

Überlegungen zur Ästhetik des Bauhauses

Einzigartigkeit. Das Künstlerische zielte im 19. Jahrhundert - dialektisch gegen die Industrialisierung und, um sich zu behaupten, - immer stärker auf das Kriterium Einzigartigkeit. Dies wurde als ein Qualitäts-Merkmal angesehen.

Man konnte an ihm in Details erkennen, daß es von Menschen gemacht wurde. Und daß man als Käufer, besonders wenn jemand mehr Geld dafür ausgab, sich mit der Einzigartigkeit der Produkte schmückt. Man sagte gern: „Es legte Ehre ein.“ Ehre war jahrhundertlang einer der wichtigsten sozialkulturellen Werte in der Gesellschaft. Es ging um Ansehen und Aufmerksamkeit.

Dagegen stand die Maschinen-Arbeit. Darüber entwickelten sich in der Gesellschaft heftige Diskussionen. Die meisten wurden miserabel geführt: ohne genaues Abschätzen der Aufgabe - und mit der undifferenzierten Forderung nach Verallgemeinerung.

Individuelles. Das Besondere am Kunst-Handwerk war, daß Menschen hier nicht einfach dem folgten, was andere taten, sondern – sozusagen als „Kopfgeburten“ sich eigene Ausdrucks-Formen konstruierten. Sie hatten erweiterte Vorstellungen und gingen ihnen nach.

Daraus ergab sich, daß ein solcher Weg sehr labil war.

Es musste sich in einer Epoche des viel behaupteten gesellschaftlichen Fortschritts behaupten: als eine Differenzierung der Gesellschaft, die vor allem auf einer Emanzipation von Individuen aufbaute. Dies war unter Künstlern immer umstritten.

Es hatten sich gelockert oder gar aufgelöst: die alten Kommando-Strukturen. Das Mittel, Menschen zusammen zu halten, waren Ideen mit Überzeugungs-Kraft, also mit Faszination.

Die Bauhaus-Idee suggerierte beides: zunächst in der Vorstellung von den mittelalterlichen Bauhütten und dann mit Signalen zum Aufbruch in eine Ära des Fortschritts. Dies geschah jedoch in einer Denkweise, die sich mit einer Synthese von Gegensätzen beschäftigte.

Das war bereits im Werkbund vorbereitet. Niemand im Bauhaus hatte es studiert, man konnte es am Beispiel von Personen mit ihren Werken im Werkbund lernen. Darüber hinaus war es im Zeitalter der Eisenbahn möglich, in vielen Orten Europas Ergebnisse zu greifen, Räume zu erkunden, in Türme aufzusteigen, von oben die Stadt zu übersehen, weit in die Landschaft hinaus zu blicken – zwar nur für kurze Zeit, aber der Kopf konnte dann beglückt und voll sein und eine Weile so bleiben. So ähnlich arbeitete dann der Idealismus des Bauhauses.

Auf der anderen Seite nahm man natürlich wahr, wie sich die Produktions-Verhältnisse in der Gesellschaft entwickelten. Die Komplexität war gestiegen. Auch die Ansprüche daran. Man war zwar individualistischer in den Denk-Möglichkeiten geworden, aber zugleich auch anspruchsvoller. Dies war ein Widerspruch, man mußte an beidem arbeiten und verstehen, es so zusammen zu fügen, daß beides sich in Zusammenhängen entwickeln kann.

Es mußte so viel wie nie zuvor zueinander gebracht werden. Die Fülle schreckte. Aber es lockte die Aufgabe und deren meist visuelle Formulierung - oft eine große Idee, - eine Idee, die dies zumindest in etwa bündelte.

Dazu waren Personen nötig, die damit umgehen konnten, Personen, die die Komplexität und die Spannungen aushielten, zugleich Individualität und Zusammenarbeit, ja Gemeinschaft dirigieren konnten. Mit anderen Mitteln als mit der groben Autorität, die das Zeitalter in vielen Bereichen mit sich brachte - grob vor allem durch die Verallgemeinerung des Militärs zur Volks-Armee und grob durch die Verbreitung militärischer Strukturen in vielen Bereichen, vor allem in den Fabriken, Verwaltungen und Schulen.

Was hier sich jedoch in Oppositionen wie unter anderem im Bauhaus entwickelte, war meist neu, daher höchst fragil, konnte jeden Augenblick wieder zerbrechen. Man kann es in seinen einzelnen Szenen studieren, mit ihren mehrfach raschen Wechseln.

Übergangs-Zeit im Nebel. Man muß dazu rechnen, daß die Zeiten von 1880 bis in die 1920er Jahre in mehrfacher Hinsicht gesellschaftliche Übergangs-Zeiten waren. Ein Weg im Nebel. Auch in der Kälte. In vielerlei Armut. Dazu war Überzeugung, Selbstbewusstsein und viel Mut erforderlich.

Das interessanteste Experiment dafür war das Bauhaus in Weimar/Dessau/Berlin. Wenn man dies durchdenkt, dann wird deutlich, welche immense Rolle Walter Gropius als sein Erfinder, Intendant und vor allem als Moderator dieses Prozesses spielte. Und einige Meister wie der unaufgeregte, ruhige, nachdenkliche Wassily Kandinsky als Stellvertreter, sowie in den grausamsten Stürmen 1930/1933 der baumstarke Ludwig Mies van der Rohe.

Es war vor allem die Genialität, die Walter Gropius in diesen Prozeß einbrachte: die Kern-Idee, die variable Organisation, die Fähigkeit, dies nach vorn zu moderieren. Und sogar aus den Schwierigkeiten noch Bausteine und Chancen für die Idee zu ziehen.

Gesellschaftliches Lern-Feld. Das Bauhaus kann man nicht nur im Blick auf die künstlerischen Resultate studieren, sondern es ist auch in gesellschaftlicher Sicht ein Lernfeld. Bis heute ist es in dieser Dimension kaum gesehen und nicht genutzt worden.

Was sich seit den 1920er Jahren und dann besonders nach 1945 durch Werkkunstschulen verbreitete und eine Zeit lang geradezu Standard war, wurde in den 1970er Jahren durch angebliche Schul-Reformen ohne Diagnose, ohne Nachdenklichkeit, ohne Konzept zunichte gemacht: erstens von der Vordergründigkeit von Ministerial-Bürokratien. Zweitens vom gehorsamen Opportunismus der meisten Professoren, die diese Zerstörung abnickten, wenn das „Linsengericht“ duftete und die Nichtigkeit von Titel und Ehre nicht durchschaut wurde.

Zudem gab es eine fatale Tradition - ähnlich in Technik und Wirtschaft - daß künstlerische Tätigkeit mit Politik nichts zu tun habe - wobei zwischen Partei-Politik und Gesellschafts-Politik nicht unterschieden wurde. So katapultierte man sich aus der komplexen Wirklichkeit heraus.

Demokratie-Experiment. Die Demokratie war 1918 gerade erst deklariert und dann in der Weimarer Verfassung von Hugo Preuß (1860-1925) und weiteren Protagonisten formuliert worden.

Wenn man auf Demokratie setzt, kann man sich die Verhaltensweisen des Moderators Walter Gropius genauer ansehen. Sie sind gut erkennbar. Sein Freund Reginald Isaacs hat sie in zwei umfangreichen Büchern beschrieben¹. Man kann sich – wenn man inhaltlich auf der Suche ist – keinen Besseren als Gropius für schwierige Wege vorstellen: sowohl in der sozialkulturellen Ebene der Dynamik kleiner Gruppen wie auch für Parteien und Unternehmungen.

Das Zeitalter ist keineswegs abgeschlossen. Demokratie gibt es auch heute erst lediglich in geringem Umfang. Unterhalb des Grundgesetzes von 1949 gibt es ausgebreitete tiefe Sümpfe. Wer daran weiter arbeiten will, muß viel lernen. Auch für die heutige Zeit besteht kein besseres Lernfeld als die wenigen Jahre des „Experimentes Bauhaus von 1919 bis 1933.“

Das Stichwort Werkstatt hat im Bauhaus viele neue Facetten gewonnen. Man kann sich vorstellen, daß die Gesellschaft 100 Jahre später, 2019, ähnliche Aufgaben, Probleme, Arbeit an Lösungen hat – im Kleinen und im Großen. Die Demokratie ist eine Werkstatt - eine noch größere Werkstatt ist die Gesellschaft.

Phänomene. Die Arbeit im Bauhaus ist in ihren Produkten weithin sichtbar. Dazu eine Reihe von Beobachtungen. An ihnen läßt sich vieles entschlüsseln, wenn man im Gemachten die dazu führenden Denk- und Verhaltens-Weisen zu entdecken lernt und versteht.

Jedes Produkt entsteht aus einem Hintergrund – aus einem Kontext. Manchmal erschließt er sich mit einer einfachen aufmerksamen Frage, manchmal aber muß man es umfangreicher erforschen.

¹ Reginald Isaacs, Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk. Band 1. Berlin 1983. - Band 2. Berlin 1984.

Nachdenken. Hinzu kommt, daß es in einem Produkt meist mehrere Phänomene gibt. Es will also nicht nur etwas Einzelnes erschlossen werden, sondern vieles - und ihr Netz-Werk.

Die Wand. Walter Gropius formuliert eine psychologische Skizze: „Die Wand, die wir als Schutz und Abgrenzung zwischen uns und die Natur und die anderen Menschen stellen, kann zum Gefängnis oder zur Quelle des Wohlbehagens werden: sie kann uns heiter oder ernst stimmen, entspannen oder anregen. Diese Wirkungen beruhen nur zum Teil auf den tatsächlichen, messbaren Größen- und Proportions-Verhältnissen eines Raumes; größer sind oft die Wirkungen, die durch bloße Oberflächenbehandlung der Wände optische Illusionen erzielen, denen sich niemand entziehen kann. Dunkle Farben lassen die Wand scheinbar zurücktreten, aktive brillante Farben verkürzen den Abstand. Identische Räume eines Mietshauses, mögen uns in einem Falle als anziehend, im anderen als abstoßend oder gleichgültig erscheinen, je nachdem, ob ihr Gestalter verstanden hat, sie durch Farbe, Textur und Muster der Wandflächen mit einer neuen Dimension zu versehen, die die Psyche des Menschen anspricht. Dieser Einfluß geht so weit, daß sogar die Illusion einer höheren Raumtemperatur entstehen kann, wenn zum Beispiel statt „kalter“ blauer oder grüner Wandfarben „warme“ gelbe oder rote verwendet werden.“²

Bilder. Der Schriftsteller Theodor Däubler (1876-1934), der oft am Bauhaus Vorträge hielt, schilderte: „Die geometrisch unbeweglichen Bilder des jungen [Bauhaus-Meisters] Georg Muche erinnern an Maschinen im weißglühenden und rotglühenden Zustand: Er schaffte eine Flucht, eine Reihe oder Kette von geometrischen Eingeteiltheiten. Aus solchen Möglichkeiten ergeben sich ihm Farbvisionen, Träume wie aus Märchenland. Nicht Vorgänge unter Menschen beschäftigen seine Einbildungskraft, sondern eine Art übersinnliche Dimension, ein Wissen um Raumbedingtheiten, damit Eruptionen von Leidenschaften in die Welt hereinbrechen können, oder es steigert den Zufall, daß eine Kugel in einem vom Rahmen eingeschlossenen Raum sich öffnet oder verschließt. Welche farbenmusikalischen Harmonien strömen da von den Bildern aus! Es ist oft als ob er den Weltbrand hinter den Dingen schauen könnte, so prachtvoll gischten seine glühenden Farben von allem Gegenständlichen weg. Er bändigt aber auch die Flammen, wo er symbolische Gestalten oder abstrakte Formen fürs mechanische Zeitalter abschöpft. Muche schwelt bei seiner Arbeit: ein tiefes philosophisches Erlebnis vermag er dabei naiv in Kunst zu übersetzen.“³

Vieles vermittelt sich über Bilder. Wenn etwas „ein-leuchtend“ ist, kann es nachgeahmt werden oder regt an, zu weiterer Bild-Schöpfung.

Das Meiste, was wirksam ist, sind Bauten.

Übergangs-Weisen. Zum Beispiel versuchte der Architekt Bruno Möhring (1863-1929), der mit dem Bauhaus in Verbindung stand, die Maschinen-Halle in Dortmund-Bövinghausen (1902) nach ihrer Umsetzung von der Düsseldorfer Gewerbe-Ausstellung zu dieser Zeche in Dortmund mit einer anderen Fassade zu versehen, die dem Gebäude eine zusätzliche Deutung gibt. Sie schloß an Traditionen an und zugleich zeigt sie neue Formen.

Gestaltete Phänomene. Oft geht es um einfache Phänomene. Manche sind einfach da, bereits im Material, andere durch Zufall entstanden. Aber man kann auch lernen, auf Details zu achten und mit solcher Kenntnis zu gestalten.

In der Fläche ist ein Knick eine negativ Störung, die auch gezielt eingesetzt sein kann, oder positiv eine kleine Überraschung ist.

Die harte Kante ist ein entschiedener Schluß einer Fläche. Ein Gegensatz dazu ist eine weiche Kante. Oder eine abgerundete.

² Walter Gropius, Außerordentliche Wirkungen erzielen. In: Die Leistung. 1960, 3.

³ Georg Muche, Blickpunkt Sturm Dada Bauhaus Gegenwart. München 1961, 194.

Mit jedem Detail wird etwas artikuliert. Monochromie heißt: es kommt hauptsächlich auf eine einzige ungestörte Atmosphäre an. Monochromie kann zu einer kurzen oder längeren Meditation anleiten.

Menschen haben stets einen Auftritt – in unterschiedlicher Weise, je nachdem, was sie damit ausdrücken wollen. Ebenso Bilder. Auch Gegenstände. Ähnlich: Buchstaben. Es ist erstaunlich, was alles die Typographie, d. h. die Buchstaben-Kunde und –Gestaltung her gibt – das Bauhaus hat sich diesem Feld besonders gewidmet. Aus ihm sind mehr bedeutende Typografen hervorgegangen – sie hatten weltweite Wirkungen.

Eleganz. Ein Eindruck, oft mit geringsten Mitteln hergestellt. Fließendes. Beispiel: Die Fabrik von Walter Gropius und Adolf Meyer in der Werkbund-Ausstellung in Köln 1914. Sie verblüfft vor allem mit ihrer Leichtigkeit und Transparenz.

Mies van der Rohe ist ein Meister der Eleganz. Nicht nur mit Glas, sondern auch mit dem fließenden Raum, gegliedert durch Scheiben-Flächen, die nicht begrenzen, sondern zwischen sich durchlässig sind.

