

Der Gebäude-Komplex des Bauhauses in Dessau.

Das Bauhaus. Dessau hat in den 1920er Jahren rund 70 00 Einwohner. Der Gebäude-Komplex Bauhaus entstand am Rand der alten Stadt und wirkte lange Zeit fremd. Er steht da wie ein Leuchtturm.

Bauhaus-Gründer Walter Gropius ist seit 1910 Mitglied im Deutschen Werkbund - ebenso wie sein früherer Mentor Peter Behrens, der künstlerische Berater der Zukunfts-Industrie, des Elektrizitäts-Konzerns AEG. Behrens entwickelte eine eigene Ästhetik der Industrie: aus industriellen Materialien und Prozessen. Dafür steht beispielhaft auch das Bauhaus. Das gleiche Ziel hat Gropius: Technik und Kunst sollen zu einer Einheit geführt werden. Entwickeln aus der inneren Substanz einer Aufgabe mit ihren eigentümlichen Phänomenen.

„das grundziel für den aufbau des bauhauses war die syntese alles künstlerischen schaffens zur einheit, die vereinigung aller werkkünstlerischen und technischen disziplinen zu einer neuen baukunst als deren unablösbare bestandteil, zu einer baukunst also, die dem lebendigen leben dient. ! Es entsteht ein immenses Spektrum an Bauhaus-Produktionen: in Objekten, Möbeln, Bildern, Fotografien, Grafik, Skulptur, Textil. Die Idee versucht, in jeder Hinsicht, ganzheitlich zu sein. Und sie hat in vielen Ebenen eine soziokulturelle Orientierung.

Walter Gropius (1930): "der bauende mensch muß über technisches können hinaus die besonderen gestaltungsfragen [!] des raumes kennen. deren mittel entspringen den natürlichen physiologischen [!] tatsachen des genus menschen." Und kritisch gegen den damaligen Zeit-Geist fügt er hinzu: diese Menschlichkeit ist "den sekundären [!] forderungen der rasse, der nation, des individuums übergeordnet [!]." ¹

Das bedeutendste Symbol-Werk des Bauhauses ist der Gebäude-Komplex in Dessau. Zwei Tagen lang wird der riesige Neubaus mit einem einfallreichen Fest der Öffentlichkeit vorgestellt - am 4. und 5. Dezember 1926. ² Mit rund 1 000 Gästen aus aller Welt. Als neue Hochschule für Gestaltung.

Die beiden Entwerfer sind Walter Gropius, zu dieser Zeit 43 Jahre alt, und Adolf Meyer. Die fachliche Aufsicht (später sagt man Bauleitung) hat Ernst Neufert. Ein bedeutender verständnisvoller Zeichner ist Carl Fieger.

Licht und Raum. Zur Einweihung geben die Architekten dem Gebäude ein zweites Gesicht: als eine Nacht-Erscheinung - mit Licht - Licht - Licht. Die Elektrizität ist nicht mehr neu, aber erst in dieser Zeit verbreitet sie sich weithin überall und für jedermann. Das kristallhaft weithin gläserne Gebäude steht in einer Kette von „Glas-Palästen“ in Metropolen und für mondiale Ereignisse. Es zieht sofort Leute an, die hier experimentelle kurze Filme machen.

Das Bauhaus ist sowohl als Hochschule wie als Architektur etwas völlig anderes als bisher. Keine fest gefügte Szene, die einem Kanon folgt.

Freie Entfaltung. Die Grenzen wegnehmen, die die Phantasie aufhalten.

Eine Kultur.

Ein Milieu.

Mit herkömmlichen Begriffen nicht fassbar.

Die Journalistin Nelly Schwalacher 1927 berichtet von der Einweihung: „Ein Riesenlichtkubus: das neue Gebäude des Bauhauses. . . wirkt . . . als Konzentrationspunkt allen Lichtes, aller Helle. Glas, Glas, und dort, wo Wände aufsteigen, strahlen sie ihre blendende weiße Farbe aus. Ich habe noch nie einen solchen Lichtreflektor gesehen. Und die Schwere der Wände hebt sich . . . auf . . .“ ³

¹Walter Gropius, Scope of total Architecture, 1962, 77.

²Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen. Bern 1971. Erweiterte Neuausgabe Köln 1985. 5. Auflage erweiterte Neuausgabe 1996, 192.

³Abendblatt der Frankfurter Zeitung 31. 1927.

Das Gebäude schließt sich nicht gegen den umliegenden Raum ab. Der Außenraum durchflutet den Innenraum. Und der Innenraum erweitert sich zum Außenraum.

Und in seiner Grund-Form greift es geradezu propellerartig in den Raum aus.

Elke Mittmann hat dies mit dem Phänomen Elektrizität verglichen. Tatsächlich steht dieser Gebäude-Komplex für Licht, Raum, Energie.

Das Bauhaus hat keine Vorder- und Rückseiten mehr, sondern ist rundherum d. h. überall interessant. Gropius 1930: „Ein aus dem heutigen Geist entstandener Bau wendet sich von den repräsentativen Erscheinungsformen der Symmetriefassade ab. Man muß . . . um diesen Bau herumgehen, um seine Körperlichkeit und die Funktion seiner Glieder zu erfassen.“⁴

Die Luft und die Bewegung. Die Entwerfer denken neben dem Licht auch an die Luft. Dies hat in Dessau einen besonderen Grund: Hier wird in dieser Zeit in den Junkers-Werken vom Pionier-Ingenieur Hugo Junkers der Weg in den Himmel entwickelt: mit Flugzeugen - die Luftfahrt. Es entstehen sofort Ansichten des Bauhaus-Komplexes von oben.

Im Frühsommer hat die Ostwest-Achse ganztägig Sonne.

