhe, Karlsruhe 1991, S. 11. Der materielle Wert oder die Möglichkeit eines pekuniären Zuwachses spielt für die Ausrichtung der Sammlungstätigkeit am KIT Karlsruhe keine Rolle.

Ihren Schwerpunkt fand die Sammlung unter seiner Ägide wie selbstverständlich in der Kunst des deutschen Südwestens,⁴ wobei sein besonderes Augenmerk auf den Arbeiten der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe lag: Konstellationen von Lehrern und Schülern, sei es Wilhelm Loth (1920–1993), Teilnehmer der *documenta III* 1964 in Kassel, und seine Schüler – etwa Franz Bernhard (1934–2013) und Robert Schad (*1953) –, interessierten Bauer, wollte er doch dem „besonderen Verhältnis“⁵ nachspüren, das sich in den Klassen der Akademie über die Generationen entwickelte. Wer sich als Student um einen Platz an der Akademie in Karlsruhe bemühte, wusste darum, dass er nicht auf abstrakte, gegenstandslose Kunst des Informel⁶ treffen würde, die in den europäischen Nachkriegsjahren eine dominante Position erlangt hatte, sondern auf eine figürliche Malerei, die nach dem Wort des Kritikers Hans Platschek „Neue Figuration“⁷ benannt wurde. War das Informel⁸ mit seiner „Auflösung des klassischen Formprinzips“⁹ vielleicht die „wirkungsgeschichtlich zentrale Innovation der Kunst der 1950er Jahre“¹⁰, wurde zunehmend Kritik laut an der großen Geste des Formlosen, die „unverbindlich und apolitisch sei“ und den „drängenden“ Fragen der eigenen Zeit ausweiche.¹¹ Kunst, die in die Sammlung des KIT aufgenommen wurde, sollte immer auch einen Auftrag erfüllen.

⁴ Allerdings finden sich auch Werke von Joan Miró, Antoni Tàpies oder Max Ernst in der Sammlung und zeigen, dass die zeitgenössische Kunst auch außerhalb der Grenzen Baden-Württembergs wahrgenommen und erworben wurde.

⁵ Ausst.-Kat. Karlsruhe 1991 (wie Anm. 3), S. 11.

⁶ Christoph Zuschlag, *Zur Kunst des Informel*, in: Hans-Jürgen Schwalm u.a. (Hrsg.), *Informel: Zeichnung, Plastik, Malerei; anlässlich einer Ausstellungstrilogie zum deutschen Informel*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Recklinghausen, Märkisches Museum Witten, Bönen 2010, S. 9–17.

⁷ Platschek, der selbst zum Informel gehört hatte, wandte sich mit seiner Schrift gegen die Bandalisierung der informellen Kunst: Hans Platschek, *Neue Figurationen: Aus der Werkstatt der heutigen Malerei*, München 1959.

⁸ Die 1951 in Paris veranstaltete Ausstellung *Signifiants de l'informel* – Bedeutungen des Formlosen – des französischen Kunstkritikers Michel Tapié gab der Bewegung den Namen.

⁹ Vgl. Carolin Weber, *QUADRIGA. Die Auflösung des klassischen Formprinzips*, in: *Quadriga. Die Auflösung des Klassischen Formprinzips*, Karl Otto Götz, Otto Greis, Heinz Kreuz, Bernard Schultze, Ausst.-Kat. Galerie Maulberger, München, München 2010, S. 8–36.

¹⁰ Zuschlag 2010 (wie Anm. 6), S. 10.

¹¹ Ebd., S. 15.

Solch ein Auftrag wurde in einem technikaffinen Umfeld wie dem KIT nach den Maßstäben der Praxis bemessen und gilt als erfüllt, wenn sich Forschung und Lehre erkenntniserhellend verbinden. Kunst, die gesammelt und archiviert, kuratiert und ausgestellt wird, ist damit Bestandteil einer dynamischen Forschungsinfrastruktur. Aber woher kam dieses tiefe Verständnis für die Wahlverwandtschaft von Kunst und Wissenschaft?

„Die Ingenieursausbildung war mein Standbein, die Kunstgeschichte mein Spielbein“¹², so berichtete der Begründer der Kunstsammlung des Forschungszentrums Karlsruhe, Alfred Bauer, 2006 in einem Gespräch mit Ursula Merkel (bis 2024 Kuratorin der Städtischen Galerie Karlsruhe) über sich und seinen Werdegang. Rief Bauer damit das klassische Standmotiv des Kontrapost auf, bei dem das Gewicht auf dem einen Bein ruht, während das andere unbelastet bleibt, darf das Auswählen, Sammeln und Vermitteln von Kunstwerken als mitunter spielerische Handlung verstanden werden, die aber das volle Potenzial menschlicher Beweglichkeit ausschöpft. In Stuttgart hatte Alfred Bauer 1946 sein Studium des Bauingenieurwesens begonnen und zugleich Kunstgeschichte studiert – bei Hans Hildebrandt, dessen Haus ein Treffpunkt für Kunstschaffende wie Ida Kerkovius und Johannes Itten, Oskar Schlemmer und Willi Baumeister war.¹³ Lily Hildebrandt, seine jüdische Frau, war Meisterschülerin bei Adolf Hölzel an der Kunstakademie in Stuttgart und eröffnete ihrem Mann die Möglichkeit, gemeinsam einen Salon zu führen. Mit Walter Gropius verband sie seit 1918 eine intensive Freundschaft, Le Corbusiers Schrift *Kommende Baukunst* übersetzte Hans Hildebrandt und gab sie 1926 heraus. Die Förderung der modernen Architektur und die Unterstützung des Bauhauses waren ihm zentrale Anliegen, die Idee, dass sich die Lebenswelt ästhetisieren ließe, verschränke sich nur Kunst, Kunsthandwerk und Design, war ein Ideal, das er in der

¹² Alfred Bauer und Albert Miller im Gespräch mit Ursula Merkel, „*Der lebendige Dialog war mir immer sehr wichtig*“. Über Entstehung und Aufbau der Kunstsammlung des Forschungszentrums Karlsruhe, in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 2006 (wie Anm. 1), S. 63-67, hier S. 63.