Transparenz. Glas - ist fast wie Luft. Durchsichtigkeit. Kristallinisches. Es schafft fremde faszinierende Atmosphären. Ähnlich: eine offene, einsehbare Konstruktion.

Zum Glas gibt es eine lange Geschichte – seit der Antike, vor allem in der provinzial-römischen Antike. Aber das völlig durchsichtige und ausgebreitete Glas als reiner Raum konnte erst mit einer neuen Technologie entstehen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt wurde. Ausgangspunkt waren die Spiegel des 18. Jahrhunderts, vor allem die Spiegelkabinette in Fürsten-Schlössern.

Technische Erfindungen. Dazu gehören: Metalle. Glas. Klebstoffe. Farben. Kunststoffe. Materialien. Sicherheit. Panzer-Glas.

Mehrproduktion. Rationalisierung. Eines der Bauhaus-Ziele heißt: mehr Möglichkeiten entwickeln. Dialektischer Gegenpol: durch Rationalisierung Einsparungen ermöglichen.

Konstruktion. Ingenieure entwickelten vielerlei Konstruktionen. Diese folgten nicht bestimmten Vor-Bildern, sondern sie wurde je nach funktionellen Notwendigkeiten gebildet.

Im Industrie-Zeitalter kann der Wechsel der Begründungen für ein Gebäude zur Emanzipation der Konstruktion führen. Sie kann sich weit gehend aus *eigenen* Gründen entwickeln. Damit entstanden Formen, die ihre Begründungen aus anderen Feldern bezogen als aus den überlieferten Konventionen, deren Fassaden der Repräsentation dienen: das heißt der Manifestation von Zugehörigkeiten zu traditionellen festen Gruppen. Diese beriefen ihre Sinnhaftigkeit auf die lange Bestehens-Dauer der Gruppe und deren bleibende Repräsentation. Hingegen mussten Industrie-Räume ganz neu entwickelt werden – daher konnte sich in ihnen viel Schöpferisches äußern.

Der Krieg wirbelte die festen Anschauungen erheblich durcheinander. Vieles wird anders oder überhaupt erst konstruiert. Oft sind es keine Einzelstücke. Es entstehen auch neue Konstruktions-Systeme. Sie können einen Typus bilden und sich dadurch verbreiten.

Bauen in und mit der Luft. Symbolisch: der Stahlrohr-Sessel. Von mehreren Autoren um 1925 nahezu gleichzeitig entwickelt. Von Mart Stam (1899-1986), Marcel Breuer (1902-1981), Le Corbusier (1887-1965), Ludwig Mies van der Rohe.

Das Gestalten der Luft hat uralte Faszination und daher uralte Wurzeln. Beispiele: Türme vielfältiger Art. Turm am Münster (um 1330) in Freiburg. Wände und Fenster in der Wieskirche (1745) im Voralpenland. Das Gerüst - so dünn wie möglich. Hier hat nicht das Gegenständliche die uralte Priorität, sondern der Raum soll so deutlich wie möglich als purer Raum empfunden werden. Das Gebäude des Bauhauses in Dessau (Walter Gropius/Adolf Meyer) schwebt. Raum schwebt auf Raum und ist aus Räumen zusammen komponiert.

Das Thema Luft - das heißt Raum - durchsetzt im Grunde alles - die Natur und das Geschaffene. In unterschiedlichen Intensitäten und Formen. Als Gegensatz kann man die Dinglichkeit nennen.

In der römischen Antike war das Pantheon (um 125) in Rom geprägt von gewaltiger Materie. In der Palastaula des Unterkaisers Konstantin, die um 305 in seiner Residenz in Trier entstand, gab es ein ganz entgegengesetztes Architektur-Konzept: riesige Fenster, die Wand-Stücke dazwischen verkleidet mit hellem lichthafte Marmor. Nun ist primär: das Licht - die Atmosphäre, der Raum. Der Eigenwert der Wände tritt zurück, beherrschend ist nun die lichte räumliche Weite.⁴

Das Bauhaus war hoch beschäftigt mit dem Raum - bis zu den Tee-Kannen der Marianne Brandt, die den umgebenden Raum spiegelten. Und Ludwig Mies van der Rohe experimentierte im Weltausstellungs-Pavillon in Barcelona, wie weit Bauen einen puren Raum herstellen kann: nur szenischer Raum und darin der Mensch als einziges dinghaftes Wesen. Also ein Höchstmaß an Geistigkeit.

Spannungs-Fläche und Raum-Spannung. Wie auf einer Theater-Bühne bei Schauspielern erlebbar: kurze Spannungs-Pausen zwischen Wörtern und Sätzen. Die Stille ist Spannung. Sie sind Raum, der erstens konzentriert, zweitens Atmosphäre ist und drittens den Zuschauer zum tätigen Suchen bringt.

Der offene Raum. Der Raum kann andeuten, daß es beim Weiterschreiten Überraschungen gibt. Er kann die Erwartung wecken, daß etwas kommen und geschehen kann. Das Nicht-Festgelegte mutet dem Zuschauer zu, selbst zu suchen und selbst zu konstruieren.

Mach selbst mit. Manches fordert zur Mitwirkung auf: zur Eigen-Tätigkeit. Später wird es oft mißbraucht zu Rationalisierungen. Das ist nicht ganz neu. Man müsste forschen, wo es dies schon gab. Implizit? Und explizit?

Befindlichkeiten. Es kann in allen Künsten ein breites Spektrum von Gefühlen inszeniert werden. Damit arbeitet vor allem das Theater. Mit dem Mut zur Subjektivität. Dies gab es seit eh und je. Meist wird es eingefangen von Normen, aber man kann es schöpferisch entwickeln, geradezu entfesseln. Dies war ein zentrales Moment im sogenannten Expressionismus. Es machte betroffen, es sog ein, es wirkte dynamisch. Im Bauhaus wird es zusammen gebracht mit sogenannter Sachlichkeit aus Funktionalität. Im sogenannten Expressionismus und in der scheinbar entgegen gesetzten sogenannten Sachlichkeit können im selben Objekt oder Bild dieselben Intentionen zusammen gebracht werden – zur Verstärkung, Hervorhebung, Intensivierung.

Eisenbeton ist eine Entwicklung der Industrie-Epoche. Er bot neue und überraschende Konstruktions-Möglichkeiten: vor allem zum räumlichen Ausweiten und zum Überspannen einer Sphäre. Zu den Pionieren gehörte Auguste Perret (1874-1954).

Der Baukünstler Stefan Polonyi (1930-2021) ist einer der genialen Meister – vor allem mit eleganten, ausschwingenden, die Luft gestaltenden Brücken (IBA Emscher Park. Dessau u. a.). Polonyi entwickelte technische Konstruktionen zu poetischen Charakteren – zu gebauten Gedichten⁵.

Licht. Lampen als Punkt-Lichter. Lampen mit großer Licht-Stärke, die Raum als helle, gelblich-weiße Sphäre schaffen. Oft wird die Licht-Quelle versteckt, dann scheint der Raum aus sich heraus zu leuchten.

Im Direktor-Zimmer des Bauhauses in Weimar (1923) waren Licht-Stangen unter der Beton-Decke aufgehängt - als Konstruktion aus Licht. Ähnlich im Foyer des Bauhauses in Dessau. Als Licht-Gestalten, die wie ein Himmel die Decken bildeten. Solche Licht-Stangen gliedern. Unterteilen. Sie bilden eigene Formen. Sie überraschen - das erwartet man nicht.

⁴ Roland Günter, Wand, Fenster und Licht in der Trierer Palastaula und in spätantiken Bauten. Herford 1968.

⁵ Roland Günter, Brücken als poetische Orte. In: Stefan Polonyi, Brücken. Mit einem Beitrag von Roland Günter. Schriftenreihe des Deutschen Werkbunds NRW. Essen 2013.

Farben. Das gesamte Bauhaus beschäftigt sich intensiv mit Farben⁶. Farben sind ein Universum an Atmosphäre. Je nach Dichte und Intensität räumlich, wolkig, transparent - sie wecken Assoziationen. Das Bauhaus hat dazu ein integrierendes Denken.

Besonders beschäftigte dies Oskar Schlemmer und seine Frau Tut Schlemmer sowie Hinnerk Scheper. Seine Frau Lou Scheper: „Farbe in der Architektur ein mitgestaltendes Element des Bauens, nicht ein aufgesetzter Endeffekt.“⁷

Das Bauhaus hat viel Weiß genutzt - das war damals ungewöhnlich, denn normale Räume waren durch Gebrauch, Petroleum-Licht, dann Gas-Lampen angegraut. Bauhaus gebrauchte das Weiß auch zur Neutralisierung, um damit etwas Farbliches oder Gegenständliches zu konzentrierter und intensiver Wirkung zu bringen.

Lou Scheper: Dies war die Zeit, in der „... bereits die Kenntnis der psychologischen Wirkung der Farbe sich herumzusprechen begann und im Bauhaus methodisch untersucht wurde.“⁸

Die bedeutendste Persönlichkeit des Bauhauses, die sich mit Farbe, Licht und dazu mit Klang beschäftigte, war die einzige weibliche Form-Meisterin in Weimar Gertrud Grunow⁹. Ihre Wertschätzung am Bauhaus schwankte. Johannes Itten schätzte sie sehr. Felix Klee nannte sie die "Seelen-Hüterin" des Bauhauses. Ihr Konzept war ganzheitlich orientiert, sie wollte Persönlichkeits-Struktur entwickeln, arbeitete intensiv mit Musik. Warum Gropius sie nicht unbedingt mit nach Dessau nehmen wollte, ist nicht bekannt. Es hätte dem Bauhaus sehr gut getan - auch als Gleichgewicht zur Funktionalismus-Debatte.

Die (Nicht-)Farbe Weiß wird irrtümlich als Bauhaus ausgegeben. Aber Weiß ist hoch ambivalent. Es kommt auf den jeweiligen Zusammenhang an. Und auf die Nuance. Später gibt es viel Missbrauch von Weiß, das gedankenlos und banal verwandt wird.

Mit dem weitesten Umfang und am meisten individuell wurde Farbe in den Meister-Häusern (1925) in Dessau eingesetzt - auch zur Charakterisierung der jeweiligen Bewohner. Kandinsky brachte die "tiefe russische Seele" ein - man kann sie in seinem Wohn-Milieu spüren.

Daneben setzte das Bauhaus häufig auf die starke Wirkung von Grund-Farben (Blau, Rot, Gelb). Darin folgt es der holländischen Künstler-Gruppe des „De Stijl“ (1915/1931) Man muß sich dabei denken, daß erst das starke Licht der Elektrizität den Impuls gebracht hat, eine derart elementare Leucht- und Farb-Kraft zu entwickeln.

Konzentration. Reduktion kann zu Konzentration führen: auf Wesentliches im Sinne der Phänomenologie, die das Wesen von etwas sucht und darstellen möchte. Reduktion ist ein Gestaltungs-Mittel um Störendes, Ablenkendes, Schwächendes möglichst auszuschalten. Dafür wird dann nicht mehr mit der Fülle, gestaltet, sondern mit einem Minimum. Dieses Elementare kann eindrucksmächtig und damit besonders faszinierend wirken.

Schweben. Im Bauhaus entstehen viele schwebende, fliegende Kompositionen. Dies steht symbolisch für vieles an Zeit-Erfahrung. Schwebende Verhältnisse im Privaten, im Ökonomischen, im Beruf, in der Gesellschaft. Das Phänomen des Schwebens wird besonders intensiv entdeckt und produktiv verarbeitet. Das Bauhaus-Gebäude in Dessau ist geradezu ein Symbol-Bau dafür.

⁶ Hajo Düchting, Farbe am Bauhaus. Synthese und Synästhesie. Berlin 1996.

⁷ Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse. Köln 1985, 5. Auflage 1996, erweiterte Neuausgabe, 177 (zuerst Bern 1971). - Renate Scheper, Vom Bauhaus geprägt: Hinnerk Scheper. Farbgestalter. Fotograf. Denkmalpfleger. Bramsche 2007.

⁸ Eckhardt Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse. Köln 1985, 5. Auflage 1996, erweiterte Neuausgabe. 1996, 177/178 (zuerst Bern 1971).

⁹ Gertrud Grunow, Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton. In: Staatliches Bauhaus 1919-1933. Weimar/München 1923. Nachdruck 1980.

Schwebendes mit Kontrasten und vor allem mit Überschneidungen. Alles an Avantgarde wird aufgenommen. Zum Beispiel Kasimir Malewitsch (1878-1935), der 1916 von einem „Dynamischen Suprematismus“ sprach - ein Wort, das wenig andeutet.

Zusammentragen (Synkretismus). Gelernt wird überall - grenzenlos und an allem. Dies ist auch weiterhin der Geist des Zusammentragens und der ausgreifenden Opulenz, der die Jahrzehnte nach 1880 prägte - nun aber in einer neuen Weise des Nutzens und Komponierens.

Dieser sogenannte Synkretismus blieb bis heute meist unverstanden und wurde diffamiert (vor allem von der Architektur-Geschichte und vom simplen intellektuellen Zustand des Kunsthandels). Es kam in einer reichen Geschichte der Künste immer schon darauf an, in welcher Weise jemand mit der Fülle des Greifbaren umgeht und was er daraus qualitativ macht. Dies wurde im Bauhaus von den Meistern und Studenten gut und in Diskussionen beobachtet. Man kann es an Bauhaus-Meistern wie Josef Albers zeigen, der weit vielfältiger ist als man seine Werke oft vereinfachend ansieht.

Bild-Raum. Der traditionelle Raum der Bauten wird aufgelöst. Zerlegt in Scheiben. Was daraus alles an Raum und Szenerie entstehen kann, läßt sich bei Mies van der Rohe entdecken. Er wird zur Bühne- Die Bewohner erhalten ein offeneres Lebens-Gefühl.

Größen. Wahrnehmung von Größen-Verhältnissen. Größen-Gegensätze. Verkleinern und vergrößern. Das schafft Überraschungen. Jedes Abweichen von der alltäglichen Wahrnehmung verändert vorgegebene Bedeutungen - akzentuiert, hebt, oder diskriminiert ironisch, setzt den Beobachter anders in Zusammenhänge ein. Das kannten Künstler seit Jahrhunderten.

Vereinfachung. Die berühmte Türklinke (um 1924) von Walter Gropius. Ich habe dazu in einem Design-Seminar mit Studenten zweimal zwei Stunden analysiert, nachgedacht und Phantasien entworfen. Die Studenten waren überhaupt nicht gelangweilt, sondern begeistert. Und die Türklinke blieb als ein Schlüssel-Beispiel im Gedächtnis.