Unterzubringen waren vor allem Werkstätten. Die Verwaltung. Dann die Kantine. Und in einem eigenen Trakt auch die Städtische Berufsschule. Als Schlusspunkt das „Preller-Haus“, vier Geschosse mit 24 Zimmern - als Wohn-Atelier für besonders engagierte Studenten. (Auch Janne Günter und Roland Günter wurden hier 1998/1999 1 1/2 Jahre lang zum Schreiben von zwei Büchern untergebracht.)

Zur Struktur des Bauhaus-Komplexes gehört, daß er Menschen auffordert, sich auch zu bewegen, außen und innen. Hinzu kommt die beginnende Bewegung in der Vertikalen: Vom Himmel aus sehen: mit Luft-Bildern. . . oder von Studenten-Wohnhaus - von der Dachterrasse oder von einem der 24 Zimmern in 4 Etagen.

Bindeglied zwischen zwei Bauten ist eine Brücke. Auf Stützpfeilern erheben sich zwei Etagen.

Überschneidung. Die Baubereiche durchschneiden sich, ähnlich wie Elemente in Bauhaus-Bildern.

Bau-System. Das Werkstätten-Gebäude ist ein konstruktives System aus Stahlbeton. Überspannt mit industriell erprobten Stein-Eisen-Decken. Mit Ziegel-Ausfachung. Vorgehängt sind Stahl-Rahmen-Fenster. Es gibt eine Pilz-Decke im Sockelgeschoß des Werkstatt-Flügels. Konsequente Trennung von tragendem Skelett und Umhüllung. Dies läßt die Transparenz der vertikalen Haut zu.

Die Funktions-Bereiche. In diesem ausgedehnten Gebäude-Komplex gibt es sechs Bereiche:

- Der West-Flügel ist das Fachschul-Gebäude für die Städtische Technische Lehranstalt (Berufsschule).

- Ein zweiter Teil ist der Werkstätten-Trakt. Er hat den wichtigsten Akzent.

- Ein dritter Teil ist das Atelier-Haus. Über dem Küchen-Geschoß gibt es in drei Stockwerken 24 Ateliers, in denen Studenten leben und arbeiten.

- Dann kommen zwei außerordentlich interessante Verbindungs-Trakte hinzu.

Der Brücken-Trakt nimmt die Verwaltungen der Fachschule und des Bauhauses auf. Im oberen Geschoß breitet sich das Privat-Atelier „Baubüro Gropius“ aus. Dies ist insgeheim d. h. Ohne OffIALIZIERUNG, der Beginn der bereits zur Gründung 1919 geplanten, aber noch lange nicht genehmigten und finanzierte Architektur-Abteilung. Auch wenn die Architektur noch keine Abteilung ist, steht das Gropius-Büro dafür, daß alle Gestaltung im Bauhaus als Grundlage ein architektonisches Denken hat.

Der Kern des Gebäudes ist auch eine Fest-Ebene. Denn Feste gehörten zur Regel des Bauhaus-Lebens. Mehrere Räume wurden so angelegt, daß man sie zusammenschalten kann. Zusammengeschaltet bildet sich eine Fest-Suite: das Foyer, der Zuschauer-Raum der Bühne,

⁴Walter Gropius, Scope of total Architecture, 1962, 77.

der Raum der Bühne und dahinter der Speise-Raum (Kantine). Die Bühne kann nach zwei Seiten hin geöffnet werden. Für Feste bilden diese Räume eine offene Folge: eine Ereignis-Ebene.

An der äußeren Süd-Seite erschließt die große Terrasse den Blick auf einen „Sport-spielplatz“ und sein Geschehen.

Funktionen. Im Nordflügel: Technische Städtische Lehranstalt (Berufsschule). Lehr- und Fachkabinette, Lehrerzimmer und Bibliothek. Im Untergeschoß der Brücke arbeitet die Verwaltung des Bauhauses. Im Oberen Stockwerk hatten Walter Gropius und Adolf Meyer ihr Architektur-Büro eingerichtet. Es war teilweise privat und teilweise ein Lehrbereich für die Hochschule.

1911 hatten die beiden Architekten ihr erstes Gebäude gebaut, in dem bereits in Ansätzen das Konzept erkennbar war: das Fagus-Werk in Alsfeld. Es folgte 1914 in der Kölner Werkbund-Ausstellung die Fabrik.

Transparenz ist allgegenwärtig. Man kann sehen und wird gesehen. Transparenz in fast allen Bereichen. Treppen - weit und hell. Es gibt symbolisch den Eindruck, daß hier nichts versteckt wird.

Glas und Eisen. Die wichtigen Stoffe, aus denen der Bau besteht, stammen aus der industriellen Produktion: Im Inneren Beton, im Äußeren Eisen-Stäbe und Glas. Aus dem Industrie-Prozeß stammen: das Hauchdünne, Hauchfeine, das gewalzt erscheinende Glatte, das Gestanzte.

Walter Gropius (1930): „die moderne baukunst hat hand in hand mit der technik ein charakteristisches gesicht entwickelt, das von der alten handwerklichen baukunst erheblich abweicht. . . .

den schöpferisch arbeitenden architekten interessiert es in erster linie, neue funktionen [!] aufzudecken [!] und sie technisch [!] und gestalterisch [!] zu bewältigen.“⁵

„Wieviel hat die moderne Technik beigetragen zu der entscheidenden Wiedergeburt der Architektur und zu der Geschwindigkeit, mit der sie sich entwickelte! Unsere neuen technischen Mittel haben die vollen Ziegelwände in dünne Pfeiler aufgelöst, mit dem Ziel größtmöglicher Ersparnis an Gewicht, Transportmasse und Raum.

Neue künstliche, synthetische Baustoffe - Stahl, Beton, Glas - treten an die Stelle traditioneller Rohmaterialien.

Qualitative Höchststeigerung der Materialfestigkeit machte es möglich, leichtere, fast schwebende Gebäude zu konstruieren, was früher technisch unmöglich war.