¹³ Katja Nagel, Hans Hildebrandt, in: Norbert Becker, dies. (Hrsg.), *Verfolgung und Entrechtung an der Technischen Hochschule Stuttgart während der NS-Zeit*, Stuttgart 2017, S. 277-286.

klassischen Moderne verwirklicht sah. In diesem progressiven intellektuellen Umfeld bewegte sich Alfred Bauer, ehe er 35 Jahre für das Forschungszentrum Karlsruhe tätig wurde und für einen langen Zeitraum auch Leiter der Hauptabteilung Bauwesen war. In diesem Zeitraum entstanden weite Teile der umfangreichen Kunstsammlung des Forschungszentrums Karlsruhe – Gemälde, Arbeiten auf Papier, Plastiken und Objekte; wobei ein seit 1978 geplanter und später realisierter Skulpturengarten¹⁴ das Interesse Alfred Bauers an den bildhauerischen Arbeiten verdeutlicht,¹⁵ die neue Materialien nutzten.

Bereits in der Karlsruher Rektoratsrede vom 4. Dezember 1965 hatte Klaus Lankheit¹⁶ unter dem Titel *Kunstgeschichte unter dem Primat der Technik* gefordert, dass die „Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit dem Phänomen der modernen Technik“ in der Kunstgeschichte und den anderen Geisteswissenschaften an der Technischen Universität gefördert werden müsse, denn „die Technik [sei]“, so zitiert Lankheit den Chemiker und damaligen Vorstandsvorsitzenden der BASF, Carl Wurster¹⁷, „nicht nur ein, sondern der gestaltende Faktor dieses Jahrhunderts“.¹⁸ Der Kunsthistoriker „darf eine Stahlplastik in ihrer Sprödigkeit, Härte, Schärfe nicht mit den Kategorien einer Holz- oder Sandsteinskulptur messen. Alle diese neuen Werkstoffe gehen nicht nur die Industrie und die industrielle Formgebung an, nicht nur die Geschichte der Technik, sondern auch die Kunstgeschichte. Wir müssen schon ihre Anfänge beobachten, denn sie führen zu einer ungeahnten Erweiterung unserer Vorstellung von Kunst.“¹⁹ Im Sinne dieser

¹⁴ Ausst.-Kat. Karlsruhe 2006 (wie Anm. 1), S. 66.

¹⁵ Unter welchen äußeren Bedingungen und aus welchen finanziellen Möglichkeiten heraus die Kunstsammlung aufgebaut wurde, darüber informiert das verschriftlichte Gespräch zwischen Ursula Merkel, Alfred Bauer und Albert Miller in der bereits zitierten Publikation: ebd., S. 64-65.

¹⁶ Klaus Lankheit hatte seit 1958 den neu geschaffenen Lehrstuhl für Kunstgeschichte inne und fungierte 1965/66 als Rektor der TH Karlsruhe. Vgl. Manfred Koch, Arthur Mehlstäubler, Artikel *Klaus Werner Theodor Lankheit*, 2016: <https://stadtlexikon.karlsruhe.de/index.php/De:Lexikon:bio-0144> [01.09.2025].

¹⁷ Jan Ohnemus, *Dr.-Ing. Carl Wurster: Im ‚Notstand, Zwangsarbeiter einzusetzen?‘*, in: Wolfgang Proske (Hrsg.), *Täter Helfer Trittbrettfahrer. NS-Belastete aus Baden-Württemberg*, Band 10: *NS-Belastete aus der Region Stuttgart*, Gerstetten 2019, S. 506-520.

¹⁸ Klaus Lankheit, *Kunstgeschichte unter dem Primat der Technik. Rektoratsrede gehalten bei der Jahresfeier am 4. Dezember 1965* (=Karlsruher Akademische Reden, Neue Folge, Nr. 24), Karlsruhe 1966, S. 20.

Entgrenzung der Künste war es für Bauer von grundlegender Bedeutung, Beispiele aktueller Kunst zu sammeln: Denn „[d]ie Sammlung war von Anfang an und ganz bewusst auf Gegenwartskunst konzentriert.“²⁰ So folgte Bauer dem eigenen Kunstverständnis und vielleicht auch der Empfehlung Lankheits, ist doch sein erster Auftrag für das Kernforschungszentrum eine ins Architektonische ausgreifende Plastik, ein kybernetischer Lichtturm, der zahlreiche der ‚neuen‘ Materialien einzusetzen wusste und der „industrielle[n] Formgebung“ folgt, die Lankheit in den Karlsruher Kanon kunstgeschichtlicher Themen aufgenommen hatte.

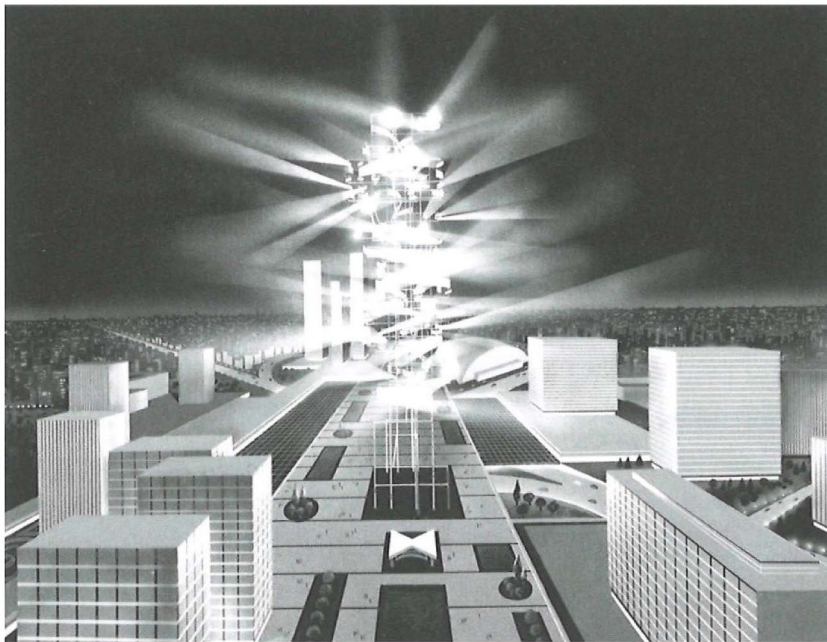


Abb.1 Nicolas Schöffer, *Tour Lumière Cybernétique de la Défense en situation, illuminée*, (Visualisierung), um 1970, Höhe: 374 m, Stahl, farbige Lichtdioden, Mikrofone, bewegliche Spiegel