Abstimmen von Elementarem. Von Grund-Farben. Von Verhältnissen. Von Proportionen. Dazu brachte vor allem die holländische Künstler-Gruppe des "De Stijl" wichtige Anregungen.

Verfremden. Häufig benutzt: Gezieltes Irritieren, um den Blick wach, aufmerksam und mitdenkend zu machen.

Neue Dimensionen des menschlichen Umfeldes. Sie können auf die Vielfalt und Vielschichtigkeit der Welt symbolisch hinweisen.

Struktur. Offene und geschlossene Strukturen. Strukturen beobachten, untersuchen, anwenden, mit ihnen arbeiten.

Sinne. Alles in der Welt hat viel Substanz für unsere Sinne. In der Gestaltung ist es überhaupt nicht möglich, so zu tun, als gäbe es keine Welt der Sinne. Wenn Gestaltung gelingt, ist sie stets auch ein Anker für die Sinne. Und für sie Genußfähig.

Vergleichen, Sich klein fühlen im Vergleich zu einem Raum, Fassade, Turm, Triumphbogen Wir vergleichen immer mit sinnlich erlebten Erinnerungen. Stets liegt ein Hintergrund-Wissen vor – an dem man vergleicht.

Erwartungen - aus Erfahrungen. Neue Erwartungen provozieren. Meist werden Erwartungen aus dem Umgang mit Erlebtem – also mit historischen Erfahrungen geschöpft. Es ist ein Irrtum, Erwartungen allein auf Zukunft zu beziehen. Sie sind sowohl Geschichte wie ein ahnender Blick in Zukunft.

Verständlichkeit. Das Bauhaus polemisierte gegen ein plattes darstellendes Formulieren. Mit Plattheiten ist der Beobachter rasch fertig und wendet sich ab. Es bleibt nichts im Gedächtnis. Gesucht: Intensität. Man darf Ansprüche an den Prozeß des Verstehens stellen. Erst dann kann man mit ihm als Beteiligter aktiv werden und innerlich wachsen. Dabei entwickelt sich eine neue Rolle für den Betrachter oder Nutzer.

Überraschung kann gestaltet werden durch durch Verschieben von Bezugs-Figuren. Von Bezugs-Größen. Durch Zeit: plötzliches Erscheinen. Unerwartet.

Steigern. Dazu gibt es ein umfangreiches Arsenal an Möglichkeiten – je nach Fall und Anspruch. Durch Intensivierung der Ausdrucksmittel. Architektur des gesteigerten Ausdrucks. Dies steckt in dem, was man „expressionistisch“ nannte.

Relativieren von Größen-Wirkungen. In der Welt der Wissenschaften verbreitet sich die Relativitäts-Theorie von Albert Einstein, der auch ein aktiver Sympathisant des Bauhauses war und an seiner Verteidigung mitwirkte. Hinzu kommt Max Planck mit seiner Quanten-Theorie. Kein Bauhaus-Künstler studierte deren Sprache, ausgedrückt in Formeln, aber davon wird auf intuitiver Grundlage ein wolkiges Gefühl verbreitet - ähnlich vielem anderen, was man nie präzise studierte – und mit künstlerischen Mitteln ausgedrückt.

Symbolisches. Alles wird auch symbolisch gelesen. Und bewertet. Die symbolische Dimension war in der Geschichte der Künste vor allem von Künstlern verstärkt worden. Mit Mitteln, die Aufmerksamkeit anregen.

Blicke. Oben und unten. Blick von oben. Blick von unten. Blick aus Schrägen. Was macht das mit dem Betrachter? Er irritiert, weil er ungewöhnlich ist. Wie fühlt sich der Blick an?

Die Fotografen im Bauhaus waren die Meister des Entdeckens von ungewöhnlichen Blicken. Manchmal so überraschend, daß das Gefühl entsteht: da hat noch nie jemand in solcher Weise hingeschaut. Vor allem Frauen wie Lucia Moholy und Marianne Brandt gelang es, in Personen Seins-Weisen zu entdecken und als Bilder zu zeigen, die man nicht vermutete.

Perspektive ist mehr als ein Blick - sie will auch als Bedeutung für das Dargestellte gelesen werden. Symbolisch. Und als Szenerie. Als Inszenierung einer Bühne. Die Zentralperspektive wurde im 15. Jahrhundert in Italien entwickelt (1428 Masaccio in Florenz u. a.). Sie schüttete den Graben zwischen dem Betrachter und dem Dargestellten zu - und schuf damit einen besonders stark fließenden Raum vom einen zum anderen. Sie ist in erster Linie ein Mittel der Kommunikation. Besonders attraktiv sind die Wirkungen von Nähe und Ferne. Und der Differenzierung des Raumes.

Perspektive kann wirkungsvoll vieles versammeln, wenn es sich ihren Gesetzen einfügt. Dann kann sie als ordnendes Gefüge dienen.

Weil die Zentral-Perspektive jedoch im Laufe von Jahrhunderten zu einem geradezu totalitären Zwangs-Schema geworden ist, entstand bei Avantgardisten Widerstand, der in vielen Bereichen ihren Zwangs-Charakter außer Kraft setzte, aber nur teilweise auf sie verzichtete.

Leitende Linien. Orientierungen. Dies regt stets einen umfangreichen Diskurs an.

Freiheit. Viel kann zusammengesetzt werden. In der Architektur ist seit 1920 ein großes Thema: die Freiheit des Grundrisses. Der bedeutendste Tabu-Brecher war Ludwig Mies van der Rohe. Er schuf um 1925 ein völlig neues Konzept für die Architektur: den fließenden, allseitig geöffneten Raum, mit Scheibenflächen - gestaltet wie in einer Bühnen-Szenerie.

Dies ist ein Lebens-Konzept - eine Philosophie, ein weithin neues, zumindest verstärkendes Lebens-Gefühl des Individuums, das nun wie nie zuvor und angstfrei souverän der Herr oder die Frau der totalen Szene ist.

Anthropologie. Es „. . . haben die Übergänge in der Architektur [in Räumen von] Le Corbusiers häufig einen ganz leicht geneigten Boden. Dieser Kunstgriff dient . . . auch als ein wirksames Mittel, das muskuläre Erlebnis des architektonischen Spaziergangs zu bereichern.“(Maurice Besset)¹⁰

Hans Scharoun hat in Architekturen wie der berühmten Schule in Marl (1964) so gebaut, daß man in den Räumen den schwankenden Gang des Menschen, das kamelhafte Sich-Bewegen, spürt.¹¹ Die sogenannte organische Architektur nimmt solche Impulse auf und

¹⁰ Maurice Besset, Wer war Le Corbusier? Genf 1968, 130.

¹¹ Siehe dazu Wolfgang Schivelbusch, Zur Geschichte des Eisenbahnreisens. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. München 1977 und Frankfurt 1989.

verstärkt sie. Mathematik Mathematisches faßt zusammen. Es kann vereinfachen - auf wenig beschränken. Es gibt einen Rahmen. Prinzipiell ist es gerichtet gegen das Unendliche. Gegen das Endlose. Man soll sich nicht verlieren. Es schafft das Begrenzte.

Aber es liegt nicht vor und auch nicht hinter Dingen und Räumen, sondern nur dazwischen. Es ist ein Meß-System, aber nicht das Wesen, sondern nur ein begrenztes Mittel an Technik. Es darf die Intuition mit ihren Gefühlen nicht zerstören, sondern nur helfen und begleiten.

Die Gefahr: das Reduzieren. Abschneiden. Stereotypisieren. Es entsteht Langeweile, wenn es sich nicht mehr bewegt. Reduzieren kann zerstören, absterben lassen, auf Banales einschränken.

Reduzieren kann aber auch Überflüssiges weg schneiden und damit auf Wesentliches konzentrieren, es hervorheben, "es leuchten lassen."

Von der gestaltenden Weise des Reduzierens muß man das Reduzieren unterscheiden, das lediglich auf Denkfaules mit Rationalisierung und Gewinn-Maximierung zielt.

Bewegung. Die Industrie-Epoche führt durch die immer gigantischere Produktion von Kräften, vor allem durch die Motorisierung mit Petroleum, ein Zeitalter der Bewegung herauf.

Zu den Kräften des menschlichen und des in langer Zeit ergänzenden tierischen Körpers (Maulesel, Pferd u. a.) kamen weitere Kräfte. Bereits seit Jahrtausenden wurde die Kraft des Wassers genutzt: als Schwerkraft des Gewichts, das Wasser besitzt. Um 1790 verbreitete sich die Kraft der aufgeheizten Wärme: mit der Dampfmaschine. Sie verwandelt mit Hilfe von Feuer Wasser in Dampf. Um 1900 ist die Massen-Produktion der Elektrizität entwickelt. Und fast zeitgleich der Motor, der aus dem Öl Kraft gewinnt. Zugleich wuchsen mit Reisen und Transport Zusammenhänge - in große Weiten – zum Teil welt-umspannend.

Probleme bestehen darin, daß alles seine Preise kostet. Und daß man durch ein Zuviel und Übertreibungen viel verlieren kann. Die Langsamkeit. Die Stille. Durchgang und Zugang als Person.

Immer schon hatten Bewegungen die Menschen fasziniert. Man spürte darin Kraft, die bewegt. Vitales Leben.

Nach vielerlei kleinen Versuchen gelang es schließlich gegen Ende des 19. Jahrhunderts, zu erreichen, daß „die Bilder laufen lernten.“ Es entstand der Film.

Im Grunde aber bewegt sich alles und jedes – nichts steht wirklich still. Das Innere der Materie ist bewegt: die Atome sind in ständiger Bewegung. Auch alle nachempfundenen Gänge durch ein Bild oder an einem Objekt sind Bewegungen - in einem inneren Raum.

Allerdings gibt es immer noch die uralte Verabredung, daß als Bewegung eigentlich nur gilt, was zumindest so etwas wie eine Kriech-Geschwindigkeit hat. An diese Fiktion haben wir uns im Alltags-Leben gewöhnt - und kaum jemand will sie missen, weil sie unsere Umgebung handhabbarer, berechenbarer, überschaubarer macht. Wir möchten letztendlich keinen totalen Kontroll-Verlust innerhalb der unendlichen Bewegtheit des universalen Makro- und menschlichen Mikrokosmos. Kontroll-Verlust bedroht jeden einzelnen – und in der Industrie-Epoche in weit mehr Bereichen als jemals zuvor.

Maler versuchen kurz nach 1900 Bewegungen im Bild darzustellen. Später erscheinen Objekte, die sich bewegen lassen. Der Bauhaus-Meister Laszlo Moholy-Nagy erfindet ein Licht-Objekt, das sich bewegt.

Das Bauhaus arbeitet auch an der Ästhetik des Bewegten: Meisterin Gertrud Grunow experimentiert mit Menschen, die pantomimisch etwas aufführen. Mit Menschen, die den Raum als ihr Medium zum Bewegen erproben. Sie untersucht den Tanz. Die Bewegung von Kunst-Figuren, die „die Bewegung an sich“ zeigen sollen.

Die naturnahe menschliche Bewegung wird in Gegensatz zur künstlichen vorgestellt.

In ziemlich vielen Schöpfungen des Bauhauses wird Bewegung thematisiert. Maler bringen Bilder aus ihrer oft rituellen Ruhe in Bewegungen. In Bildern von Wassily Kandinsky, Georg Muche, Laszlo Moholy-Nagy und vielen weiteren steht nichts still.

Das Bauhaus versucht auch in der Dimension der Bewegung weitere Bereiche des Kosmos „zu entdecken.“

Die Faszination der Bewegung treiben Ludwig Hirschfeld-Mack und Kurt Schwertfeger zum Äußersten: mit ihrer Inszenierung des Lichts als „reflektorische Lichtspiele.“

Geschwindigkeit und Wahrnehmung. Die Industrialisierung der Energie (Dampfkraft, Elektrizität, Verbrennungs-Motor) schafft hohe Geschwindigkeiten. Diese verändern die Wahrnehmungs-Weisen. Von der Eisenbahn, Straßenbahn und vom Auto aus werden im raschen Vorbei-Gleiten nur noch Großformen erkennbar. Damit verlieren sehr viele Details an Bedeutung. Das Vorüber-Fliegende wird gegenstandsärmer d. h. tendenziell abstrakt. Diese zeit-verkürzende Wahrnehmungsweise durchseucht auch die alltägliche Wahrnehmung von weithin allem. Und sie wird ein Anspruch an viele Darstellungen.

Sie kann aber auch künstlerisch genutzt werden - in allen Gattungen.

Menschliche Dimension und Sehweisen. In der toskanischen Stadt Sansepolcro steht im Saal des alten Rathauses ein Altar, dessen Bild das Grab Christi zeigt: "heiliges Grab." Danach ist die Stadt benannt: "San Sepolcro." Während die Grabwächter tief in den Schlaf versunken sind, hat der Mann, der dort begraben war, durch ein Wunder den mächtigen Stein auf dem Trog hochgehoben und sich davor aufrecht hingestellt, zu anschaubar für die Menge, die sich im Saal versammelt hat. Dies ist ein sehr schöner Mensch – er hat über Jahrhunderte die Leute fasziniert.

Der Maler Piero della Francesca (1410/1420-1492) hat das Bild gemalt. Es gilt als eines der Meisterwerke seiner Zeit. Das Portal des Saales ist meist geöffnet. Dahinter verschließt eine riesige Glasscheibe aus Panzer-Glas den Zugang, aber man kann durch das Glas das Gemälde gut sehen. Es erscheint kleiner als ich vermutet hatte. Aber da wurde mir zweierlei blitzhaft klar: Die Figur im Bild hat tatsächlich das Maß des Menschen. So groß ist etwa jeder von uns, nur unerheblich kleiner oder größer. Es könnte der Maßstab der Welt sein – und hier ist er es.

Zweitens: Was immer wir in unseren Städten erleben, versucht größer zu sein als jeder von uns. Vor allem das 20. Jahrhundert und unsere Zeit vergrößert - geradezu manisch. Warum? Wozu? Was trägt es wirklich zu unserem Leben bei?