Allein diese gewaltige Ersparnis an tragender Masse war schon eine Revolution in der Architektur.

Eines der wesentlichsten Merkmale der neuen Bautechnik beruht darin, . . . die Last des ganzen Gebäudes auf ein Stützenskelett aus Stahl oder Beton zu verlegen.

. . . Die Wände sind lediglich eine Schutzhaut . . .

. . . führt konsequent zu sich steigernder Vergrößerung der Wandöffnungen, die das Tageslicht ungehemmt einströmen lassen.

. . . tritt logisch das . . . Fensterband, . . . [Es] spielt das Glas eine immer stärkere Rolle. Seine leichte, schwebende, . . . Stofflichkeit . . .

Möblierung. Stahlrohrhocker B 9 von Marcel Breuer in der Mensa. Um 1927.

Studenten-Haus. Marianne Brandt lebt in einem Studenten-Studio im Preller-Haus. Sie erinnerte sich an ein „. . . freies Sitzen auf dem Geländer meines kleinen Balkons.“ Erst hatte sie etwas Schwindel. Wenig später gab es Unterhaltungen von einem Balkon zum anderen.⁶

⁵Walter Gropius, Scope of total Architecture, 1962, 83.

⁶ Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen. Bern 1971. Erweiterte Neuausgabe Köln 1985. 5. Auflage erweiterte Neuausgabe 1996, 160.

Das Dach des Studenten-Wohnheims, des ersten in Deutschland, ist als Terrasse gestaltet. Für Erholung in der Sonne, Aussicht und Sport. Hier wurden gern Fotos gemacht

Sichtbare Technik. Technik ist im Gebäude teilweise bewußt sichtbar gemacht. Die Heizkörper im Treppenhaus werden wie Kunstwerke präsentiert. Mit Stolz wird die Technik der Werkstatt-Fenster mit ihren Hebe-Vorrichtungen vorgeführt.

Gesamtkunstwerk. Der Bau-Komplex gilt von Anfang an als „Gesamtkunstwerk.“ Mit dem Ruf, ein Symbolbau der „Moderne“ und europäischer Offenheit zu sein. Er wird millionenmal fotografiert und publiziert.

Kurz nach der Eröffnung nimmt ein Werbefilm für das Thema „Lebenskunst“ mit dem Beispiel Bauhaus auf.

An seidenen Fäden. Den Gegnern ist dieses gar nicht kleinbürgerliche und Garnicht in üblicher Repräsentation aufgeführte Gebäude mit seiner neuen Ausdrucks-Sprache fremd oder eine Spuk-Phantasie von Bolschewistisch. Das wollte ja niemand erklärt haben - darin liegt das Unerklärliche ihres Sperrfeuers auf das Bauhaus.

Mehrfach hängt das Schicksal des Gebäudes an seidenen Fäden.

Die Feinde des Bauhauses forderten jahrelang seinen Abriß. Mehrfach mußte das Kommunal-Parlament darüber abstimmen. Die Mehrheiten, das Verbrechen abzuweisen, waren knapp. 1932 hatte sich die Rechte durchgesetzt. Sie beschloß den Untergang. Aber komplizierte Umstände vereitelten die Ausführung.

In der NS-Zeit verhinderten die Nazis den Abriß, weil sie sich bereits darin einquartiert hatten.

1948 wurden nach schweren Bomben-Schäden die Fassaden nicht wieder in Glas hergestellt, sondern als Mauern aufgeführt. Das sah grotesk aus.

Anschaulichkeit. In der Dessauer Phase des Bauhauses bleibt der vorangegangene Expressionismus in einer Variante spürbar: in der Gestaltungs- Struktur, die die Härte der Kontraste und Gegensätze nun in einem geometrischen Zeichen-Bereich zum Äußersten treibt. Und: die Kompositionen zielen ständig auf meist extreme Spannungen. Es gibt nur wenige Elemente, aber jedes ist außerordentlich intensiv wirksam.

Der Bauhaus-Student Max Gebhard (1906-1990) schilderte seinen ersten Eindruck. „Dann sah ich das unglaublich schöne Bauhaus-Gebäude auf freiem, verschneitem Feld – ganz in Weiß. Mit dem gläsernen Werkstätentrakt. Meine Rührung musste ich herunterschlucken. Ich hatte nicht geahnt, daß moderne Architektur so ergreifen kann – es war wohl das absolut Neue, noch nie Gesehene. Es war ein kurzer Weg zum Gebäude, die Eingangstür verschlossen: Weihnachtsferien. Aber der prächtige Hausmeister, Herr Fehn, ließ mich eintreten. Wie soll man das beschreiben? Drei schwarze Türen zur Aula, farbige Wände und Decke, unter der Decke die bekannte Soffitten-Konstruktion, der Aula gegenüber eine Glasfläche, die ganze Breite der Wand einnehmend, mit einem farbigen Orientierungsplan für das Haus, daneben Anschläge für die Studierenden. Und auch da das Kandinsky-Ausstellungsplakat. Hier empfing mich schon die besondere Atmosphäre, die mich dann später im Unterricht und in der Werkstatt immer begleiten sollte. Es waren Klarheit – Übersicht – Organisation – Farbe – Schrift.“⁷

Vision des Kristalls. „Da gab es nur einen Acker. Das Bauhaus stand darauf vor der Stadt - und nachts strahlte es wie ein Kristall. Gropius hatte beim Entwerfen sicher diese Bilder im Kopf: den Kristall und die Stadt-Krone - wir wissen von Bruno Taut, wie stark dies einige Zeitgenossen faszinierte.“ (Gerd Fleischmann)