EIN ZAUBERBAUM AUS FARBIGEN LICHTRÄUMEN

Alfred Bauer, Ingenieur und Kunsthistoriker, verfolgte mit Interesse, wie sehr sich Nicolas Schöffer (1912–1992)²¹ seit den frühen 1960er Jahren dafür einsetzte, eine gewaltige Plastik zu verwirklichen: Der in Ungarn geborene und in Frankreich ausgebildete

¹⁹ Lankheit 1966 (wie Anm. 18), S. 20.

²⁰ Ausst.-Kat. Karlsruhe 2006 (wie Anm. 1), S. 65.

²¹ Nicola Pezolet, *Reconstruction and the Synthesis of the Arts in France, 1944–1962*, New York 2018, S. 104.

Bildhauer kämpfte entschlossen für die Verwirklichung eines weit über 300 Meter hoch aufragenden kybernetischen Lichtturms, den er in der Satellitenstadt La Défense westlich von Paris (Abb. 1) als Eiffelturm des 20. Jahrhunderts errichten wollte.²²

Schöffers Kunst sollte über weite Distanzen hin sichtbar sein und sich neben all dem eingesetzten Stahl auch immaterieller Substanzen bedienen: Raum, Licht und Zeit, die es durch reale Bewegung zu erobern galt. Seine kybernetischen Skulpturen sollten sich ständig verwandeln, mitunter auf die Nähe von Menschen oder Änderungen in der Atmosphäre reagieren,²³ ging es Schöpfer doch um eine dynamische Integration von Raum und Zeit, schließlich um die vollendete Verschmelzung von Licht, Bewegung, Farbe und Klang, die im satten Einsatz elektronischer Technologie erreicht wurde.²⁴ So verwandelte Nicolas Schöpfer qua techné „bestimmte Umweltveränderungen in kinetische Transformationen“, die sich innerhalb des Werks zeigten, „sei es durch Bewegungen, Klang oder Beleuchtung.“²⁵ Zu solch interaktiven Skulpturen gelangte Schöpfer aber nicht ohne prägende Vorbilder: Neben der Wiederentdeckung des Konstruktivismus²⁶ war es vor allem die kinetische Kunst, die ihn faszinierte, die ‚spatiodynamische Kunst‘ seines ungarischen Landsmanns László Moholy-Nagy.²⁷ Dessen experimentelle Arbeiten waren während seiner Zeit am Bauhaus

²² Mit einer Höhe zwischen 327 und 347 Metern und 4000 bis 5000 Licht- und Farbkombinationen sollte der *Tour Lumière Cybernétique* ein „Ereignis“ und ein Eiffelturm des 21. Jahrhunderts sein. Nicolas Schöpfer, *La Tour Lumière Cybernétique*, Première édition, Bibliothèque Médiations, publiée sous la direction de Jean-Louis Ferrier, Paris 2018, S. 5. Nina Stener Jørgensen, *The Power of the Tower: Nicolas Schöpfer's Tour Lumière Cybernétique for La Défense (1962-1973)*, in: *Architectural Histories* 12 (1) 2024, S. 1-19.

²³ Manuel Orazi, Yona Friedman, *The Dilution of Architecture*, hrsg. v. Nader Serai, Cyril Veillon, Zürich 2015, S. 345.

²⁴ Vgl. Frédéric Schnee, *Towards Dematerialization: Nicolas Schöpfer's Maison Spatiodynamique à Cloisons Invisibles*, in: *Arpa Journal* 5 (24.05.2018), o. S., <https://arpajournal.net/towards-dematerialization/> [25.03.2025].

²⁵ Claudia Giannetti, *Media Sculpture. The Cybernetic Condition*, in: Mara-Johanna Kölmel, Ursula Ströbele (Hrsg.), *The Sculptural in the (Post-)Digital Age*, Berlin, Boston 2023, S. 201-217, hier S. 206.

²⁶ Petra Kunzelmann, *Die erste Avantgarde. Geschichte des Konstruktivismus*, in: Tobias Hoffmann (Hrsg.), *Die Idee Konkret. Konkrete Kunst als ideengeschichtliche Entwicklung*, Ausst.-Kat. Museum für konkrete Kunst Ingolstadt, Köln 2012, S. 19-31, hier S. 28.

²⁷ Giannetti 2023 (wie Anm. 25), S. 208.

entstanden und zeigten etwa im elektrisch betriebenen *Licht-Raum-Modulator*²⁸, wie die Idee einer kinetischen Plastik Form gewinnen konnte.²⁹ So fügt sich diese Plastik Moholy-Nagys aus einer rotierenden Drehscheibe und weiteren beweglichen Bestandteilen, die aus Metall, Glas und Kunststoff gefertigt worden waren, zu einem Ziel zusammen: Einmal in Bewegung versetzt, ergab sich aus deren Zusammenspiel eine Fülle „wechselnder Bewegungseindrücke, Durchblicke und Formkonstellationen“³⁰, die Moholy-Nagy folgerichtig in Bewegungsbildern eines Films festhielt. Schöffers schloss mit seinen Skulpturen an diesen kinetischen Arbeiten an, wobei seine kybernetischen Lichttürme schließlich architektonische Dimensionen annahmen und Teil einer zunehmend urbanen Vision wurden.³¹