Man sagt mir, daß die Generationen neue Sehweisen haben. Darauf müsse man Rücksicht nehmen, wenn man wolle, daß die Leute etwas ernst nehmen. Ich habe kein Problem mit Piero della Francescas Dimensionierungen. Aber beim Teufel, was ist das für ein vermaledeiter Opportunismus, der sich dem kurzatmigen, unbegründeten Urteil unterwirft, das nicht nach dem historischen und dem keineswegs untergegangenen sondern immer noch gegenwärtigen Sinn der Dimension fragt, sondern dreist, arrogant, ignorant die Dimension haben will, die heute am meisten verbreitet erscheint. Diese sinn-arme Überheblichkeit will nicht das Bild in seiner "eigentlichen" Dimension stehen lassen, die ihre Gründe hat, welche zur Substanz des Bildes gehören. Er will nicht darauf zugehen, an sich selbst arbeiten, es zu begreifen, sondern er stellt sich phlegmatisch auf und fordert von aller Welt, daß sie ähnlich phlegmatisch in die Welt schaut: Das Bild solle ihm gefälligst so entgegen kommen, daß er selbst bequem bleiben kann. So erhebt sich der heutige Zuschauer über das Bild, um es bequem zu verändern. Man führt eine Banalisierung ein, ohne eine einzige Frage gestellt zu haben.

So machen es heute viele Menschen mit fast allem: unaufhörlich will ein jeder das Meiste vergrößert haben. Das heißt: jeder Satz soll schreien, sonst gilt der Satz nichts, - weil man ihn angeblich nur in großer Lautstärke wahrnehmen kann. Heute ist das Meiste aufdringlich. Das Reklamewesen, diese Markt-Schreierei unserer Zeit, hat sehr vieles durchseucht.

Das Bild von Piero della Francesca, wenn man darauf eingeht, ist großartig verständlich. Es kommt ohne Vergrößerung aus, das ist wichtig, denn dies gehört zum Kern seiner Botschaft: Alles ist bild-sprachlich sehr präzise, wunderbar deutlich, logisch im besten, im antiken Sinn des Wortes. Schaut her, ich bin einer von Euch, ich bin ein Mensch. Die Person

zeigt real und symbolisch – ähnlich dem David von Michelangelo auf der Piazza in Florenz – den selbstbewußten und zugleich bescheidenen Menschen – als Beispiel für die gewünschte Tugend eines aufrechten Seins und aufrechten Ganges in einer vernünftigen Republik.

Was ist menschliches Maß? Die Größe unseres Körpers - dies fühlen wir ständig und unumgänglich - ist der Maßstab, wenn wir unsere Umgebung wahrnehmen. Unser Körper ist die unausweichliche Maß-Einheit, die uns instand setzt, ein Rahmenwerk von Bezügen zu etablieren – im unendlichen Raum. Meistens gefällt es Menschen, wenn sie dieses Maß in Kontinuität überall finden.

Ungewöhnliche Maße haben meist eine abwehrende Wirkung. Man hat unwillkürlich die Neigung die Maße zurück zu verändern, wenn sie von der gewohnten Norm unserer Natur abweichen. Die Anthropologie setzt sich durch.

Einfachheit - Diogenes und sein Besitz. Im Bauhaus wird aus dem Stichwort Einfachheit viel Positives entwickelt. Einfachheit kann zunächst durchaus wie eine Armut erscheinen, die fast überall gefürchtet wird. Aber die Armut erhält Charme, wenn sie mit Geist verarbeitet wird. Einfachheit macht nichts Überflüssiges, was den Kern eines Sinn-Entwurfes weniger brauchbar macht, reduziert, ablenkt.

Die Reaktionen von Menschen auf solche Situationen können unterschiedlich sein. Die einen schauen desinteressiert weg, andere fühlen sich mitleidig, dritte wenden sich mit Verachtung ab.

Wie bei vielen anderen Themen des Bauhauses ist es erhellend, die Geschichte zu entdecken, die hinter allem steht.

Das Stichwort Einfachheit hat oft parallel zwei unterschiedliche Motive. Wo Menschen nichts oder nur wenig an Ressourcen besitzen, müssen sie mit dem wenigen auskommen. Die Volkskunde und Ethnologie kann uns dazu viele Beispiele zeigen, die allerdings meist wenig untersucht und interpretiert sind.

Viele Leute staunen, über die Geschichte, daß sich ein Philosoph namens Diogenes als seine Behausung das Einfachste vom vielem Einfachen als Behausung gewählt hat: Er schlief und wärmte sich in einer Tonne. Und als Alexander, der König von Mazedonien, einst der mächtigste Herrscher in Europa und darüber hinaus, angezogen von der Berühmtheit und Intelligenz dieses kuriosen Menschen, vor dieser Tonne erschien, um einen solchen Menschen kennen zu lernen, war der König seltsamerweise sehr beeindruckt. Er sagte dem Philosophen: Wenn du einen Wunsch hast, werde ich ihn erfüllen.

Diogenes hätte in diesem Augenblick ein reicher Mann werden können, aber er gab dem Herrscher über eine halbe Welt eine verblüffende Antwort: Du raubst mir jetzt, wo du vor meiner Tonne stehst, das Licht, - geh mir aus der Sonne!

Dies ist eine der stärksten anarchistischen Geschichten der Welt - mit dem Gedanken: Ich brauche dich nicht! deine Herrschaft ist mir gleichgültig! ich kann mit dir umgehen wie mit jedem anderen Menschen, ich bin total mein eigener Herr!

Dies war die radikale Emanzipation des Menschen. Später formulierte sie ein anderer Philosoph mit etwas anderen Worten: Immanuel Kant. Und ein dritter, mit dem wir die Gegenwart teilen, Richard David Precht gab seiner "Geschichte der Philosophie" die Überschrift: "Sei du selbst."

Das Gegenteil von Einfachheit: Repräsentation. Sie ist seit Jahrtausenden ein Teil der Ausstattung aller Herrschaft über Menschen. Die jeweilige Repräsentation zeigt, wer herrscht. Und sie gibt oft Anhalts-Hinweise, *wie* er herrscht. Mehr oder weniger heißt dies stets: Er beherrscht.

Reichtum verbündet sich häufig, aber nicht immer – mit Kunstfertigkeit und Künsten. Er will neben dem subjektiven Motiv des Genusses der Macht, die jemand besitzt, einen Status zeigen: Daher erzeugen Herrscher bei ihren Untertanen Achtung, Respekt, Verehrung, Zugehörigkeit, oft auch Unterwerfung, Reichtum kann sich mit Macht und Religion verbinden.

Dimension des Öffentlichen. Dazwischen gibt es ein harmloses Motiv – in Jahrtausenden: In Form von Schönheit kann Reichtum zum individuellen Wohlbefinden beitragen, und nach Außen ein Haus, eine Straße, eine Stadt angenehm machen. Dies spiegelt sich noch im Grundgesetz von 1949: Eigentum soll nicht nur dem Eigentümer dienen, sondern auch dem Wohl der Allgemeinheit.

Es gibt also noch ein Motiv jenseits von Herrschaft, das ein Appell an die Menschheit ist. Man kann die Wurzel dafür sowohl aus dem Urchristentum ableiten wie auch aus originärem kommunistischem Denken. Beide haben – auch wenn viele Herrschaften Sprach-Verbote gegen solche Worte pflegen – Erhebliches dazu beigetragen, daß in Europa eine Dimension des Öffentlichen, des Allgemeinen, entstand - jenseits des individuellen Eigentums. Seit dem Mittelalter gehört fast jeder Platz - per definition - der gesamten Stadt. Besonders in Markt-Städten.

Man kann darüber nachdenken, was das Schrumpfen und Verlieren an Öffentlichkeit mit den Menschen macht. Es ist ein Index für Zerstörung. Und für die aus Zerstörung entstehende reale Armut von Menschen – selbst wenn sie meinen, in den höchsten Häusern und größten Städten mit größtem Wohlstand zu leben.

Dialektik. Fernsehbilder zeigen die Pracht von Residenz-Schlössern. Am meisten opulent geht es im späten 19. Jahrhundert zu. Diese Bilder geben vielen Menschen die Atmosphäre, daß die Verhältnisse absolut gefestigt sind und man sich darin mit Glanz einrichten kann. Dies war Jahrhunderte lang ein wichtiges Motiv von vielerlei Weisen des Repräsentierens.

Aber in der menschlichen Psyche, die stets ein Kosmos ist, kann sich auch eine dialektische Weise des Verarbeitens von Repräsentation entwickeln: und nach Veränderungen rufen.

In Zeiten des umfangreichsten Repräsentations-Denkens und – Gestaltens entstand viel Aufklärung, Wissenschaft, Diskussion unter Gebildeten. Infrage-Stellen von Verhalten, von Herrschaft – oft mit dem Stichwort Gerechtigkeit, oft als System-Debatte. Mitten im Reichtum kann auch die Überlegung entstehen: Ist das nötig? Ist das wesentlich? - oder überdeckt es das Wesen?

Hinzu kam die Industrialisierung: Sie versuchte stetig, mit knappen Ressourcen (Material, Geld, Arbeits-Zeit u. a.) zu sparen, aus wenigem so viel wie möglich zu machen. Dies ist die Wurzel dessen, was man dann Funktionalismus und Rationalisierung nennt. Es ist eine der Wurzeln des Kapitalismus.

All dies stellt viele Fragen zur Repräsentation. In der Hochburg der Finanzwelt London verließen im 18. Jahrhundert die reichsten Männer die alte Welt einer Präsentation, die auch mithilfe von opulenter Kleidung gestaltet wurde, und machten sich grau, unauffällig, zum „Jedermann“ mit Anzügen von bürgerlichen Schneidern. Reiche versteckten ihren Reichtum. Das „große Geld“ machte sich unsichtbar und undurchschaubar.

Die Börse ist eine Karikatur des Öffentlichen – so zeigt es ein meisterhafter Film des großen italienischen Film-Regisseurs Michelangelo Antonioni („Liebe 1962“). Er führt vor, was Börse mit Menschen bis tief hinein in die Psychen und ihre Bezüge macht. Was durch Oberflächlichkeit und Hektik zerstört wird. Wie entsteht illusionierte kürzest-fristige Monumentalität - und Leere. Der Film ist eine geniale Enthüllung der Spitze des Casino-Kapitalismus. Erkennbar wird, wie dieser Kapitalismus konkrete persönliche kaputte Schicksale formt.

Zerstörungs-Prinzip Krieg. Die Geschichte macht keine plötzlichen und totalen Sprünge. Die Themen werden immer in mehr oder weniger langen Zeit-Räumen entwickelt und durchgespielt. Wenn sie komplex sind, haben sie meist mehrere Motive, Anstöße, Beschleunigungen.

Was ist und macht ein Krieg? Auch er fällt nicht vom Himmel. Er beginnt, wenn bereits lange aufgestapeltes Material an Brennbarem, wozu auch Stimmungen und Gedanken gehören, einen Feuer-An-Zünder findet. Der Erste Weltkrieg fachte einen gigantischen und

unkontrollierbaren Brand an. Er begann wie ein repräsentativer Triumph-Auszug in eine vorgestellte fiktive Helden-Welt, die all das bis 1914 Hochgefahrene noch einmal steigern sollte – und endete in der weitest reichenden Zerschlagung von allem, was man für selbstverständlich und unumgänglich hielt.

Diesen Krieg überlebte mit Staunen und unerklärbarem Glück ein junger Mann, der nur noch einen Militär-Mantel besaß. Der Winter ist bitter kalt. Er wärmt die Hände an einem Kanonen-Ofen, das Feuer ist aus Reisig und aus dem verdauten Stroh von Pferden, von der Straße aufgesammelt, – eine Szene bitterer Armut, wie sie kurz zuvor Giacomo Puccini in der Oper „La Boheme“ darstellte. Dies berichtete mir persönlich der Designer Ferdinand Kramer, der kurze Zeit dem Bauhaus verbunden war und dann mit Bauhaus-Gedanken Bedeutendes im „Neuen Frankfurt“ leistete.

Man muß sich vorstellen, wie krachend alle Stützen der Gesellschaft, diese bis dahin herrschenden scheinbar unantastbaren Autoritäten, zusammen gebrochen waren. Ebenso ihre Repräsentationen, die sich in den Städten an tausend Fassaden zeigten.

Wenn ein so riesiges System mit seinen vielen Gestalten und Details derart zusammen stürzt, dann ist dies keine Kurz-Zeit-Katastrophe, sondern es hat seine ganz langen Nachwirkungen. Sie reichen bis zu uns: Der Abriß-Wahn in den Städten und in der Wegwerf-Mentalität des Konsumierens der auch in unseren Tagen umläuft, hat sich in vielen Gehirnen von nachkommenden Generationen verfestigt und wurde wie ein Gen weiter gegeben – mit dem Motto: daß im Krieg und in den anschließenden Konkurrenz-Kämpfen *alles verfügbar ist*, daß es auf nichts mehr ankommt, daß Feuer und Macht über alles herrschen darf. Und daß dabei viele Egos wie Teufel tätig sind.

Dermaßen haben zwei Weltkriege und viele ihrer mentalen Folgen immense Bereiche der Gesellschaft, vor allem Werte und Gedanken, geschreddert. Wozu dies führte und immer noch führt, wo es weithin noch sichtbar ist, das zeigen nicht nur Trümmer, sondern - noch tiefer greifend - viel Ödnis.

Dies ist die Atmosphäre, die meist an die Stelle des Zerstorten tritt, - die Nähe des Nichts, mit verharmlosenden Worten wie „Wiederaufbau“ oder „Sanierung“ oder „Fortschritt“ oder "Zukunft" von der es nicht das geringste Wissen gibt oder "etwas Neuem," das leere Behauptung ist – wer denkt darüber nach?

Einfachheit mit Geist. Das Stichwort Einfachheit beschäftigte vor dem Bauhaus viele Epochen. Einen Bereich der italienischen Renaissance kann man unter dem Satz „Einfachheit mit Geist“ studieren. Bis heute gibt es einige Affinität von Toskanern zum Bauhaus. Es ist in diesem Teil der mittelmeeerischen Halbinsel ausgezeichnet angesehen.

Die Theorie von Leon Battista Alberti hat einen solchen Gedanken als Fundament: einfache, monochrome Wände und Schmuck nur in den Elementen, die gliedern und abschließen.

Auch die Architektur der Arbeiter-Siedlung Eisenheim im Ruhrgebiet könnte in dieser Weise von Alberti inspiriert sein. Es gab eine solche Beziehung wohl kaum, obwohl ihr Architekt qualitativ außergewöhnlich gut war.

Dramaturgie der Flächen-Formate und Farben. Das Bauhaus arbeitet sehr häufig mit der Flächigkeit. Jede Fläche hatte eine einzige Farbe. Die Flächen haben kein Relief. Sie verzichten auf Umrandungen. Fläche als Fläche, nicht mehr mit anderem zusammen, sondern Fläche pur - dies ist ebenfalls ein Urphänomen. Es kommt in der Natur nur selten vor, ist als künstliche Gestalt jedoch besonders wirkmächtig.