Übernahme: Bauhaus nach Dessau. Der Jurist Fritz Hesse (1881-1973) wurde 1918 Bürgermeister von Dessau. Anfang 1925 wurde er durch einen Artikel im „Berliner Tageblatt“ auf das Bauhaus in Weimar aufmerksam. Dort war es in dieser unruhigen Zeit von vielen Feinden umstellt und seine Existenz in größte Bedrängnis geraten. Der Meisterrat hatte

⁷ Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen. Bern 1971. Erweiterte Neuauflage Köln 1985. 5. Auflage erweiterte Neuauflage 1996, 197/198.

sich für eine Fortsetzung entschieden - an einem anderen Ort. Man suchte deutschlandweit nach einer Stadt. Dresden? Köln? Frankfurt? In Dessau, an das zunächst niemand gedacht hatte, las der für die neuen Bewegungen aufgeschlossene Generalmusikdirektor des Theaters, Franz von Hoesslin vom Bauhaus liest im Feuilleton des „Berliner Tageblattes“ einen Artikel des Kunstkritikers Fritz Stahl über das Bauhaus über die Auflösung des Bauhauses. Er fragt Oberbürgermeister Fritz Hesse, ob es eine Chance gäbe für eine Übernahme des Bauhauses. Hesse berät sich mit dem Landeskonservator von Sachsen-Anhalt, dem Kunsthistoriker Dr. Ludwig Grote. Zunächst gibt er ihm einen Recherche-Auftrag: für den Bericht, den der OB dann in der Gemeinderats-Sitzung am 15. März 1925 vorträgt. Die Versammlung beschließt, sich erstmal den Fall anzuschauen: eine Exkursion nach Weimar zu unternehmen. Dort macht Walter Gropius, der ein brillanter Darsteller ist, eine Einführung, die fasziniert. Dann folgen in Dessau ähnlich heftige Diskussionen in der Bevölkerung wie zuvor in Weimar.

Fritz Hesse bringt den Stadtrat dazu, das Bauhaus zu übernehmen. Dies geschieht in einer eigentlich armen Zeit mit einer erstaunlichen Kühnheit - mit einer Perspektive und Risikobereitschaft für eine ganz außergewöhnliche Stadt-Entwicklung. Man sah, wie sich Hugo Junkers als Pionier bewegte, aber er hatte sowohl Glück wie auch viele Rückschläge. Dessau hatte Aufwind, war jedoch keineswegs auf Rosen gebettet.

Der Idealismus des Bauhauses hatte Hesse angesteckt. Stadtentwicklung - aufgebaut auf Kultur. Kultur als Multiplikator mit Zukunfts-Wirkung - auch in ein feindliches Bürgertum hinein. Dazu gehörte nicht nur viel Mut sondern auch ein ungeheueres Vertrauen - langfristig und in noch unabsehbare Fruchtbarkeit der Idee.

Die Stadt finanzierte das Gebäude und dazu auch noch einen Häuser-Komplex für die Meister zu.

Als die Nationalsozialisten 1932 im Stadtrat Dessau die Macht übernehmen, bestrafen sie als erstes Fritz Hesse mit einer mehrwöchigen Schutzhaft.

Das Experiment Stadt und Bauhaus schien total gescheitert zu sein. Nein - es wird nur unterbrochen und dann ein Welterfolg.

Kunst und Technik. Die zweite Phase des Bauhauses seit 1923 ist kurz, nur fünf Jahre, aber heftig aufstrebend. War bis dahin die Produkt-Gestaltung am stärksten ausgeprägt, entwickelt sich nun das Design und das Bauwesen: Die Architektur mit dem »Neuen Bauen«.

Das »Neue Bauen« und seine parallelen Gestaltungen in anderen Kunstgattungen fallen nicht vom Himmel, sondern bauen auf den vorhergehenden Werkbund-Phasen auf. Ihre Charakteristiken: Sie radikalisieren Ideen. Und sie purifizieren sie. Daraus beziehen sie ihre besten Wirkungen. Den Höhepunkt von Werkbund-Gedanken bildet das Bauhaus in seiner zweiten Phase.

An die Stelle der Orientierung auf das Handwerk tritt nun weitgehend der Blick auf die Industrie-Produktion.

Nach dem Weggang von Johannes Itten 1922 holt Walter Gropius den Konstruktivisten Laszlo Moholy-Nagy.

Form ohne Ornament. Ein einzigartiges Experiment ist die Probe, ob Form auch ohne Ornament bestehen kann. Sie gelingt glänzend. Der Deutsche Werkbund hatte dies in einer Ausstellung in Stuttgart 1925 durchgespielt.

Allerdings wird dies von vielen Zeitgenossen und von Späteren als alleiniges Credo missverstanden – dies ist jedoch im pluralistischen Werkbund und Bauhaus keineswegs der Fall. Es gibt daneben weitere Konzepte.

Konjunktur-Phase. Die kurze Konjunktur wird in vielen Bereichen genutzt. Werkbund-Leute sind dafür vor- bereitet und liefern Höchstleistungen. Im Ruhrgebiet sind es Alfred Fischer und Fritz Schupp mit ihren Industrie-Bauten. Zu den Höhepunkten wie das Bauhaus-Gebäude in Dessau von Walter Gropius und dem Barcelona-Pavillon von Ludwig Mies van der Rohe kommen land- auf landab eine Fülle ausgezeichnete Werkbund-Bauten. Vor allem

die Kreativität des Bauhauses liefert dafür Ausstattungs- Ideen

Der Bauhaus-Komplex mit dem Blick eines Besuchers

Imaginäre Fläche. Die weißen Wände sind Flächen, die sich nicht greifen und tasten lassen. Sie leuchten. Sie sind Licht. Imaginäre Flächen.

Netz-Gitter. Die Fenster haben nicht die üblichen Teilungen, sondern eine ganz andere Gliederung: Schwarze Eisenstäbe bilden ein Gitter. Es sieht aus wie ein Netz. Diese Netzgitter erscheinen flächig. Diese Netzgitter-Flächen führen die imaginäre weiße Fläche weiter - nun in Form von Fenstern. Auch sie sind Licht-Bänder.