Im Oktober 1963 unterbreitete Alfred Bauer dem Bundesminister für Wissenschaftliche Forschung in Bonn den Vorschlag, „Nicolas Schoeffler [sic] mit einer Skulptur [zu beauftragen], die aus einem drehbaren Stahlgerüst mit runden und quadratischen, polierten – also spiegelnden – Platten bestand. Die Platten sollten bei ihrer langsamen Bewegung mehrfarbig angestrahlt werden. Bei Dunkelheit wäre die hoch aufragende Skulptur ein imposanter Zauberbaum aus farbigen Lichträumen und Lichtstrahlen in ständiger Veränderung und Bewegung gewesen.“³² Erich Schelling (1904–1986), Architekt des Gebäudes, mit dem diese kinetische Skulptur hätte interagieren sollen, zeigte sich einverstanden, das Ministerium in Bonn hingegen lehnte den Vorschlag ab. Stattdessen wurde empfohlen, eine „Porträtbüste eines großen deutschen Naturwissenschaftlers aufzustellen“ – „an geeigneter Stelle“.³³ Nach diesem kleingeistigen Vorschlag aus Bonn verfolgte Bauer das ‚Zauberbaum‘-Projekt nicht weiter. Allerdings wurde Nicolas Schöffers Entwurf im Bildhauerwettbewerb für das Europäische Patentamt 1978 in München ausgewählt und als *Chronos 10 B* realisiert (Abb. 2).³⁴

²⁸ https://artsandculture.google.com/asset/light-space-modulator-l%C3%A1szl%C3%B3-moholy-nagy/nwFX_ajQyBoDyw?hl=de [01.09.2025].

²⁹ Die Lichtmaschine wurde erstmals 1930 in Paris auf der Werkbundaussstellung als Teil der Ausstellung *Exposition des artistes décorateurs* im Grand Palais gezeigt.

³⁰ https://www.bauhaus.de/en/sammlung/highlights/80_skulptur/361 [31.03.2025].

³¹ Pezolet 2018 (wie Anm. 21), S. 132.

³² Ausst.-Kat. Karlsruhe 1991 (wie Anm. 3), S. 14.

³³ Ebd., S. 14.



Abb.2 Nicolas Schöffer, *Chronos 10 B*, 1979/80, rostfreier Stahl, Scheinwerfer, Lampen mit farbigem Glas, 1390 cm x 1265 cm x 695 cm, EPA Kunstsammlung, Europäisches Patentamt, München

Der weitblickende Alfred Bauer hatte mit Schöffer einen Künstler ausgesucht, der die Durchdringung von Kunst und Technik in seinen Arbeiten konsequent umsetzte: Denn seit Norbert Wieners 1948 veröffentlichter Schrift *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, sah Schöffer in der Kybernetik eine „ultimative Theorie“, mit deren Hilfe sich Kunst und Technik in einer „segensreichen Harmonie für die Menschheit“ verbinden ließen.³⁵ In seiner eigenen Publikation von 1968, die den Titel *La Ville Cybernétique* trägt, entwirft er so auch eine ideale Verschränkung von Kunst und Theorie, in der die Kybernetik „ein Aufblühen - eine totale Öffnung [ermöglichen würde] für die Diversifizierung aller Programme, die den Fortschritt der Gesellschaft darstellen“.³⁶ Kybernetik als Wissenschaft der Steuerung

³⁴ <https://www.epo.org/de/about-us/art/collection/nicolas-schoeffer> [01.09.2025]; Nicolas Schöffer, *Chronos 10 B*, 1979/80, rostfreier Stahl, Scheinwerfer, Lampen mit farbigem Glas, 1390 x 1265 x 695 cm.

³⁵ Hervé Vanel, *Cybernetic Bordello: Nicolas Schöffer's Aesthetic Hygiene*, in: Catherine Dossin (Hrsg.), *France and the Visual Arts since 1945: Remapping European Postwar and Contemporary Art*, New York 2018, S. 107-121, hier S. 107.

und Regelung von Maschinen lebt dabei von ihrer Analogie zur Handlungsweise agierender Organismen und ihrer sozialen Organisation; und Schöffer betrachtete seine skulpturalen Türme als Werkzeuge, um große Systeme, sei es die Stadt, ja die Gesellschaft als Gesamtorganismus positiv zu beeinflussen, schließlich zu einem Ineinandergreifen von Kunst, Technik und Wissenschaft beizutragen, von der alle profitieren sollten. Die Mitarbeiter des Ministeriums in Bonn hatten dies nicht erkannt.

FESTLICHE BILDER FRIEDLICHER ZEITEN

„Das erste Projekt, das im Kernforschungszentrum verwirklicht werden konnte“, nachdem der fulminante Entwurf des kybernetischen Turms abgelehnt worden war, „war die [...] Keramikwand von Ernst Wilhelm Nay (1902–1968) [...]“, die der Künstler in einem Brief an Alfred Bauer als „starkfarbig und klar [...], zugleich bewegt“ annoncierte (Abb. 3).³⁷ Nay galt in den 1950er Jahren als einer der wichtigsten Vertreter abstrakter Kunst in der frühen Bundesrepublik³⁸ und wurde als „Repräsentant der jungen Demokratie“³⁹ gesehen, dessen „festliche Bilder“ einer Werbung gleichkämen „um europäische Anerkennung einer friedlichen und freiheitlichen Bundesrepublik“⁴⁰. Deshalb fanden seine Werke früh Aufnahme in jene kunsthistorischen Publikationen, die möglichst breit rezipiert werden und so das Verständnis für abstrakte Kunst fördern sollten – neben solchen von Willi Baumeister, Fritz Winter und Theodor Werner⁴¹, wobei sich Nay nie einer Künstlergruppe anschloss. Zeigte Nay 1959 seine *Scheibenbilder* auf der *documenta II* in Kassel, sah sich der Kunstkritiker Hanns Theodor Flemming in der Tageszeitung *Die Welt* darin bestätigt, dass deutsche Kunst mit

³⁶ Schöffer 2018 (wie Anm. 22), S. 52.

³⁷ Ausst.-Kat. Karlsruhe 1991 (wie Anm. 3), S. 16.