Im Bauhaus tritt häufig Fläche neben Fläche. Kleine und größere. Die Flächen besaßen unterschiedliche Formate. Diese waren in ihren Formen sehr genau angelegt. Oft kontrastierten sie. Das Ereignis, das den Betrachter anlockte, war also nicht wie herkömmlich die Dekoration, sondern die Dramaturgie der

Formate. Dies war spannend. Es genügte. Es brauchte keinen Aufwand an Dekoration. Aber es musste sehr gut überlegt sein. Oft ging es um Zentimeter.

Bauhaus ist also nicht, wie später viele meinten, das Fehlen von Dekor, sondern eine Ensemble-Wirkung komponierter Flächen. Hinzu kommen in ähnlicher Einfachheit Farben. Zur Einfachheit gehört, daß sie gut begreifbar sind – meist elementar. Es handelt sich also um eine treffsichere geistvolle Komposition.

Das Konzept war sehr viel älter. In der mittelitalienischen Renaissance lief einiges in diese Richtung.

Weiterhin steckt darin einiges, das aus Japan nach Wien kam. In der Sezession. 1895 wurde sie gegründet, 1897 entstand das Sezessions-Gebäude von Joseph Maria Olbrich (1867-1908) und ebenso machte dies bei Otto Wagner (1841-1918) sowie Josef Hoffmann (1870-1956) Furore.

Einige Jahre vor dem Bauhaus entwickelte in Holland die Künstler-Gruppe des „Stijl“ (1917-1931) mit ihren Exponenten Theo van Doesburg (1883-1931) und Piet Mondrian (1872-1944) ein ähnliches Konzept.

Sie standen in enger Verbindung zu den Bauhaus-Leuten. Kurze Zeit lehrte Theo van Doesburg im Bauhaus. Er bildete einen Kreis von Künstlern um sich. Seine Wirkung war nachhaltig.

Präzision. Diese Konzepte sind nur von den Ressourcen her arm, aber sie erfordern eine sehr hohe intellektuelle Aufmerksamkeit und eine sehr subtile Gestaltung. Es kommt auf die Komposition an. Sie muß präzise sein. Oft geht es um Daumen-Breite.

Dies begriffen viele Leute nicht, die meinten, die Ästhetik des Bauhauses sei simpel übernehmbar. Aber Banalität zerstört das durchaus mögliche Werk.

Der dritte Bauhaus-Direktor, Ludwig Mies van der Rohe, formulierte das Problem in seiner persönlichen charakteristisch knappen treffenden Sprachweise: Er bittet darum, das Einfache nicht mit dem Simplen zu verwechseln.

Der Literat Bertolt Brecht spricht vom „Einfachen, das schwer zu machen ist.“

Das nachfolgende Elend bestand darin, daß in der Nachkriegs-Zeit vor allem in der Architektur, die sich umfangreich auf das Bauhaus berief, diese Konzeption der Einfachheit mit Geist fast irgendwo verstanden wurde.

Was wurde alles als Bauhaus ausgegeben! – und war in Wirklichkeit nur banal. Es hatte nichts oder fast nichts mit dem Bauhaus zu tun. Es zeigte die Banalität des Kapitalismus, der es sich bequem machte, weil man auf das äußerste sparen wollte, bis zur Unansehnlichkeit – um damit die Gewinne hoch zutreiben.

Die „Neue Heimat“ hatte extreme Gewinne: an jeder Wohnung 50 Prozent. Sie investierte sie in absurde Grundstücks-Käufe, zum Beispiel in amerikanischen Staaten – und handelte sich damit den Spottnamen ein „Neue Heimat interplanetar.“

Da gab es nicht einen Funken an Bauhaus-Geist. Weil dies so war, gab Ernst May, der bauhausnahe Intendant des "Neuen Frankfurt," in den 1950er Jahren rasch, nach zwei Jahren, die Intendanz der "Neuen Heimat auf." Bauhaus wurde missbraucht als irreführende Lüge. Ein finsternes Kapitel.

Intensivierung. Wegwerfen, auslassen, daran vorbeigehen, was von dem Vielen einer überbordenden Konsum-Gesellschaft man nicht mehr braucht. Alles Überflüssige stört die Intensität des Wesentlichen.

So inszeniert der Theatermann Thorsten Lensing. Er beschränkt sich. „Seit Mitte der neunziger Jahre produzierte und inszenierte er nur fünfzehn Theaterabende. Er geht dabei mit großer Akribie vor, nimmt sich viel Zeit und alle Freiheit. Lensing ist ein Solitär, der mit einfachsten Theatermitteln und jenseits aller Moden kontinuierlich mit einem Stamm von hochkarätigen Schauspielern zusammen arbeitet. . . ein literarisch genaues und zum Wesen des Spiels vordringendes Theater . . .“

Dies war auch der Kern des Bauhauses - allerdings nicht mit dem Akzent auf dem Abschaffen, sondern auf dem Suchen und herausfinden - und dies als Prozeß und Haltung.

Nochmal Lensing: „Wir versuchen tatsächlich alles wegzwerfen, was man nicht unbedingt braucht.“

Unbekanntes aufsuchen. Geheimnisse nicht erschlüsseln, sondern erstmal gut wahrnehmen - als belassenes Geheimnis. Lensing ist fasziniert von Tieren: „Daß wir nicht wissen, was zum Beispiel im Kopf von einem Wildschwein vorgeht. Wir stehen da - vor einem Mysterium. Wir lieben Tiere, ohne sie zu verstehen, oder besser, weil wir sie nicht verstehen. Vielleicht ist das überhaupt der Sinn von Liebe, daß wir eine Beziehung eingehen können mit Dingen, die wir nicht begreifen.“

„Mich beruhigt es, daß das, was wir machen, so alt ist.“

„Bei uns herrscht eine schwer zu beschreibende konzentrierte Gelassenheit.“ (Interview mit Ulrich Seidler)¹².

Lernen aus der Therapie: Anthropologie. Ich denke über Hintergründe und Dimensionen nach. Ich vermute, daß unsere gängigen Diskussionen zu Architektur und Stadtplanung die Grundlagen fast immer und überall überspringen.

Warum? Grundlagen erscheinen oft bedeutungslos – in dem Sinn, wie man heute weit gehend mit Bedeutungen umgeht: Sie interessieren nicht, wenn sie sich nicht in den herkömmlichen Rastern ausdrücken.

Ein Beispiel. Janne Günter erlitt durch einen Sturz einen Oberschenkelhalsbruch. Dies war in früheren Jahren meist ein Todes-Urteil – kaum jemand überlebte. Die Operation am Oberschenkel war exzellent. Man sagte mir, daß die größte Gefahr entsteht, wenn sich die häufigen kleinen Thrombosen bilden und dann zum Herzen wandern. Aber dies kann man inzwischen mit Medikamenten verhindern.

Dann habe ich selbst - ohne Vorwissen - die Therapie übernommen. Ich pflege sie. Es zeigte sich, daß die Körperlichkeit nur eine Ebene ist. Ein Bruch ist nicht nur ein Bruch, sondern ein Zusammensturz eines Gebäudes an gelernten Verhaltens-Weisen - im Kopf. Auch damit muß man umgehen. Aber wie?

Vor Tagen wollte Janne nur noch im Bett liegen und nicht mehr aufstehen. Man weiß: Dies führt zu Siechtum und zu einem für sie sanften, für ihre Umgebung aber bitteren Weggehen. Nur mit viel Zuspruch und List bekomme ich Janne abends ins Erdgeschoß zum Fernsehen. Ich sage ihr, daß sie ein Minimum an Abwechslung brauche. Und ein wenig körperliche Bewegung. Dabei gehe ich immer von einem Konzept aus, daß minimale Impulse genügen – ähnlich wie Akupunktur.

Ich benutze einige Kenntnisse in der Statik. Dies notierte ich mir aus Diskussionen und aus Texten meines Kollegen und Freundes Stefan Polonyi, der ein genialer Tragwerks-Konstrukteur und Architekt ist.

Und ich las ein wenig über die Bergsteiger: An drei Punkten sicher sein! dann darf sich der vierte Punkt, ein Arm oder ein Bein, bewegen.

Bis zur Tür vor der Treppe läuft Janne auf meinen Begleit-Kommentar hin erstaunlich gut. Ich arbeite therapeutisch mit Suggestion – mit Vorstellungs-Ideen. „Janne, stell dir vor, wir sind auf der Promenade, mit vielen Leuten, in Sonne und Schatten, stell dir vor, wie es hier nach Wald riecht und schmeckt.“ Ihr Körper leistet nun mühsam, was wir ihm ganz normal abfordern.

Sie betritt die Treppe zum Schlafzimmer. Ich ermuntere sie: „Du bist die Meisterin der Treppe.“ In der Tat. Ausgangs-Punkt für Sicherheit ist immer das „Stand gewinnen!“ Und wenn es unsicher und dadurch schwierig wird, heißt es: sofort zurück zum Stand.

¹² Interview mit Ulrich Seidler in FR 28. 4. 2019.

Aber plötzlich an der Tür vor der Treppe jammert sie: „Hilf mir, ich kann nicht! Ich bin zu schwach.“ Ich antworte: „Noch einen Schritt! - ich halte dich, ich stehe hinter dir und sichere dich ab, es kann nichts passieren, du kannst nicht fallen, du bist sicher, ich fange dich auf.“

Ich denke nach: Was spielt sich hier ab? Ich vermute: Es muß eine weitere Dimension eine Rolle spielen. Also begann ich zu analysieren. Ich kam zur Feststellung: Der Operateur hatte handwerklich fabelhaft gearbeitet. Er hatte den zerbrochenen Knochen an beiden Seiten ein Stück ab- und glatt geschnitten und ihn dann ersetzt durch ein Stück künstlichen Knochen. Der Körper hat ihn gut angenommen, es gab keinerlei Störungen.

Nach einer solchen Operation schrumpfen die Muskeln - nach dem grob formulierbaren Grundsatz: Was die Natur nicht braucht, wirft sie weg. Ich muß also die Arbeit der Muskeln anregen. Nicht viel! Immer etwas! So häufig wie möglich!

Dann kam ich rasch auf die Idee: Janne, stell dir vor, wir besuchen einen Freund. Wir laufen. Nur einige Meter. Sie antwortet immer mit ihrer Angst zu fallen, Und ich sage ihr: Ich fange dich auf. Ich habe die Situation immer im Auge und in den Händen. Ich greife sofort zu. Mit solchen Gesprächen übten wir, uns zu bewegen - Meter um Meter. Immer ein wenig mehr.

Es ist die Vorstellung, die den Körper lenkt. Ich lenke die Finger-Anschläge auf meinem Laptop, auf der elektronischen Schreibmaschine, durch meine Gedanken – Wort für Wort, Zeile für Zeile.

Wir brachten es ziemlich weit mit dieser Methode. Janne konnte mit Hilfe ihres kleinen „Ferrari“ allein zum Blauen Haus, unserer Bibliothek, laufen.

Aber gestern Abend! Janne läuft fast elegant die Strecke von der Fernseh-Couch durch das Literatur-Zimmer zur Treppe. Plötzlich jammert sie: Hilfe! Ich falle. – Keine Angst, ich stehe neben dir.

Ein Gedanke schießt mir in den Kopf: Es gibt zwei Ebenen. In der körperlichen hat sich gerade gezeigt, daß Janne nicht so schwach ist, wie man meinen könnte und wie sie sich selbst einschätzt. Aber es gibt eine zweite Ebene: die mentale. Hier ist sie tief geschockt vom Sturz und seiner Folge, Die Ebenen laufen nicht immer parallel.

Hier geht es um die Psyche. Sie steckt in einer Blockade. Brauchen wir einen Psychologen? Ja, aber keinen normalen. Keinen, der in der Tiefe bohrt. Keinen amerikanistischen. Einen, der uns Kniffe d. h. steuerbare Möglichkeiten des konkreten Verhaltens zeigt, die wir der Blockade praktisch entgegensetzen können,

Damit sind wir erstmal im Teil 1 der Aufgabe weiter. Fazit: Bei einem Bruch und einer Operation muß man mehr heilen als den Knochen – man muß die Psyche wieder einrichten.

Dimensionen der Anthropologie. Teil 3. Janne hatte einen Bruch der Schulter. Wir haben ihn im letzten Sommer in der toskanischen Wohnung in Anghiari ohne irgendeine Maßnahme von selbst heilen lassen. Es gab dabei keine Reaktionen wie jetzt auf den Bruch des Oberschenkels hin. Warum? Ich habe die Idee, nach der Anthropologie der beiden Knochen zu fragen. Welche Funktionen haben sie? Offensichtlich unterschiedliche.

Was war das Wichtigste daran? Die Schulter hat ein sehr komplexes und daher sehr kompliziertes Gelenk. Sie mußte mehr Schwierigkeiten machen wie der Oberschenkel – aber das Problem liegt genau umgekehrt. Warum? Der Mensch steht ständig auf dem Oberschenkel-Knochen. Er wird besonders häufig benutzt. Dies ist existentiell besonders wesentlich. Wenn mit ihm so stark das Gefühl des Fallens verbunden ist, dann betrifft es unsere elementare Existenz. Und zwar ist das Stehen wichtiger als die Bewegungen der Schulter.

Dies ist eine bedeutsame Erkenntnis im anthropologischen Feld. Wir müssen darin mehr forschen, vor allem, wenn es sich um Architektur, Mensch, Raum und daher auch um Stadtkultur handelt.

In der Architektur spielte bislang die Anthropologie nahezu keinerlei Rolle. Wenn man das Thema nannte, gab es eine milde Miene im Gesicht des Gegenübers: Doch nicht so was! Oder

ironisches Lächeln. Mit Wissenschaft und Nachweis hat es nichts zu tun - so meint man. Tatsächlich ist jedoch Anthropologie eine elementare Ebene.

Aber genau deshalb wird sie bagatellisiert. Praktisch und in der Wissenschaft.

Und dies obwohl bedeutende Architekten dafür Hervorragendes geschaffen haben - aber meist unbewußt, ohne es ausdrücklich zu reflektieren und zu verbalisieren. Zum Beispiel: Hugo Häring (1882-1958). Richard Neutra (1892-1970). Hans Scharoun (1893-1972)¹³. Alvar Aalto (1898-1976) mit seinen beiden Architektinnen Ehefrauen Aino Aalto und Elissa. Und wenige weitere.