Zusammengebundene Gegensätze. So sind die Fenster einerseits durch ihr Glas transparent. Andererseits aber ist diese Transparenz an die imaginäre Flächigkeit gebunden. Auch die weißen Flächen haben Transparenz. Der Zuschauer denkt: Hier sind in der raffiniertesten Weise Gegensätze zusammengefügt: das Elementare der klarsten Ordnung, die sich in der Fläche ausdrückt - und zugleich das Geheimnisvolle der Transparenz, das nicht faßbar ist.

Poetik. Diese Transparenz wirkt poetisch. Und sie poetisiert auch die Ordnung. Dem Zuschauer geht auf, warum viele Nachkriegs-Bauten, die dem Einfluß des Bauhauses zugeschrieben wurden, fast nichts mit ihm zu tun haben. Sie trivialisierten es. Ihre Entwerfer haben nicht mitgelernt, was diese Poetik am Dessauer Bauhaus ist.

Licht. Nicht mehr Körper, sondern Raum aus Licht ist die Substanz dieses Baues. Dies ist ein völlig anderes Konzept als es Jahrhunderte lang die Architektur bestimmt hatte. Das Thema hat sich fundamental verändert: es handelt nicht mehr von festen Körpern, sondern von Strömen und Strahlen. Das Licht der Sonne wird wie Elektrizität interpretiert.

Laszlo Moholy-Nagy läßt diese Idee des Licht-Raumes eskalieren in einem Licht-Objekt.

Das Schweben. Zum Licht-Raum gehört, daß er schwebt. Der Offenheit in der Horizontalen entspricht eine Art Offenheit in der Vertikalen.

Tatsächlich scheinen die Kuben vor den Augen des Zuschauers vom Boden abzuheben und zu schweben. Dieses Schweben ist eine Umkehrung der traditionellen Gestaltung von Baumassen, die dem Prinzip der >Schwerkraft-Ästhetik< folgten.

Wie ist dieses Schweben gestaltet? Mit einem Kunst-Griff: Das Sockelgeschoß, nur wenig in der Erde, ist durch sein Grau unauffällig. Und es ist leicht eingezogen, d. h. weniger breit. Dies ordnet unter. So entzieht es sich der Greifbarkeit. Das Gebäude wirkt leicht und schwebend, als ob es atme, als ob es Luft holt und sacht abhebt. Das ist völlig ungewöhnlich, denkt der Zuschauer, wenn ich dies mit der gesamten Tradition an Hausbau vergleiche, soweit ich sie kenne.

Die gegensätzlichen Großformen. Von Osten aus kommend erlebt der Besucher anschaulich einen starken Gegensatz: lang gestreckt breitet sich der Brücken-Trakt aus - und vor ihm steigt seitlich der hohe Kubus des Atelier-Hauses auf.

Das Konglomerat. Der Besucher erfährt den Komplex als eine Vielzahl von Bauten. Und sofort sieht er: dies ist rasant inszeniert. Ähnlich wie eine der Bauhaus-Grafiken, die den Raum als ein großes Spiel-Feld benutzt.

Stehenbleiben und bewegen. Rasch wird ihm deutlich, was die Inszenierung strukturiert: er bleibt vor Bildern stehen und wird in Abläufe hineingezogen. Das Atelier-Gebäude erscheint wie ein Bild. Aber sofort geben ihm die beiden langen Gebäude, die hinter dem hohen Atelier-Haus an beiden Seiten erscheinen, den Eindruck: hier handelt es sich um Abläufe, um Prozesse. Was der Besucher an einer ersten Stelle sieht, begegnet ihm im Weitergehen immerzu: er bleibt überrascht stehen, weil vor ihm ein Bild entsteht, das ihn zum Stehen-Bleiben auffordert. Und dann merkt er, daß jedes Bild in sich in Bewegung gerät. Deshalb treibt es ihn geradezu motorisch, wie ein Film, dieser Bewegung nachzugeben und weiterzugehen.

So setzen die in sich dynamisierten Bilder eine Art Film in Gang. Aber dann friert der Film immer wieder zu einem Bild ein. Und das Bild kippt zum Film. Und der Film bleibt stehen. Und einen Augenblick balanciert das Bild. Und bewegt sich weiter. Und so fort.

Dies ist eine starke Spannung zwischen Ruhe und Bewegung. Zwischen Einhalten und Aufbrechen. Im Bild sein und über das Bild hinaus wollen. Zwischen Innen und Außen, wie wir gleich sehen.

Dieselbe Struktur hat das moderne Ballett. Und das moderne Theater. Und der moderne Film. Otto Klemperer dirigiert, als sei er ein Meister des Bauhaus: er hat eine ähnliche Interpretations-Struktur für klassische Musik und für den zeitgenössischen Strawinsky.

Der Akteur. Der Besucher wird in die Prozeßhaftigkeit des Gebäudes einbezogen. Sie verändert ihn. Und so wandelt er sich vom Betrachter zum Akteur. Dieser Gebäude-Komplex macht ihn zum Mitspieler. Er ist Akteur in einem Mitspiel-Theater. Etwa zur gleichen Zeit entwirft Walter Gropius für den Regisseur Erwin Piscator ein Total-Theater.

Einbegreifen, aber nicht fixieren. Der Akteur geht einige Schritte weiter. Nun gerät er in eine Inszenierung von großer Dichte.

Das Atelier-Haus ist so gestellt, daß die Disposition mit Aula-Trakt und Brücke den Akteur teilweise umschließt. Es entsteht so etwas wie eine kleine Hof-Situation vor dem Theater-Gebäude. Aber es gibt keine Fassade, die den Akteur fixiert. Nichts fixiert. Und zugleich treibt es den Akteur sacht weiter.