³⁸ Zu den folgenden Ausführungen über Nay vgl. vor allem Franziska Müller Ernst *Wilhelm Nays ‚Vom Gestaltwert der Farbe‘ als Künstlertheorie und Zeitzeugnis*, Marburg 2016, S. 19–22.

³⁹ Karin Thomas, *Kunst in Deutschland seit 1945*, Köln 2002, S. 120.

⁴⁰ Eckhart Gillen, *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945–1990*, Berlin 2009, S. 120.

⁴¹ Thomas 2002 (wie Anm. 39), S. 13.

diesen Arbeiten wieder Weltgeltung für sich reklamieren könne.⁴² Flemming zählte 1951 zu den Gründern der deutschen Sektion des Internationalen Kunstkritikerverbands (AICA), die es sich zur Aufgabe machten, Künstler wie Nay „auch international als herausragende Kulturträger der Nachkriegszeit [zu] etablier[en].“⁴³ 1968 war dies längst gelungen und Alfred Bauer konstatierte, dass dem Standort Karlsruhe „gar nichts Besseres passieren [konnte], als Nay – einen der ganz wenigen hervorragenden deutschen Künstler der Gegenwart [...] spontan zu gewinnen.“⁴⁴



Abb.3 Ernst Wilhelm Nay und Jörg von Manz, *Wandbild*, 1969, Keramik, 330 cm x 936 cm, Vorhalle der neuen Kantine (KANT) des ehemaligen Kernforschungszentrums Karlsruhe

Nays Werke erwachsen aus der Wechselbeziehung von Malerei und theoretischer Reflexion, die er in seiner 1956 erschienenen Publikation *Vom Gestaltwert der Farbe. Fläche, Zahl und Rhythmus* erstmals bündelte. In einer der frühen Monografien zum Werk Nays schreibt Fritz Usinger 1961, dass die „unlösliche Verbindung“ von Theorie und Kunst eine zentrale Rolle spiele, denn die „Größe“⁴⁵ eines Werks bestehe darin, „daß es ein mächtiges Maß an Theorie aufnimmt und verarbeitet“⁴⁶. Diese „unlösliche Verbindung“ von Theorie und Kunst treffe nun in besonderem Maße

⁴² Hanns Theodor Flemming, *Hat deutsche Kunst wieder Weltgeltung?*, in: Die Welt, Hamburg 19.1.1959, zitiert nach: Müller 2016 (wie Anm. 38), S. 21.

⁴³ Susanne Leeb, *Abstraktion als internationale Sprache*, in: Stephanie Barron, Sabine Eckmann (Hrsg.), *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89*, Köln 2009, S. 118–133, hier S. 121.

⁴⁴ Ausst.-Kat. Karlsruhe 1991 (wie Anm. 3), S. 17.

⁴⁵ Fritz Usinger, *Ernst Wilhelm Nay* (= Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart, Bd. 21), Recklinghausen 1961, S. 9.

⁴⁶ Deshalb müsse ein „Werk, das Größe haben will, das alles umfassen will, [...] diese beiden Welthälften der Emotion und der Ratio umfassen.“, ebd., S. 10.

auf die Malerei Nays zu. Mit Blick auf die „höchste und wichtigste Maxime“ dieser Malerei, „die farbige Fläche“ und ihre Behandlung, werde es dem Betrachter zur Aufgabe, „das Feld der reinen Anschauung [zu] verlassen“ und „in die weniger zugänglichen Gebiete der Theorie einzudringen.“⁴⁷ Vielleicht bewog Nay der Standort seines auszuführenden Werks im räumlichen wie ideellen Zusammenhang mit den avancierten Wissenschaften, sofort auf die Anfrage Alfred Bauers einzugehen, schreibt er doch in einem Brief vom 28. März 1968, dass er das Kernforschungszentrum gerne kennenlernen würde, „vor allem den Reaktor“.⁴⁸ Die zivile Nutzung der Atomkraft begann mit großer Euphorie und im Zeichen einer Wissenschaftsgläubigkeit, die sich auch für Nay aus der Hoffnung auf das „friedliche Atom“ speiste.⁴⁹

Die Suche nach einem zeitgemäßen Menschenbild war für Nay eng mit der rezenten Raumerfahrung des Menschen verbunden, die sich aus einer primär naturwissenschaftlich geprägten Sicht auf die Welt ergab. Die abstrakte Kunst wurde dabei als Garant verstanden, die Idee der Freiheit und das Ideal der Demokratie zu versinnbildlichen.⁵⁰ Eine so internationalisierte Bildsprache als „künstlerische Entsprechung zur historischen Situation“ zu verstehen, bedeutete, abstrakte Kunst aus dem Dienst an der Mimesis zu entlassen und dafür zum Ort „freiere[r] Ausdrucksformen“ zu erklären – reich „an Phantasie und Erfindungskraft, an persönlicher und wissenschaftlicher Erfahrung.“⁵¹ Dass Kunst zum Ort einer realisierten Utopie werden könnte, mag auch den Auftrag in Karlsruhe erklären: Nay hatte bereits 1956 das Wandbild für das Chemische Institut der Universität Freiburg, das sogenannte *Freiburger Bild*, umgesetzt und vollendete 1968 seine Entwürfe für

⁴⁷ Usinger 1961 (wie Anm. 45), S. 8f.

⁴⁸ Briefstelle zitiert nach Ausst.-Kat. Karlsruhe 1991 (wie Anm. 3), S. 18.

⁴⁹ Am 19. Juli 1956 wurde in Karlsruhe durch den damaligen Bundesminister für Atomfragen, Franz Josef Strauß, die Kernreaktor Bau- und Betriebsgesellschaft mbH mit Beteiligung von Bund, Land und Industrie und 1959 die Gesellschaft für Kernforschung durch Bund und Land gegründet. Manuela Gantner, *Das „friedliche Atom“ als Narrativ in Politik, Wissenschaft und Design. Ikonografie eines Diskurses zwischen 1953 und 1978*, Karlsruhe 2023.