Es ist oberhalb dieser übersprungenen elementaren Ebene in vielen Bereichen ein aberwitziges Feld von allerlei Konstrukten entstanden, die weithin alle Aufmerksamkeit an sich ziehen. Sie erfahren oft unglaublich übertriebene Zuweisungen an Bedeutungen.

Vor allem sind sie hochgradig mit Status verbunden, so daß die elementaren Phänomene kaum noch oder überhaupt nicht mehr beachtet werden. Das ist Status-Gesellschaft.

In die Tiefe fragend interessiert mich, was in den Gestaltungs-Weisen, die im Bauhaus entwickelt wurden, an anthropologischem Hintergrund steckt. Was ist Elementares? Was ist Einfachheit? Wie wirkt Einfachheit? Warum ist sie faszinierend?

Das Bauhaus hat sich dem Elementaren gewidmet. Genug? Und die Bauhaus-Rezeption?

Das Alltagsleben hat viele Optionen für Blick-Weisen. Der Großvater in einem alten Dorf kann vor dem Haus sitzen und „alle Zeit der Welt“ für das Geschehen vor anderen Häusern haben. Der Geschäftsmann kommt „gerädert“ nach Hause, wirft sich in den Fernseh-Sessel, schaltet den Fernseh-Apparat ein und läßt mit leerem Blick ein Geschehen in der Ferne vorüber ziehen, ohne irgendeine Betroffenheit. Wann gibt es einen intensiven Blick?

Das Bauhaus hatte mit der Meisterin Gertrud Grunow und weiteren wichtige anthropologisch-psychologische Forschungen in Gang gebracht. Warum wurden und werden sie nicht weiter verfolgt? Hier war Walter Gropius nicht genug pluralistisch. Er hätte ihre Impulse auch nach Dessau mitnehmen sollen.

Was ist Ornament – und wie damit umgehen? Jahrtausende lang war das Ornament ein Bestandteil der meisten künstlerischen Gestaltungen. Selbst die Schriften wurden wie Ornamente gestaltet. Ornamente zählten zum Selbstverständlichen, daher gibt es dazu wenig analysierende Reflexion. Meist genügte es, das konkrete Ornament mit der Frage zu präsentieren: Gefällt es oder nicht? Es gibt keine Geschichte des Ornaments, offensichtlich, weil es geradezu allgegenwärtig auftauchte.

Für das Ornament gibt es viele Begründungen. Es beschäftigt den Zuschauer. Die Beduinen in der Wüste kontrastieren dialektisch die Weite der Umgebung, die nur aus Sand oder Felsen besteht, in ihren Zelten oft mit einer Innen-Welt, die mithilfe von Stoff-Auskleidung rundherum aus Ornament besteht, vor allem mit Blumen-Ornamenten, was dann eine Oase oder einen Garten zu assoziieren vermag.

Ornamente umgeben und heben Sachverhalte in eine angenehme Atmosphäre. Sie können ein wenig beruhigen. Auch wenn der Sachverhalt nicht positiv ist.

Das Ornament kann auch maskieren, zum Beispiel ein abwehrendes Gitter, das seine unfreundliche Geste nicht unangenehm offen merkbar machen will.

Das Ornament kann zu Täuschungen vielfältiger Art benutzt werden.

Ornamente können Wertschätzung ausdrücken. Ornamente werden verwandt, um einer Person oder Sache den Status zu erhöhen. Dies geschieht vor allem durch Kleidung, auf der Ornamente eingebracht werden. Viele Stoffe sind total von Ornamenten überzogen. Auch Gegenstände vielerlei Art können sich – seit jeher - durch Ornamente begehrenswerter machen.

¹³ Roland Günter (Analyse der Scharoun-Schule in Marl), in: Manfred Walz/Peter Strege/Hartmut Dreier, Hans Scharoun im Ruhrgebiet. Berlin 2017.

In Zeitaltern, wo die Ehre ein zentrales Merkmal an Wert einer Person ist, spielte das Ornament eine immense Rolle. Dies kann dazu führen, daß alles und jedes ornamentiert wird. Im 17. und 18. Jahrhundert gibt es Orgien an Ornamentik. Es können ganze Bauten mit sämtlichen Einrichtungen aus Ornamenten bestehen. Im 19. Jahrhundert schafft ein zunehmender Wohnstand auch dem Bürgertum die Möglichkeiten einer zunehmenden Anwendungs-Breite von Ornamenten.

Es gibt Traditionen der Ornamentlosigkeit. Viele Alltags-Gegenstände haben keine Ornamente, sondern beschränken sich auf das Notwendige, dem über den Nutzen hinaus nichts weiter beigefügt wurde.

An Häusern wurde meist nur die Fassade ornamentiert. Also das Gesicht, das der Besitzer der Öffentlichkeit zuwendet, deren Anerkennung er gern haben möchte.

Kritik. Das Ornament wird durch den wachsenden Wohlstand im Industrie-Zeitalter für immer mehr Menschen greifbar. Zugleich aber entsteht eine industrielle Produktivität, die Ornamente auf Stoffen und Fassaden durch maschinelle Herstellung oder rationelle Verfahren (Ziegel u. a.) immer mehr verbilligen d. h. erschwinglich machen.

Damit schwächt sich der Stolz der Besitzer ab, etwas Hervorgehobenes, oft Seltenes zu besitzen. Dies wird mental als Abwertung empfunden. Es treten Kritiker auf, die der überbordenden Verwendung des Ornaments den Wert absprechen.

Die Kritik ist nicht neu. Sie stammt schon aus der Antike. Im 15. Jahrhundert nimmt der forschende Allrounder Leon Battista Alberti, Architekt, Archäologe und Theorie-Schriftsteller, sie auf. Er teilt dem Ornament einen Stellen-Wert zu: Das Ornament soll nicht ganze Flächen überziehen, sondern nur zum Gliedern genutzt werden – zum Beispiel von Fassaden. An Fassaden sollen damit Elemente betont und hervor gehoben werden, die strukturell wichtig sind. Die Bereiche zwischen den Gliederungen können auf Ornamente verzichten.

Die klassische italienische Mode wird davon geprägt: sie ist meist einfarbig. Dies verleiht ihr eine Prägnanz, die das Wesentliche hervor heben kann – in diesem Fall den Körper oder die Gesamtgestalt der Person. Die Antike – sowohl in Italien wie in Griechenland – bediente sich dieses ästhetischen Mittels.

Seine Wirkung beruht auf der Tatsache, daß sie reduziert: aber nicht mit der Tendenz zur Langeweile, sondern zum Wesentlichen. Besonders wirkungsmächtig: wenn es auf der Fläche nur ein einziges Schmuckstück gibt. Oder einen andersfarbigen oder ornamentierten Saum. Dies schafft eine entspannte Konzentration. Man kann es auch als einen Kontrast lesen: als Fläche und als Punkt. Jedes hat eine bestimmte Wirkung.

Weit verbreitet ist die Debatte über Dekoration: „Wir müssen uns von allem Dekorativen befreien.“ (Alexander Bortnyik).¹⁴ Das Bauhaus folgte der Aufforderung, die kluge Gestalter im Werkbund formulierten: Keine Ornamente mehr! Also Formen ohne Ornament. Angeregt wurde die These von einem Vortrag/Aufsatz über die zeitgenössische „Ornament-Seuche“ vom Wiener Architekten Adolf Loos mit dem Titel „ornament und verbrechen“ (Wien 1908)¹⁵.

Der Rat, auf Ornamente zu verzichten, war gar nicht einfach, denn Ornament ist ein tief greifendes Bedürfnis des Menschen. Walter Benjamin (1892-1940) gab die vielleicht am besten zutreffende Erklärung: „Ornament ist folgenlose Meditation.“ Das Gehirn wird bewegt - aber nur sehr wenig, meist sanft, sein Assoziations-Bedürfnis wird erfüllt. Es hat keine Ziele, ist also unbelastet von Verpflichtungen. Es kann beim Schauen wie in einem schönen Schlaf vor sich hin träumen.

¹⁴ Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse. Köln 1985, 5. Auflage 1996, erweiterte Neuausgabe, 147 (zuerst Bern 1971).

¹⁵ Adolf Loos, Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Hg. Von Franz Glück. Wien 1962.

Oft griff aber auch ein Entwerfer, wenn ihm nichts einfiel, Ornamente und überdeckte damit eine Substanzlosigkeit.

Es gibt also viele Gründe, die den Architekten Adolf Loos (1870-1933) zu seinem berühmten Satz brachten: „Ornament ist Verbrechen.“ Der Satz ist zugespitzt und nur in Teilen zutreffend, er wurde sogleich hoch umstritten diskutiert, war sofort ein Schlachtruf dafür, sich der Verwendung von Ornamenten zu entledigen.

In der Bauhaus-Zeit machte der Werkbund 1924 in Stuttgart eine große provozierende Ausstellung mit dem Titel „Die Form ohne Ornament.“¹⁶ Sie zeigte, in welchem Umfang Entwerfer und Publikum auf Ornamente verzichten konnten. Viele Leute sahen überrascht, daß viele Gestaltungen auch ohne Ornamente hervorragende ästhetische Wirkungen haben können.

Im Werkbund und außerhalb wurde heftig gestritten. Am stärksten eingängig war die Meinung, Ornamente nicht als überflüssigen Zierrat zu verwenden. Die Diskussion über den Gebrauch von Ornamenten wurde nicht nur im Werkbund und dann im Bauhaus geführt, sondern darüber hinaus in breiter Weise.

Hier soll nur untersucht werden, was die Beweggründe im Bauhaus gewesen sein könnten, auf Ornament weit gehend zu verzichten. Das Ornament kann eine Seh-Weise bestimmen. Und damit eine Verarbeitungs-Weise dessen, was man wahr nimmt. Wo es kein Ornament gibt, kann man etwas deutlicher und klarer und damit direkter sehen.

In der Musik, die ebenfalls viele Ornamente besitzt, umspielen sie oft eine Melodie, das heißt eine Kern-Aussage. Dafür kann es viele Gründe geben – angefangen von Verstärkungen, auch Interpretationen bis hin zu Atmosphärischem, das dadurch den Raum durchwirkt.

Läßt man das Ornament weg, liegt es nah, sich stärker, oft ausschließlich auf den Kern zu konzentrieren. In diesem Sinn arbeitete die Avantgarde in vielen Räumen, im Theater, in Museen, auch in der Literatur.

Tut Schlemmer (1890-1987), Ehefrau des Bauhaus-Meisters Oskar Schlemmer: „Die Forderung >Form ohne Ornament< wurde [im Bauhaus] konsequent verwirklicht.“¹⁷

Elementares: Grundfarben. Wo finden wir dies im Schaffen des Bauhauses? Am deutlichsten wird es in Darstellungen der drei Grund-Farben. Grundfarben sind die elementaren Elemente der Farbigkeit. Hier wird die Farbe geboren, dann mag sie sich aus vielerlei Gründen vermischen.

Dies ist symbolisch: Es kommt auf den Kern an. Die Farbigkeit lebt von einem Zentrum aus – von den drei Grundfarben. Sie sind Urphänomene.

Elementare Phänomene. Das Bauhaus bezieht Wirkungen aus elementaren Phänomenen. Als solche sind sie besonders intensiv. Dies heißt: kräftig. Wenn man sich dies nicht als formalistisch einreden läßt, sondern versucht, es philosophisch zu lesen, dann kann man in der Ebene der Anthropologie annehmen, daß auch diese Gestaltungs-Weise und die damit verbundene Wahrnehmung ebenfalls im Arsenal der Ur-Befindlichkeiten des Menschen lagern. Dazu könnte man auch ethnologische Forschungen durchgehen.

Um 1900 finden wir in Mitteleuropa viele Menschen, die sich Ur-Befindlichkeiten widmeten. Dazu muß man auch Künstler rechnen. Am deutlichsten kommt dies bei einem Maler wie Gauguin zum Vorschein. Es sind emotionale Verbundenheiten - der einen Psyche mit anderen Psychen. Sie forderten ein ganz anderes als herkömmliches Wissenschafts-Verhalten.

¹⁶ Die Form ohne Ornament. Werkbundaussstellung 1924. Einleitung Wolfgang Pfeleiderer. Vorwort Walter Riecher. Katalog Stuttgart 1924.

¹⁷ Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse. Köln 1985, 5. Auflage 1996, erweiterte Neuausgabe, 227 (zuerst Bern 1971).

Ich komme noch mal auf die Geschichte zurück, die am Ausgang unseres Diskurses stand. Das Erlebnis des Sturzes von Janne Günter und ihre Angst vor dem Fallen. Man kann auch darüber nachdenken, was bei Gropius das Erlebnis des Verschüttetseins im Krieg vor Verdun nachhaltig bewirkte. Es gibt weitere Bauhäusler, die solche traumatischen Erlebnisse hatten: zum Beispiel das Abstürzen mit einem Flugzeug.

Die Gesellschaftlichkeit spielte bei den angeblich völlig abstrakten Malern des Bauhauses elementar mit. Lyonel Feininger zeigt das Elementare von Städten – und jedermann begreift, daß Stadt mehr ist als die „normale“ visuelle Alltags-Erfahrung oder ein Bild aus der Luft.

1922 gestaltet Walter Gropius in Weimar das „Denkmal der Märzgefallenen“ als einen Kristall mit Flächen. Was man zusätzlich wissen muß, damit die Formen die Vorstellung intensivieren: Es ist der Stachel des Widerstandes gegen den rechten Putsch von Kapp und Lüttwitz (1920), - ein Dorn des Widerstandes, der sich vom Boden löst und der wie ein Turm (oder Kirchturm) dynamisch in die Höhe steigt.

In ähnlichen elementaren Blöcken, geschichtet und aufsteigend, gestaltete Ludwig Mies van der Rohe das „Denkmal für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht“ (1926) in Berlin.

Paul Klee stellt mit der Gesamtfarbe des Bildes, die er schafft, eine Atmosphäre her, die tief ins Unterbewußtsein wirkt. Dann läßt er in diesem eigentümlichen blauen Himmel die Figuren seiner Erzählung schweben, die er aus Assoziationen aufgegriffen hat – wie Kinder dies tun, wenn sie erzählen. Dabei wird Wesentliches deutlich! Und alles schwebt!

Üppigkeit. In unserer Zeit (2019) werden wir von Konsum-Gütern überschwemmt. Es gibt eine oft exzessiv heftige Konkurrenz unter den Produzenten. Dies führt dazu, daß man sich vom anderen unterscheiden muß, - so meint man und so sagt es auch eine Design-Ideologie. Überhaupt: es ist eine Zeit, die eine Vielfalt an Illusionen gebiert.

Schwer unterscheidbar: was ist Fortschritt? was ist Illusion? Was ist substantiell? Was Jahrmarkt der Eitelkeiten?