Dynamisierte Bewegung. Noch spannender als die viel fotografierte und daher besonders bekannte West-Seite ist die Ost-Seite des Bauhauses. Der Akteur biegt von der Gropius-Allee auf den Wirtschafts-Weg ein. Hier dynamisiert sich die Bewegung des Bau-Zusammenhanges. Sie dynamisiert auch die Blick-Weise: in den aufregenden Schräg-Blicken.

Der rasante Blick. Zunächst geht der Blick an der Ost-Seite des Werkstatt-Traktes entlang: rasant in die Tiefe. Zum offenen Treppenhaus. Der Blick scheint durch die großen, mit keinem Gitter versehenen Öffnungen aus Ganzglas in das gesamte Treppenhaus eindringen zu können. Wieder erinnert sich der Akteur an eine Kamera-Fahrt: so jäh wie sie der Film-Regisseur Murnau erfand, als er den Film-Apparat an einem Seil schräg auf ein Objekt zu in die Tiefe stürzen ließ.

Ruhe-Kontrast. Rechts vom Treppenhaus hält ein weißes großes Feld (die Schmalseite des Brücken-Traktes) den sich bewegenden Blick einen Moment lang fest: Ruhe als Kontrast zur Bewegung. Das Bild im Film - und zugleich als sein Kontrast. Aber rasch erscheint ein neuer Kontrast: der hohen Form begegnet die eingeschossige Ost-Fassade des Theater-Traktes. Ein zweiter Kontrast: zwei weiße Streifen-Felder fassen ein schwarzes Fenster-Band⁸.

Die bewegte Szenerie. Diese drei Bänder bewegen sich in der Breite - mit lang ausgreifender und dadurch großer Geste. Auf der Hälfte dieser Bewegung, intensiviert sich die Bewegung räumlich: in einer balkonartigen Terrasse. Und dann steigt als Kontrast mit großer Kraft das Atelier-Haus hoch. Hier wiederholt sich in den Balkonen der horizontale Schwung in kleinerem Format. Unglaublich bewegt ist diese Szenerie.

Die Struktur ist eine durchgehende Dynamisierung - als Schwingung. Die Bauhaus-Muaik-Band der Studenten drückte Ähnliches aus, wenn sie Blues spielte. Und in der modernen, inzwischen klassisch gewordenen Musik z. B. von Kurt Weill, der übrigens in Dessau aufwuchs, finden wir die Kontrast-Setzung als Synkope.

Aber man glauben nun nicht, dies alles sei neu. Als ich Beethovens Rasumovski-Quartett Nr. 3 hörte, merkte ich, wie sinnlos Begriffe wie Stil und Neuigkeit sind. Lediglich Dekorations-Stile heben sich voneinander ab - aber alles, was komplex gearbeitet ist, berührt und überschneidet sich. Dafür ist auch der "Bauhaus-Dirigent" Otto Klemperer ein Beispiel.

⁸ Daß die Pfeiler schwarz aussahen, belegt ein Foto (Gropius, 1930/1974, Abb. 22, Foto: Hertig/Bauhaus).

Überschneidung. An dieser Süd-Seite wird am deutlichsten, wie sehr sich die Trakte verklammern: Sie schieben sich ineinander, sie legen sich räumlich übereinander. Dieser inneren Struktur der räumlichen Überlagerung entspricht die Blick-Weise, die der Bau beim Akteur gestaltet: der Akteur muß das Gebäude umkreisen - dadurch schieben sich die kontrastierenden Teile ineinander.

Im Zentrum des Außenraumes, vor dem Brücken-Trakt, wird dieses Verklammern als ein Durchschneiden geradezu extrem deutlich: der Straßen-Raum durchschneidet das Gebäude. Dies ist eine Metapher für Bewegung.

In den 1920er Jahren gab es noch wenig Autos - daher waren sie eine Faszination. Heute haben wir das Problem, daß uns ihre Fülle den Ruhe-Kontrast genommen hat.

Überschneidung ist eines der wichtigsten Themen der Ästhetik des Bauhauses, erkennbar in vielerlei Produktionen. Dem Akteur kommt ein Vergleich aus der Literatur: Der Gebäude-Komplex hat keine Punkte, sondern nur Kommas. Das Komma ist mehr als eine Verbindung: in dieser Struktur überschneiden sich zwei Satz-Bereiche.

Im Hof heben die großen Glas-Flächen über den beiden Eingängen den alten Gedanken an Ende und Anfang auf. "Offen-Situationen". Wo ich einen Punkt erwarte, erhalte ich eine Szene, in der etwas geschieht, was völlig gegen meine Erwartung läuft: Ich sehe, wie sich alles ineinander verschränkt. Unterschiedliche Bau-Teile kommen sich entgegen und überschneiden sich.

Innen und Außen. Waagrecht und Senkrecht. Der Akteur erinnert sich an surrealistische Bilder.

Überrationalität. Zunächst war im Bauhaus der Charakter einer hohen Rationalität entstanden. Dies kippt an dem Punkt um, wo es durch eine außerordentliche Komplexität überrational erscheint. Tatsächlich ist das Prinzip der Verschränkung/Überschneidung das Produkt der zugespitzten Intelligenz. Sie fasziniert.

Die ständige Bewegung. Überall hat der Gebäude-Komplex schwebende weiße Streifen-Flächen. Sie fließen wie ein Band und führen den Akteur weiter. So geht an der West-Seite der Blick an den weißen Streifen entlang und fliegt dann im Sprung auf die weiße Fläche, die den Quer-Trakt des Hörsaal-Flügels signalisiert. Die Füße des Akteurs folgen dem Blick.