⁵⁰ Diese Hoffnung „wurde nach 1945 in den unterschiedlichsten Kontexten artikuliert und prägte neben kulturpolitischen Reden auch das Selbstverständnis vieler Künstler/innen“, Leeb 2009, S. 119.

⁵¹ Klaus Herding, *Die Moderne: Begriff und Problem*, in: Monika Wagner (Hrsg.), *Moderne Kunst*, Bd. 1, Reinbek 2000, S. 175–196, hier S. 192.

das keramische Wandbild im Auftrag des Kernforschungszentrums Karlsruhe, das posthum durch den Keramikünstler Jörg von Manz realisiert wurde.⁵² In diesem späten Wandbild werden Assoziationen an Figürliches eröffnet, so dass sich in Karlsruhe der überkommene Gegensatz von „abstrakt gegen real“⁵³ auflöst: Nay gestaltete in einem virtuos oszillierenden Werk ein „neues Anschauungsbild des Menschen“⁵⁴ und zugleich eine von ihm selbst als „elementar“ bezeichnete pikturale Form, in deren Mittelpunkt bei aller Abstraktion das Bild des Menschen steht. Dem Auftraggeber ging es dabei nicht um das Denken in Einflüssen oder eine kunsthistorische Beleuchtung jenes Phänomens, das man als künstlerische Bezugnahme beschreiben könnte,⁵⁵ leitend war vielmehr das „Menschenbild, das in den einzelnen Kunstwerken zum Ausdruck kommt“⁵⁶. Es ging, so formulierte es Gerhard Seiler⁵⁷ in seinem Geleitwort zur Dokumentation der Kunstsammlung 1991, „um die Würde des Menschen, um Humanitas, um die Thematisierung der ewig gültigen Fragen nach dem: ‚Woher kommen wir? W[as] sind wir? Wohin gehen wir?‘“⁵⁸

KUNST UND WISSENSCHAFT

„[L]ange [wurde] gezögert [...], die Prozesse, die Kunst und Wissenschaft gemeinsam sind, unter derselben historischen Perspektivierung in den Blick zu nehmen“⁵⁹, schrieb der amerikanische Kunst-

⁵² Zum Wandbild in Karlsruhe vgl. die Schrift *Das Wandbild von Ernst Wilhelm Nay im Kasino des Kernforschungszentrums Karlsruhe*. Gesellschaft für Kernforschung mbH Karlsruhe, o. J. [1969].

⁵³ Magdalene Claesges, E. W. Nay. Lesebuch, Köln 2002, S. 303.

⁵⁴ Ebd., S. 310.

⁵⁵ Christine Tauber, *Noch einmal: ‚Wider den Einfluss!‘ Statt einer Einleitung*, in: Ulrich Pfisterer, dies. (Hrsg.), *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*, Berlin 2018, S. 9–26, hier S. 10f.

⁵⁶ Ausst.-Kat. Karlsruhe 2006 (wie Anm. 1), S. 66.

⁵⁷ https://ka.stadtwiki.net/Gerhard_Seiler [25.03.2025].

⁵⁸ Gerhard Seiler, *Zum Geleit*, in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1991 (wie Anm. 3), S. 7–9, hier S. 8. Damit zitiert Seiler den Titel eines berühmten Gemäldes von Gauguin: „D’ou Venons Nous / Que Sommes Nous / Où Allons Nous“, zitiert nach: Daniel Wildenstein, *Gauguin: A Savage in the Making: Catalogue Raisonné of the Paintings 1873–1888*, Genf 2002, S. 561.

⁵⁹ George Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkung zur Geschichte der Dinge*, Übersetzung v. Bettina Blumberg, Frankfurt am Main 1982, S. 42.

historiker George Kubler bereits 1962. Kunst und Wissenschaft im Jahr des KIT-Jubiläums – das sind zwei Bereiche, die einem jeweils anderen Reglement unterliegen, aber doch immer wieder dort in einen fruchtbaren Dialog eintreten, wo es beiden Disziplinen darum geht, Nichtwissen aufzuheben. Indirektes, forschendes Finden manifestiert sich in (künstlerischen) Formen und ihrer Gestaltung. Konzeptuelle Arbeit, der Umgang mit der materiellen Kultur und den von Lankheit beschriebenen „neuen Werkstoffen“ – im Zeichen von Modellen, Entwürfen und deren Realisierungen – verleihen dem Erkenntnisstreben Ausdruck. Leitend dabei ist die Frage, wie wir in den Künsten und in den Wissenschaften zu diesem Neuen und bis dato Ungesehenen gelangen? Bekanntlich lässt sich jede Form der Forschung basal als eine Suchbewegung charakterisieren, die sich auf der Grenze zwischen dem Wissen und dem Nichtwissen bewegt.⁶⁰ Neben dem Atelier gerät so das Labor als Ort des Erkenntnisgewinns in den Fokus: Beide Räume ermöglichen Experimente⁶¹, wobei es „um die Praktiken des Machens, um das Verständnis eines Produktionsprozesses mit ungewissem Ausgang“⁶² geht. Sowohl im Labor als auch im Atelier gewinnen *Artefakte* an distinkter Gestalt, die am Anfang des Prozesses noch nicht bestimmt war. So beschreibt auch Manfred Popp, der bis 2006 Vorstandsvorsitzender des Forschungszentrums Karlsruhe war und das KIT in die Reihe der ersten drei deutschen Eliteuniversitäten im Rahmen der Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder führte, in seinem Vorwort zum Ausstellungskatalog *Kunst im Zentrum. Einblicke in die Sammlung des Forschungszentrums Karlsruhe* die „Forschung“, als „ein[en] kreative[n] Prozess. Oft ergeben sich Lösungen für komplizierte Probleme nicht durch lineares Denken, sondern durch Abschweifung [...]“.⁶³ Erst diese

⁶⁰ Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, *Nichtverstehen und Forschen*, in: *Kultur Nicht Verstehen*, hrsg. v. Juerg Albrecht u.a., Zürich 2005, S. 75–81.