Ähnliches geschah in den Jahrzehnten um 1900: Konjunkturen führten schub- und schichtweise zur Konsum-Vergrößerung, sind mit mancherlei Aufstieg verbunden, mit Darstellung einer sich verstärkenden Neigung zur Opulenz.

Das Übertreffen des anderen geschieht meist durch Üppigkeit, durch Aufblasen, durch Übertreiben, durch Hinzufügen von essentiell Unwichtigem, das zur Status-Erhöhung des Käufers dienen soll. Diese Überschwemmung mit Konsum-Gütern kann dazu führen, daß vernünftige Maßstäbe verloren gehen und an die Stelle dessen die „bella figura“ mit ihren Werbe-Figuren tritt.

Was sich selten jemand klar macht, ist die Tatsache, daß diese Üppigkeit sich nur ein sehr kleiner Teil der Bevölkerung leisten kann.

Surrogate. In diesem Kontext entstand auch ein Kampf um Surrogate: um Materialien, die eher erschwänglich sind. Dies gab es schon vor Jahrhunderten, man könnte eine Geschichte der Surrogate und ihres Gebrauchs schreiben. Aber im späten 19. Jahrhundert beginnt ein Boom dafür, denn Surrogate lassen sich meist leichter maschinell und damit industriell verarbeiten: Sie sind billiger. Sie scheinen das Gleiche zu leisten. Und die Gewinn-Spannen vergrößern sich.

In der Geschichte gab es mehrere Phasen des Üppigen. Man hat sie „barock“ genannt. Auch dies ist, wie alle Stil-Bezeichnungen ein Wort, das man besser aufgeben sollte.

Semantik - Genauigkeit - Eigenes. Die Reform-Bewegungen im 19. Jahrhundert und vor allem um 1900 - in Dialektik zur Üppigkeit - stehen meist unter dem Leitgedanken, wieder Boden unter den Füßen zu gewinnen, das heißt hier: Rückkehr zur Semantik, zur Genauigkeit von Wort und Sache, zur Aufgabe von Unwesentlichem, Gewinn von Substantiellem. Dies drücken sie oft aus durch das Wort Einfachheit.

In der Sprache, die nach der Überflutung von höfisch aufgeblasenem Französisch wieder auf Genauigkeit deutsch-kultureller Werte ausgerichtet werden sollte, waren Lessing und Goethe die bedeutendsten Sprach-Reformer. In anderen Künsten geschah es in der Praxis

auch in dem, was meist „klassisch“ oder „klassizistisch“ genannt wurde, ohne zu durchschauen, daß es weit mehr war als eine Opposition zum sogenannten „Barocken,“ sondern es gibt schon hier eine Tendenz zur Reduktion auf Wesentliches.

Das Eigene. Eine ähnliche Gegenbewegung war die Zeit des sogenannten „Biedermeier.“ Vor den Begrifflichkeiten kann ich nur warnen. Biedermeier ist wiederum wie andere Stil-Begriffe ein abwertendes Wort, das von vornherein das Urteil trübt.

Es ist erkenntnis-öffnend, die inneren Treibkräfte des sogenannten „Biedermeier“ zu beschreiben. Die allgemein verbreitete Konzeption orientierte sich an einer Schicht im Bürgertum, die sich konsolidierte - mit einem Eigenleben und einem Selbstbewusstsein, das sich immer weniger mit dem Adel verglich, seine Möglichkeiten genauer einschätzte. Zum Eigenleben gehörte, daß man eine gewisse Zufriedenheit mit seinen Verhältnissen sichtbar machte. Dafür wollte man sich konsolidieren: mit dem Eigenen. In erster Linie durch Tugenden, die das Zusammen-Leben ohne Kommandos von oben oder außen zu verbessern suchten. Dazu gehörten Anstand, gute Sitten untereinander, Erziehung, Pflicht-Gefühl. Oft wurde Bildung in Form von Literatur gesucht. Auch die bildenden Künste erhielten mehr und mehr Wertschätzung.

Deutscher Werkbund. Gegen eine erneute Tendenz zur Üppigkeit und zur Heroisierung, nun auch großbürgerlich, wandte sich ausdrücklich und mit umfangreichen Begründungen der Deutsche Werkbund, der 1907 gegründet wurde¹⁸. Diese vielschichtige Vereinigung von Gestaltern versuchte, viele Menschen, die ähnlich dachten, in Zusammenhänge zu bringen, um sich gegenseitig anzuregen. Es entstanden vielfältige Reflexionen und Diskussionen. Zu den Exponenten des Werkbunds gehörten früh Henry van de Velde, Karl Ernst Osthaus, Peter Behrens und unter den Jüngeren Walter Gropius.

Vorformung und Bündelung. Hier ist Wichtigstes für das Bauhaus vorgeformt. Wer dies überschlägt, kann auch nicht begreifen, daß das Bauhaus in einem vielfältigen gesellschaftlichen Prozeß steckte, eine Vielfalt von Gedanken aufnahm, sie bündelte, ohne eine Orthodoxie daraus machen zu wollen – das Bauhaus ging aus vielem hervor. Es hatte dann, weil es eine Kultur war, in breitem Umfang wichtigste Impulse für das Weiterlaufen dieses Prozesses mitzuteilen.

Zwar versuchte die NS-Bewegung dies zu verhindern, aber es gelang ihr nur bereichsweise, tatsächlich blühte die Idee als Kultur nach 1945 weiter.

Nachdenken über die jeweilige Funktion. Im Grunde hat alles eine Funktion. Die Gabel und das Messer. Der Stuhl und der Schrank. Es handelt sich zunächst um einfache Funktionen. Für Schauspieler die Geste und der Gesichts-Ausdruck. Sie zielen auf den handfesten Gebrauch.

Hinzu kommen - häufig nicht gesehen - psychologisch wirksame Eigenschaften. Die Art, wie ein Stuhl gebaut ist, kann dem Benutzer das Gefühl der Sicherheit des Sitzens geben. Daneben oder darüber hinaus kann sie an Bequemlichkeit denken lassen. An Ausruhen. An Bleiben. Ein Gesicht kann an Aufmerksamkeit und Wohlwollen denken lassen.

Eine weitere Dimension. Ein Stuhl kann gänzlich unrepräsentativ aussehen. Er kann aber auch seinen Besitzer repräsentieren: als gebildeten Menschen, als reich, als opulent, als großzügig. Zentral steht meist der Status: Als was will er angesehen werden?

Und: Wie kommt er denn daher? (Gert Fleischmann)

Schwierig wird es, wenn es um Schönheit geht. Historische Stühle zeigen als Schönheit, zunächst die sorgfältige Arbeit, dann die Repräsentation mit Kriterien der Schönheit.

Bauhaus-Stühle überraschen. Wodurch? Sie haben meist ein Aussehen, das anders ist als von herkömmlichen Stühlen. Wir sehen interessante Konstruktionen. Und andere Farben als üblich. Es gibt Materialien, die bis dahin nie für Stühle gebraucht wurden.

¹⁸ Roland Günter, Der Deutsche Werkbund und seine Mitglieder 1907 bis 2007. Essen 2008.

Berühmt wurden die Stühle, deren Konstruktionen aus gebogenen Rohren bestehen. Der Leitgedanke: Natürlich haben auch sie eine Statik, aber sie ist ganz anders als gewöhnlich. Ihre Erscheinung stellt alles Herkömmliche auf den Kopf. Die Stahlrohr-Konstruktion assoziiert, daß sie keinerlei Masse gebraucht, damit der Stuhl steht und das Gewicht eines Menschen aushält. Dies ist wirklich ganz neu.

Neu ist auch: Ein solcher Stuhl scheint in der Luft zu schweben. Und er kann sich in der Luft sogar noch etwas bewegen: frei schwingen – weshalb man ihn „Freischwinger“ nannte. Man kann das Gefühl haben – und es wird zudem anschaulich -, daß man auf Luft sitzt. Daß der Mensch sich vom Boden abgehoben hat. Daß er in der Luft lebt.

Die beiden Stahlrohre eines solchen Stuhls, den man dann Sessel nennt, sind auffällig gestaltet: als lange Linien, die durch ihre Biegung elegant und wie in Spannung gesetzt wirken.

Auch viele Gebäude gestalten dieses Gefühl des Schwebens. Zum Beispiel das Bauhaus in Dessau.

Faszination der Konstruktion. In der Industrialisierung entstehen vor allem aus Eisen vielerlei Konstruktionen, meist als Gerüste. Alles an ihnen, bis zur letzten Schraube, hatte im konstruktiven System seinen Sinn, seinen Ort und seinen Zusammenhang.

Weil dies meist neu war, polarisierte es die Urteile der Zeitgenossen und ihrer Nachfahren. Für einen großen Teil der Bevölkerung war die Neuigkeit ungewohnt, oft in ihrem Sinn nicht erkennbar und erklärlich. Und weil die Konstruktion häufig aus scheinbar grobem Material bestand, erschien sie hässlich.

Es dauerte sehr lange, bis diesen groben und nie diskutierten Vorurteilen eine Diskussion über Industrie-Kultur entgegen gesetzt wurde – und etwas Positives daraus entstand.

Die Konstruktionen aber hatten oft eine innere Faszination. Es geht um urtümliche Anthropologie. Man darf an Baukästen von Kindern denken, wo das ganz frühe, geradezu archaische Gefühl des Zusammensetzens als eine Art freundlicher Herrschaft über die Materie entstand und ihr Gelingen genossen wird. Mitsamt der Neugier, was daraus entsteht.

Oft sieht die Konstruktion wie eine Szenerie im Theater aus und beschäftigt den kleinen oder erwachsenen Konstrukteur mit vielen Fragen: Womit? Wofür? Wie? – als Prozeß? Es steckt viel Szenerie – also Theaterhaftes – in solchen Konstruktionen.

Denken wir erneut an Parallelen! In der Musik gibt es Konstruktion aus Klängen. In der Malerei – aus Formen, die oft abstrakt genannt werden. Aber hier zeigt es sich, daß sie keineswegs abstrakt sind, sondern Zielen und Zwecken folgen, also Bedeutungen schaffen.

Es kommen Werte“ hinzu – oft provoziert von mehreren Zielen, manchmal von einem Pulk an Absichten hervorgerufen. Es mag eine Konstruktion aus einer einzigen Absicht hervor gegangen sein, aber sie hat stets assoziativ mehrere Wirkungen.

Neue Absichten. Hinzu kommt, daß in der Rezeption neue Absichten entstehen können. Zum Beispiel hatte der inzwischen berühmte Gasometer in Oberhausen, der aus der Bauhaus-Zeit stammt (1928), zunächst bei vielen Menschen, vor allem im Ort, die Assoziation: "Die Tonne!" – ein Behälter für banales Gas! - sie ist hässlich! – reißt sie doch ab!

Dann trat - mit einem heftigen Ringen um die rettende Erhaltung (um 1990) - literarisches Denken auf den Plan. Es trat mutig gegen die Einfalt der Abrisswütigen und banal verengten Nützlichkeits-Ideologen an. Es wurde laut - und mit der Fähigkeit der Musik und des Theaters erfand es neue Funktionen und Vorstellungen.

In dieser Auseinandersetzung entwickelte sich der Blick auf eine Anzahl hinzutretende Funktionen und Bedeutungen. Das eigentümliche Gebilde gilt inzwischen als Land-Marke im Ruhrgebiet, als Symbol für die Region und seine Stadt, als Orientierungs-Zeichen in der Region, als Aussichts-Plattform - also als "Über-Sicht", als „verrückteste“ Theater-Stätte.

Hier haben Roland Günter zusammen mit dem Schauspieler Christoph Quest und dem Solo-Posaunisten Vitus Böhler (Südwestfunk-Orchester) die Idee des Bespielens von industriekulturellen Stätten entwickelt. Es war daraufhin auch der erste Schritt, daraus ein

Festival des Ruhr-Theaters „Triennale“ zu schaffen, das inzwischen viel Ansehen und weit reichende Faszination besitzt.

Der geniale Stefan Polony hat die Baustatik weiter entwickelt: zur Tragwerks-Lehre. Und in einem weiteren Schritt an der Universität Dortmund in den Zusammenhang mit der Kunst gestellt. Polonyi zeigte in seinem umfangreichen Werk, wie fruchtbar dieses Denken ist. Im Bauhaus gab es ähnliche Gedanken. Aus der Addition herauskommen und zur Synthese gelangen. Walter Gropius: „Kunst und Technik - eine Einheit.“

Schönheit als Ganzes. Schönheit kann man zunächst als Anmutung erfahren.

Wenn man dann versucht, Näheres zu verstehen, erfährt man rasch, daß Schönheit sich nicht isoliert beschreiben läßt. Sie ist die Weise, wie ein Ganzes gestaltet wird. Peter Behrens machte mit seinen Angestellten und Praktikanten, zu denen Walter Gropius und Le Corbusier gehörten, Exkursionen zu Bauten von Karl Friedrich Schinkel in Berlin, um daran Stringenz und Stimmigkeit zu studieren.

Schönheit ist oft das eigentlich Unmögliche, das in langen Zeiten nie versucht wurde und jetzt, in den 1920er Jahren plötzlich von mehreren Entwerfern gegen die Konvention vor Augen geführt wird – und benutzbarer ist, als man auf den ersten Blick misstrauisch vermutet.

Die Stadt Essen wollte den Baukomplex der Zeche Zollverein (1928/1932 von Fritz Schupp und Martin Kremmer) abreißen lassen und die Fläche als Deponie für Bau-Schutt benutzen. Dagegen führte der mutige Denkmalschützer Walter Buschmann einen heroischen Kampf. Schließlich sollte als oberste Instanz der Bauminister Christoph Zöpel entscheiden. An einem eisigen Heiligabend ließ der Minister sich noch einmal den Gebäude-Komplex zeigen. Vor dem gigantischen Gebäude fieberten viele wartenden Leute, offizielle und Ruhr-Bewohner, der Stellungnahme von Christoph Zöpel entgegen - ob er den Daumen senkt oder hebt. Er sagte ganz knapp: Kein Abriß! Die Offiziellen waren entsetzt, denn die Erhaltung würde viel öffentliches Geld kosten. Sie fragten den Minister nach einer Begründung seines Urteils. Er antwortete mit einem einzigen Satz: Soviel Schönheit darf niemand abreißen!

In Italien würde fast jeder das Wort Schönheit verstehen. In Deutschland nicht sehr viele.

Zollverein wurde gerettet und ist heute - unverdient für Essen - der wichtigste Bereich in der Region Ruhr.