Zwischen Werkstatt-Trakt und Hörsaal-Flügel bildet sich ein Raum, der wie ein Hof wirkt. Der Blick bleibt nicht stehen. Östlich der Brücke führen schwarze Fenster-Bahnen weiter: über den Hof hinaus. Aber zugleich fängt ein Kontrast den Blick ab: ein schwarzes Gitter-Feld steht aufrecht. Aber auch dort bleibt der Blick nicht hängen, sondern läuft weiter zum schwebenden Brücken-Gebäude. Der Prozeß wird zum Bild: der Mittelteil des Brücken-Baus ist stark grafisch akzentuiert - durch schwarze Balken unter und über dem Gitternetz-Band der Fenster.

Die Mitte? Der Akteur versucht, sich in diesem eigentümlichen Hof eine Mitte zu suchen.

Warum tue ich das? fragt er sich. Ach, natürlich bin ich auch harmonie-süchtig. Es gelingt ihm einen Augenblick. Er sagt sich: Das ist wohl ein bißchen intendiert. Er weiß, daß der Bauhaus-Direktor Walter Gropius sein Zimmer oben im Brücken-Trakt genau in der Achse der Straße hatte. Es gibt also doch irgendetwas an Mitte. Aber danach muß ich suchen. Und wenn ich meine, sie gefunden zu haben, wird sie in Frage gestellt.

Das Gitter. Nun versucht der Akteur, im ausgebreiteten Werkstatt-Trakt mit dem Blick durch das ausgebreitete Netzgitter aus Eisen-Stäben und Glas in die Räume einzudringen.

Gitter war in der Bau-Geschichte stets eine Spannungs-Form: ein Schwanken zwischen Verhüllen und Enthüllen. Die Mode dieser Zeit ist von dieser Ambivalenz geprägt.

Architektur als Bühne. Der Akteur sieht in das Gebäude hinein. Er entdeckt vielerlei Geschehen - auf einer weit entfalteten Bühne. Sie entwickelt sich in mehreren Stockwerken mit vielen Räumen. Die Wahrnehmbarkeit schillert hin und her: zwischen Deutlichkeit und Ahnung, zwischen Offenliegen und Verstecken. Die vielen Vorhänge verstärken dies: sie können bewegt werden.

Forum. Dieses Gebäude ist nicht das in sich gefügte absolutistische Schloß, in dem alles seinen festgefügtten Platz hat. Von diesem Schloß leiten sich rund herum die öffentlichen Gebäude und Villen ab. Nein, das Bauhaus ist eine offene Form. Seine Konzeption heißt Forum. Tatsächlich zieht es 1926 aus vielen Ländern Menschen an. Aus der Schweiz kamen Johannes Itten, Paul Klee und Hannes Meyer. Aus Ungarn kamen Laszlo Moholy-Nagy, Marcel Breuer und Ernst Kállai. Aus Österreich kam Herbert Bayer. Aus den USA kam Lyonel Feininger. Aus Rußland kam Wassily Kandinsky.

Die Pantomimen-Szene. Der Akteur sieht oben in den beiden Fluren des Brücken-Ganges von jeder Seite jemanden gehen, wie von Fäden gezogen, geradezu marionettenhaft aneinander vorüberpassieren und weglaufen. Das erscheint ihm wie eine Szene aus Oskar Schlemmers Bauhaus-Theater.

Und dann geschieht in den Treppenhäusern Aufregendes: Theater wie von Oskar Schlemmers Bauhaus-Bühne. Die alltäglichen Szenen verwandeln sich in faszinierende Bilder.

Der Zusammenhang. Der Akteur geht nach innen ins Foyer. Dahinter breitet sich die Aula mit der Bühne aus. Sein Blick bleibt auf den drei großen Türen hängen. Wenn sie offen sind, denkt er, können die Leute, auch bei Festen, zwischen Aula und Vestibül fließend hin und herlaufen.

"Das schwarze Quadrat". Jetzt sind sie geschlossen, und so fällt auf, daß sie zu einer schwarzen Fläche zusammengefaßt sind: ein Bild. Der Akteur assoziiert Kasimir Malewitschs "schwarzes Quadrat". Dieses Bild könnte eine Variation auf Malewitsch sein.

In diesem Schwarz schweben drei silbrig-metallene Kreis-Flächen. Der Akteur weiß, daß der Bauhaus-Maler Wassily Kandinsky ein Liebhaber der Kreisform war. In jedem Kreis gibt es zwei Akzente: zwei schwarze runde Knöpfe - die Tür-Griffe.

Die Sessel. Die Großform des Raumes hat der Akteur im Stehen beobachtet. Die Details verfolgt er nun im Sitzen - in einen Sessel. Dieser Sessel vom Bauhaus-Meister Marcel Breuer ist bequem, aber vor allem so geformt, daß der Körper aufrecht sitzt. Warum das? fragt sich der Akteur. Und antwortet: Damit ich konzentriert bleibe. Er erinnert sich, daß es das psychische Prinzip aller Bauhaus-Stühle ist. Er denkt an Worte wie: klar bleiben, wach sein. Und es kommt ihm ein langer Assoziations-Bogen in den Sinn: Gestaltungen aus der italienischen Renaissance, aus Florenz im 15. Jahrhundert. Auch dies war eine intelligente, wache, konzentrierte Kultur.

Pole. Walter Gropius (1935): "Je mehr wir aus Gründen der Vernunft dazu getrieben werden, unsere Arbeit zu mechanisieren, umso notwendiger muß das Schöpferische in jedem Individuum gepflegt und entwickelt werden . . . Wäre die Mechanisierung Selbstzweck, so müßte das Wichtigste, die lebendige, volle Menschennatur, verkümmern . . ."

Synthese. "Der beherrschende Gedanke des Bauhauses ist also die Idee der neuen Einheit, die Sammlung der vielen >Künste<, >Richtungen< und Erscheinungen zu einem unteilbaren Ganzen, das im Menschen selbst verankert ist und erst durch das lebendige Leben Sinn und Bedeutung bekommt.