⁶¹ Bereits die Ästhetik des Sensualismus wusste um dieses Phänomen des unbestimmbaren, gewissen Etwas, das als „je ne sais quoi“ die Unmöglichkeit beschrieb, eine begriffliche Festlegung des ästhetischen Gegenstands abschließend vorzunehmen. Dominique Bouhours, *La Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, Paris 1687, S. 10f.

⁶² Hans-Jörg Rheinberger, *Experiment, Forschung, Kunst. Vortragsmanuskript Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft*, Oldenburg, 26.–29.04.2012, S. 1–19, hier S. 16: <https://dramaturgische-gesellschaft.de/wp-content/uploads/2020/06/Hans-Joerg-Rheinberger-Experiment-Forschung-Kunst.pdf> [01.09.2025].

Umwege ermöglichen in den Künsten wie in der wissenschaftlichen Forschung eine nach vorne offene Welterkundung [...].“⁶⁴

Die Offenbarung neuer Welten steht dabei in einem direkten Verhältnis zur Tradition, da sich die Präsentation der Wissensbestände, sei es in Form eines klassischen Kunstkammerbilds oder durch die Visualisierung rezenter Forschungsergebnisse, auch der tradierten und damit wirkmächtigen Bildrhetorik bedienen. „Die Wissenschaften suchen die Nähe zur Kunst, die sie einmal hatten und die ihnen historisch verloren ging“, schreibt der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger, „um ihr eigenes Tun als kultur- und dialogfähig darzustellen.“⁶⁵ Vielleicht hat deshalb der Begriff des *artistic research* seit wenigen Jahren Konjunktur. Mit ihm wird eine alte Forderung nach einem nachhaltigen Bewusstseinswandel erneut laut: Den Künsten eine Erkenntniskompetenz zuzugestehen, die sie gleichberechtigt neben der Wissenschaft verortet, beschreibt eine Haltung, die auch in Karlsruhe zur gelebten Realität werden könnte.

Künstler gingen spielerisch vor und folgten frei ihrer Intuition, liest man häufig. Wird so der Topos des *homo ludens* aufgerufen, des spielenden Menschen⁶⁶, fühlt man sich an den Anfang dieses Textes erinnert: Hatte doch Alfred Bauer vom Standbein und Spielbein gesprochen, von den Professionen des Ingenieurs und des Kunsthistorikers, die er in sich vereint habe. So erscheint auch hier der spielende Mensch als das Pendant dessen definiert, was im *homo faber* seine zweite Ausprägung findet: der Mensch, der Technologie einzusetzen versteht wie einst Nicolas Schöffer und dabei seine gebaute Umwelt rastlos umgestaltet. Das Gewöhnliche als etwas Außergewöhnliches betrachten zu können, ist eine ausgeprägte Fähigkeit des Künstlers und des Wissenschaftlers. Die Begabung, sich selbst gleichsam doppelt zu sehen, als handelnder Akteur und als Objekt der Forschung, ist beiden gegeben, sowie die ausgeprägte Bereitschaft, so zu leben als sei man Teil eines laufenden Versuchs, dessen Ende offen und dessen

⁶³ Manfred Popp, *Vorwort*, in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 2006 (wie Anm. 1), S. 7f., hier S. 8.

⁶⁴ Rheinberger 2012 (wie Anm. 63), S. 16.

⁶⁵ Ebd., S. 1.

⁶⁶ Vgl. Billy Ehn, *Between Contemporary Art and Cultural Analysis: Alternative Methods for Knowledge Production*, in: *InFormation – Nordic Journal of Art and Research*, 1 (2012), S. 4-18.

Auswirkungen nicht vollständig zu antizipieren sind. Der mitunter unbändige Drang bestimmt den Künstler, ästhetische Erlebnisse zu haben und intellektuelle Erkenntnis zu gewinnen und diese zugleich als körperliche Erfahrungen zu durchlaufen, anstatt als Beobachter zweiter Ordnung diese nur zu analysieren und klassifizierend einzuordnen. Jede wissenschaftliche Forschung könnte von diesen Qualitäten des Künstlers und seines artistic research profitieren, von der Freiheit, sich ungewöhnlichen Umständen auszusetzen und außergewöhnliche Ideen durchzusetzen – mitunter wie ein Seismograf zu funktionieren, der subkutane Strömungen wahrnimmt und ihnen Ausdruck verleiht, wo die empirisch exakte Forschung nur verspätet reagieren kann.⁶⁷

Künstler und Wissenschaftler bedienen sich aus dem Reservoir, das auch aus den faktenbasierten Wissenschaften gespeist wird. Den Wissenschaften wird Welterklärung zugetraut: Ihre Erkenntnisse, Methoden und Materialien fließen unverkennbar in die Künste ein – die wiederum Wissenschaftler zu neuen Fragen inspirieren. In dieser schönen neuen Welt, in der Labor und Atelier ein gemeinsamer Ort der Forschung werden, reichen sich Künstler und Wissenschaftler die Hand – auch darin besteht „die epistemologische Leistung der Kunst“⁶⁸.

Das KIT verfügt bereits über den *Bestand* einer Kunstinstitution. Neben den kuratorisch betreuten Sammlungsbeständen und der Artothek, die allen Mitarbeitern offensteht, sind es die über viele Jahre hinweg realisierten Kunst am Bau-Projekte, die im Rahmen von Führungen regelmäßig einer interessierten Öffentlichkeit nähergebracht werden. Nur ein permanenter Ort mit Ausstellungsflächen auf dem Campus ist bis dato ein Desideratum. Dort ließe sich das Zusammenwirken von Wissenschaftlern und Künstlern voranbringen, denn die Aufgabe der Kunstsammlung ist auch damit beschrieben, dass eine tragende Verbindung hergestellt werde zwischen der Wissenschaft und der kulturell interessierten Öffent-

⁶⁷ Dabei vereint Kunst und Wissenschaft die Trias aus Erforschen, Finden und Erfinden. Vgl. den inspirierenden Beitrag von Peter Tepe und Angelika Boeck vom 28. Juli 2020: Dies., *Künstlerische Forschung: Was ist das?*, in: w/k – Zwischen Wissenschaft & Kunst. Online-Journal mit Peer Review.

⁶⁸ Karen van den Berg u.a., *Das Kuratieren von Kunst und Forschung zur Kunstforschung*, in: Martin Tröndle, Julia Warmers, *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*, Bielfeld 2014, S. 21–48, hier S. 21.

lichkeit, die eine solche Kunstinstitution anzieht. So fördert etwa die *Organisation européenne pour la recherche nucléaire* (CERN) in Genf ein internationales Residenzprogramm für Künstler und organisiert Ausstellungen der Kunstwerke, die angekauft werden und so in den Sammlungsbestand übergehen. 2023 wurde eine Skulptur des Künstlers Julius von Bismarck, der als erster Artist in Residence am CERN kunstforschend tätig war, permanent installiert: *Round About Four Dimensions* wurde für die Ausstellung *Exploring the Unknown* in Auftrag gegeben (Abb 4). Die Arbeit aus Aluminium, Edelstahl, Messing, Polymeren und Elektronik, die in Kooperation mit Benjamin Maus entstand, hat die Form eines „Tesseracts“ und damit eines „Hyperwürfels“, der „häufig in mathematischen und physikalischen Theorien verwendet wird, um Konzepte jenseits der drei räumlichen Dimensionen zu veranschaulichen“⁶⁹ – allerdings ist niemand in der Lage, einen vierdimensionalen Würfel tatsächlich zu visualisieren. Bismarck versetzt sein Artefakt zudem in Bewegung: „Diese dreidimensionale Drehbewegung ist eine Projektion einer vierdimensionalen Rotation, ein Phänomen, das wir nicht vollständig begreifen können. Dieses zuvor nicht greifbare Konzept wird durch die kinetische Tesseract-Skulptur zum Leben erweckt, die sich endlos um sich selbst windet.“⁷⁰ Bismarcks rotierendes Gestell vermisst gleichsam die Grenzen des Verstehens; und dabei ist *Round About Four Dimensions* das Produkt einer künstlerischen Recherche, die auch am KIT möglich gewesen wäre: Denn das KIT verspricht, die Künste mit den Wissenschaften zu verbinden. Neu gewonnene Erkenntnisse zirkulieren so nicht allein in den Ateliers und Laboren, sondern wirken in die Stadtgesellschaft Karlsruhes hinein und weit darüber hinaus. Wird Kunst als eine reflexive Praxis angesehen, die neue Einsichten generiert und solche in Gestalt „ästhetische[r] Artikulationen formuliert“⁷¹, gleicht sie einer offenen Welterkundung. Eine exzellente Institution wie das KIT fühlt deshalb die Verpflichtung, einen Ort schaffen, an dem verstehende Wahrnehmung möglich ist: Die Künste fordern Interpretationen, ihre „epistemologische

⁶⁹ <https://juliusvonbismarck.com/bank/index.php/projects/round-about-four-dimensions/> [01.09.2025].

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Anke Haarmann, *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*, Bielefeld 2019, S. 13.

⁷² Vgl. ebd., S. 26–31.

Ästhetik“⁷² verlangt nach der gelingenden Verflechtung von „Science, Technology & the ARTS“⁷³. Die Kunstsammlung des KIT wird deshalb seit 1961 von der Überzeugung getragen, dass Wissenschaft und Technologie dann neue Perspektiven eröffnen, wenn sie künstlerischen Sichtweisen auf Augenhöhe begegnen: Nur dann lassen sich „die ewig gültigen Fragen“ formulieren und hinreichende Antworten versuchen. Verwirklichte „Humanitas“, von der Gerhard Seiler vor über 30 Jahren schrieb, bedeutet, an einem technologieaffinen Ort wie dem KIT einen ganzheitlichen Ansatz zu verwirklichen, der es Forschenden und Kunstschaffenden erlaubt, spielerisch vom Standbein aufs Spielbein zu wechseln – geht es nur darum, Wissenschaft zu visualisieren und Kunst zu schaffen.

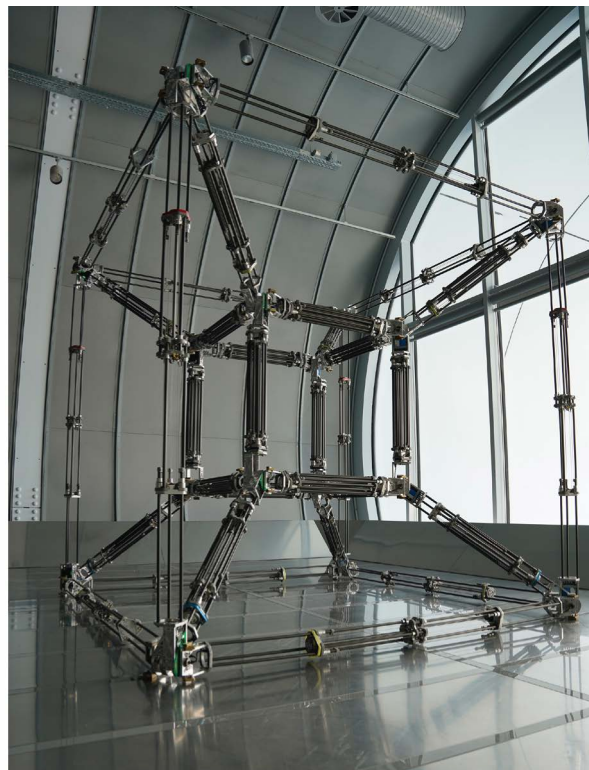


Abb.4 Julius von Bismarck und Benjamin Maus, *Round About Four Dimensions*, 2023, Aluminium, Edelstahl, Messing, Polymere, Elektronik, 230 cm x 230 cm x 230 cm, Ausstellungsansicht: ‚Exploring the Unknown‘, CERN Science Gateway, 2023, Commissioned by Arts at CERN

⁷³ „STARTS is an initiative of the European Commission, launched under the Horizon 2020 research and innovation programme to support collaborations between artists, scientists, engineers and researchers.“, <https://starts.eu/about/> [15.04.2025].