Von dem richtigen Gleichgewicht der Arbeit aller schöpferischen Organe hängt die Leistung des Menschen ab. Es genügt nicht, das eine oder das andere zu schulen, sondern alles zugleich bedarf der gründlichen Bildung. Daraus ergibt sich Art und Umfang der Bauhauslehre. Sie umfaßt die handwerklichen und wissenschaftlichen Seiten des bildnerischen Schaffens."⁹

"Die Theorie," sagt Gropius, "ist nicht Rezept für das Kunstwerk, sondern sie ist das wichtigste objektive Mittel zur kollektiven Gestaltungsarbeit, sie bereitet die gemeinsame

⁹Walter Gropius, Die neue Architektur und das Bauhaus. Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption. Neue Bauhausbücher, Hg. von Hans M. Wingler. Mainz/Berlin 1965, 36.

Grundlage, auf der eine Vielheit von Individualitäten eine höhere Werkeinheit zusammen zu erschaffen vermag; sie ist nicht das Werk von einzelnen, sondern von Generationen."¹⁰

Dispositions-Kultur. Das Bauhaus wird von erstaunlich vielen Italienern ausgesucht. Von Italienern, die sonst selten über die Alpen kommen und meist ziemlich wenig Interesse für nordalpine Gestaltungs-Weisen haben. Warum kommen sie? Weil das Bauhaus der Renaissance, die im 15. Jahrhundert in Italien entwickelt wurde, in seiner Struktur ziemlich nah steht. Wie die Renaissance gehört das Bauhaus nicht zur Repräsentations-Kultur, sondern zur intelligenten und einfallsreichen Dispositions-Kultur.

Renaissance-Struktur ist im Kern Disposition. Das Überlegen, was zueinander paßt. Die raffiniertere Ebene heißt: es miteinander in Spannung setzen.

Walter Gropius formuliert dies 1930: Die ". . . typischen kennzeichen sind klare, aller unnötigen zutaten bare, wohlproportionierte [!] züge, . . .

entscheidend für die beurteilung eines bauwerks bleibt die feststellung, ob der architekt oder [!] ingenieur mit dem geringsten aufwand an zeit und material ein instrument [!] geschaffen hat, das funktioniert [!], d. h. das dem geforderten [!] lebenszweck [!] vollendet [!] dient [!], wobei diesem lebenszweck sowohl seelische [!] wie materielle forderungen zugrunde liegen können."¹¹

Die Synthese. Walter Gropius vollbringt die einzigartige Leistung, die Pole >frei< und >angewandt< in Bezug zueinander zu setzen und ihre Spannung fruchtbar zu machen.

Immer schon hatte Erstaunen erregt, daß ausgerechnet Kandinsky und Klee im Bauhaus arbeiteten. Lange Zeit ist es erstaunlich, wie diszipliniert sich Kandinsky und Klee einbringen. Ähnlich diszipliniert arbeiten Oskar Schlemmer und Laszlo Moholy-Nagy.

Kandinsky fesselte die Studenten außerordentlich stark. Er zeigte sinnlich, analysierte und formulierte verbal die Struktur dieses Bauhaus-Gewebes: Gefühle, Energien, Zusammenhänge, Reales, Phantastisches, Konstruktion, Traum, Poetisches.

Auch die einzige weibliche Bauhaus-Meisterin Gunta Stölzl, die besonders Paul Klee nahe steht, steigt vom Einfachen allmählich zur Kunst-Form auf - völlig konsequent (1926): "Das Gewebe ist ein ästhetisches Ganzes, eine Komposition von Form, Farbe und Materie zu einer Einheit." Es geht darum, ". . . Grundelemente unseres besonderen Stoffgebietes zu untersuchen.

Diese Gegebenheiten sind: Das lose Gespinst, das nur durch die Ordnung, der man es unterwirft, zur bestimmten Fläche sich bindet; eine Mannigfaltigkeit von Verkreuzungen, die zu einer Oberflächenplastik führen; die Farbe, gesteigert oder geschwächt durch Glanz oder Stumpfheit; das Material, dessen Eigenschaften uns Grenzen in seiner Verbindung setzen. Weitere Anforderungen stellen wir an das Gewebe: Es hat Fläche zu sein und muß immer als Fläche wirken . . . "¹²

Das Problem ist immer das Gleiche - 1926 und 1998: In der Überfülle von Reizen und Bildern wesentliche Bilder herauszufiltern. Dies formuliert Wassily Kandinsky: "Mein >Geheimnis< besteht ausschließlich darin, daß ich seit Jahren die glückliche Fähigkeit erwarb (vielleicht bewußt erkämpfte), mich (und damit meine Malerei) von >Nebengeräuschen< zu befreien, weil für mich jede Form lebendig klang - und damit ausdrucksvoll wurde. So erwarb ich gleichzeitig die glücklichste Fähigkeit, die leiseste Sprache zu >hören<".

Und auch die wesentlichen Themen bleiben die gleichen.

Oscar Schlemmer: "Meine Themen, die menschliche Gestalt im Raum, ihre Funktion nach Ruhe und Bewegung in diesem, das Sitzen, Liegen, Gehen, Stehen, sind ebenso einfach, wie sie allgemeingültig sind. Überdies sind sie unerschöpflich.

¹⁰Walter Gropius, Die neue Architektur und das Bauhaus. Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption. Neue Bauhausbücher, Hg. von Hans M. Wingler. Mainz/Berlin 1965, 50.

¹¹Walter Gropius, Scope of total Architecture, 1962, 77.

¹²Zitiert bei Hans M. Wingler, Das Bauhaus 1919-1933. Braunschweig 1962. 2. Auflage 1968- 3. Auflage 1975, 125.