Zollverein kam als erstes Bau-Objekt in Ruhr auf die Unesco-Welterbe-Liste. Geplant ist eine Weiterführung von Zollverein mit 22 weiteren Objekten, darunter die älteste Arbeitersiedlung Eisenheim.

Komplexes Analysieren führt oft zu fabelhaften Ideen. Das Bauhaus hat durch sein Nachdenken über das Wesen von Dingen oft dazu geführt, sich die Komplexität von Situationen und ihrer vielfältigen Lösungs-Vorstellungen in fulminantem Ausmaß zu erschließen. Und die Ausbildungs-Stätten nicht mehr mit Plaketten zu füttern, sondern zu komplexem Nachdenken zu provozieren.

Neu und Alt: Wegwerf-Mentalität. Der Schrei nach Neuem ist im Grunde uralte. Er wurde verstärkt durch das Industrie-Zeitalter. Darin entwickelte sich eine Produktion, die enorm vieles schuf, das man "neu" nannte.

Das Meiste war Verbesserung des Vorhandenen. Vieles aber war tatsächlich neu.

Es bildete sich eine Schicht von sogenannten "Tifflern," vor allem in Württemberg, und daraus hervorgehenden Ingenieure¹⁹. In den großen Werken entstanden Heere von Ingenieuren.

Der Verkauf vieler Produkte ergriff die Massen. Die Vorbereitung dazu wurde mental organisiert. Man sagte dazu Werbung, später Marketing. Das Phänomen wurde auch als Konsumismus bezeichnet. Dies trat in der Abfolge von Konjunkturen in Wellen auf.

¹⁹ Beispielhaft: Anton Hettich, August Hettich. Eine Biographie über den Vater und ihre gemeinsame Firma. Herford 2018.

Dem Phänomen schien inhärent zu sein, daß es dynamisch bewegt werden sollte. Der Kapitalismus, in dem dies alles seine finanzielle Struktur hatte, tendierte ständig zur Expansion.

Die Menschen, die eigentlich nichts oder nur wenig mit dem Kapitalismus anfangen, wurden eingefangen und aufgedreht durch Stichworte wie „neu“ und „Erfindung.“ Viele Menschen ließen sich darauf naiv und bereitwillig ein.

Die Organisatoren dieses Prozesses redeten ihnen ein, daß das Alte schlechter als das Neue sei. „Alt ist schlecht, neu ist besser.“ „Das Neue ist der Fortschritt.“ „Man muß mit dem Neuen gehen.“

Die Kehrseite der glitzernden Medaille war das bedenkenlose Wegwerfen.

So entstand Wegwerf-Mentalität. Die beiden Weltkriege bauten viele Hemmungen ab. Es entstand eine Bedenkenlosigkeit des Zerstörens, die sich oft mit Anonymität maskierte.

Hinzu kam der materielle Aufstieg breiter Schichten. Mit den nächsten Stufen war die Überlegung verbunden, sich als neu darzustellen.

Zwar war das Repräsentations-Denken, wie es Jahrhunderte beherrschte und von Handwerken und Künsten bedient wurde, in einem umfangreichen Prozeß des Schrumpfens, aber es blieb subtil erhalten und verstärkte sich darin sogar oft erheblich - in den mitmenschlichen Konkurrenzen um den Besitz von Konsum-Gütern.

Denn mit der Phantasmagorie der Waren-Welt, wie sie der Philosoph und Soziologe Walter Benjamin diagnostizierte, hing die Aufwertung von nahezu jedem Verkaufs-Objekt zusammen. Es suggerierte unter mehreren Aspekten eine "Notwendigkeit," die oft überhaupt nicht bestand. Hinzu kam, daß die Faszination des Gegenstandes mit vielerlei Mitteln verstärkt wurde. Bis hin zur Kauf-Gier.

Im Werkbund wurde seit 1907 das Motto ausgegeben, daß man an der Zukunft arbeiten muß. Dies war gewiß in der Industrie-Epoche unter mehreren Aspekten nahe liegend bis unumgänglich.

Doch es führte auch zu einer Abwertung des historisch Entstandenen. Als Ideologie wurde ein tiefer Graben aufgeworfen: eine Kluft zwischen der Vergangenheit und der Zukunft. Der Gegenwart wurde empfohlen, nicht mehr in die Geschichte zu schauen. Das „Neue“ wurde zur Wahn-Vorstellung.

Roland Günter war der erste, der um 1970 im Werkbund auf die Historizität der Welt hinwies – auch des Werkbunds, der lange Zeit nur das Stichwort Zukunft diskutieren wollte. Dies lief vor allem auf der Schiene einer von Roland Günter und Rudolf Wesenberg begonnene Erweiterung des Denkmal-Begriffs für einen Denkmalschutz, der mehr als nur einige nationalgeschichtliche Objekte und kunstgeschichtliche Orchideen erfaßte, sondern sich nun die Stadt und die Landschaft zur Aufgabe machte.

. Es war die Zeit, in der viele bedeutende Gestaltungen, die im Werkbund von Mitgliedern entstanden, durch ihr zunehmendes Alter ebenso in Gefahr gerieten wie die Gestaltungen vorhergehender Epochen.

Die Fachwelt reagierte miserabel – von gar nicht bis gelegentlich. Die Obrigkeiten ließen sich leiten von sogenannten Fachleuten, die sich weigerten, die Sachlage zu verstehen.

Die Folge waren weitere ungeheure Zerstörungen.

Die sogenannte industrielle Revolution fraß auch ihre eigenen Kinder. Das Neue erschien in der Sicht kapitalistischer Ideologie schon nach kurzer Zeit nicht mehr neu. In vielen Jahrzehnten nach dem 2. Weltkrieg wurde in der horrendesten Weise abgerissen – auch weithin alles, was einst als neu galt. Eine Groteske. Ethisch verantwortungslos. Ökologisch desaströs. Unintelligent und unzivilisiert.

Roland Günter entwickelte sich zu einem der energischsten Kritiker der Abriß-Ideologie. Dies war Kritik am falschen Fortschritt, der tatsächlich als Zerstörung funktionierte. Er gründete viele Bürgerinitiativen und beriet ihre Strategien: Es gab umfangreich Erfolge und viele Niederlagen - ein dramatischer Kampf um das Erbe.

Die Kette der industriekulturellen Objekte, die in harten Kämpfen in Ruhr meist "von unten" gerettet wurden, bildet nun seit Jahrzehnten der bedeutendste Teil der Schauseite dieser einst größten Industrie-Landschaft Europas.

Kommunikation und Umgang. Namen erzählen Geschichten, aber sie sind nachrangig. Nehmen wir zum Beispiel den berühmten Le Corbusier (1887-1965). Den Namen hat er sich selbst gegeben: ursprünglich hieß er Charles Edouard Janneret-Gris. Er ist kein Franzose, sondern ein Schweizer aus dem französisch-sprechenden Teil der Schweiz. Und er stammte aus dem hoch oben liegenden Jura, was etliche Eigenheiten von ihm und seinen Werken verständlich machen kann. Er war im Büro von Peter Behrens mit später bedeutenden Kollegen einige Zeit zusammen. Wir können nachweisen, daß fast jeder dieser Leute eine erstaunliche Kommunikation mit anderen hatte, daß Kenntnisse rasch mitgeteilt und weit verbreitet wurden. Jeder schaute genau hin und verarbeitete intensiv.

Und weil dies alles auch mit Freiheit von Zwängen zu tun hatte, gab es keine Hemmung, auch für sich zu nutzen, was vor Augen kam – es stand keine Autorität mit Befehl und Kontrolle mehr im Raum. Höchstens mancher Auftraggeber, der Ja oder Nein sagen konnte. Über den holländischen Architekten Jacobs Johannes Pieter Oud (1890-1963) aus der Stijl-Gruppe hat mir seine Witwe, Annie Oud-Dinaux, diese Kommunikations- und Verhaltensweisen erschlossen.

Es wurde viel abgebildet und publiziert. Viele Architekten fotografierten selbst – vor allem skizzierten sie. Jeder zeichnete, mit Leidenschaft und genau. Es war ein Zeitalter, dessen Mängel die Nachkommenden ebenso verblüfften wie es sie in Erstaunen setzte, wenn man sieht, wie intensiv und leidenschaftlich vieles betrieben wurde.

Empfindungen und Gefühle. Die Beschäftigung mit den Empfindungen und Gefühlen des Menschen ist uralte – so alt wie die Menschheit.

Die größte Zahl der Bilder, die im bilder-freudigsten Land der Geschichte, in den Niederlanden, gezeichnet und gemalt wurden, sind Porträts. Warum? Es gibt dafür mehrere Gründe: Status. Man war ein selbstbewußter Bürger und übernahm vom alten Adel die Selbstdarstellung.

Erinnerung – auch dies war eine Übernahme: vom Adel, der mit seinen Portraits auf seine Legitimation durch Alter hinwies. Nun wurde in Porträts Persönlichkeit im Gesicht dargestellt. Mit Charakteristiken, die sich dem Gedächtnis einprägen. Die Niederlande waren ein Land des Handels. Verhandelt wurde mithilfe von Proben, zum Beispiel einer Getreide-Sorte. Es ging dabei um Vertrauen. Dazu entstand eine praktische Psychologie. Das umfangreiche alltägliche Training regte auch die Künste an, die in zwei Jahrhunderten sich nicht nur als darstellende Fähigkeiten zeigten, sondern auch als analytische.

Albrecht Dürer hatte das genaue Hinsehen, das er ja selbst täglich anwandte, als Wissenschaft bezeichnet. Ebenso Leonardo da Vinci. Und viele weitere.

Am Ende des 18. Jahrhunderts beginnt in noch weit umfangreicher Weise die Erforschung der menschlichen Psyche - auf einer Schiene, die sich Wissenschaft nennt. Es bildet sich das Fach Psychologie. Es geht um die Gefühle und Empfindungen des Menschen – sie sollen methodisch studiert werden.

Wie stark dies Künstler auch extrem anregte, kann man in Bildern von Edvard Munch (1863-1944) studieren. Er lebte in Norwegen in einer Künstlerkolonie des Badeortes Asgardstrand südlich von Oslo. 1896 verbreitete er die Lithografie „Angst.“ Der "Bürger" Karl Ernst Osthaus (1874-1921) und Wegbereiter des Bauhauses erwarb drei Gemälde von Munch und 28 Arbeiten auf Papier. (Folkwang Museum Essen)

Dimensionen des Architekten: Walter Gropius. Zum Kapitel „verengte Begriffe“ gehört das Wort Architekt. Auch hier meint fast jeder zu wissen, wie ein Architekt funktioniert. Stimmt nicht.

Es wird auch viel Unsinn über Walter Gropius geredet. Er hatte kein Examen. – Tatsache: Bis weit in der Zeit nach 1945 gaben Architektur-Studenten, die eine oft umfangreiche Praxis

in Bau-Ateliers hatten, ihr teures Studium am Schluß auf: sie konnten erstmal alles und noch mehr – dies war das Kriterium und nicht die „Weihe“ des Staates. Die vielen „Baumeister“ der Geschichte hatten alle kein Examen. Das „Examenwesen“ war jung und keineswegs durchgesetzt. Es bezeichnet heute die Herrschaft einer folgenreichen Bürokratisierung und Reduzierung der Künste.

Zweitens. Walter Gropius fiel oft beim Zeichnen – nach eigener Angabe - der Bleistift aus der Hand. Dies kann jedem passieren, auch geübten Zeichnern. Daraus die Schlußfolgerung zu ziehen, er habe nicht zeichnen können, ist nicht nachgewiesen, unwissenschaftlich, naiv oder unverschämt, geradezu boshaft. Was ist dabei, daß er meist Zeichner engagierte? Dies taten viele bedeutende Architekten. In ähnlicher Funktion wie anderswo Sekretäre.

Hinzu kam, daß Walter Gropius eine ziemlich seltene und großartige Fähigkeit hatte: die verbale Darstellung. Er konnte weithin mit Worten entwerfen. Er beschrieb mit Worten, was er haben wollte. Sein wunderbares Vorstellungs-Vermögen konnte er verbalisieren. Man findet dies selten, vor allem nicht in dieser Präzision.

Und Gropius war ein Mensch, der gern zusammen arbeitete - und dies exzellent konnte. Aus der Zusammenarbeit entstanden Anregungen - dies hat Dialogisches in sich.

Die tatsachen-ferne Nachrede ging so weit, daß gesagt wurde, Gropius habe gar nichts selbst erfunden, sondern von seinen Zeichnern gestohlen. Diese Kritik verstand nichts vom Betrieb im Architekten-Büro. Oder sie war einfach nur böswillig.

Natürlich konnte Gropius auch selbst zeichnen. Erstmal ging es ums Skizzieren, dann erst ums Detaillieren. Die Skizzen machte der Meister: als flüchtiger Entwurf der Idee. Wenn man sich einen Zeichner leisten konnte, tat man gut daran, ihn zu engagieren. Die sogenannten berühmten Architekten machten kaum mehr als Skizzen – seit jeher und bis heute.

Zudem gibt es eine sehr lange Tradition der Zusammenarbeit im Bauwesen. Gropius hatte stets die Idee des Zusammen-Wirkens. Sie stammte aus der uralten Praxis der Werkstatt.

Die Zeichner von Gropius waren sehr gute Leute wie Adolf Meyer, Carl Fieger (1893-1960), Ernst Neufert (1900-1986). Sie wurden oder waren auch gute Architekten.

Werner Ruhnu (1922-2015), den ich gut kannte, konnte – im engen Sinn – nicht gut zeichnen und nicht gut entwerfen. Aber er konzipierte die bedeutendsten Theater-Bauten der Nachkriegszeit (Münster, Gelsenkirchen, Essen, Frankfurt, Stendal u. a.). Solche Architekten verstanden sich als Regisseure. Sie hatten Ideen. Sie hatten ein sicheres Urteils-Vermögen: sie wussten auch im Detail, was besser oder schlechter ist.

Repräsentation und Understatement. Das englische Wort ist kaum übersetzbar: Demonstrativer Verzicht auf Repräsentation. Es ist ein heißes Thema der Avantgarden. Sie machten sich in anderer Weise laut.

Jahrhunderte lang diente das Bauen der Repräsentation von Mächtigen. Sie zeigten öffentlich, was sie sich durch Tradition und dann persönlich an Ehre zuschrieben. Sie statteten es mit Würde-Zeichen aus. Dafür gab es weithin einen Kanon – geradezu ein Lehrbuch.

Die Kraft der Würde-Zeichen bestand in ihrer Realität zu einer bestimmten Zeit. Sie zielten auf Respekt und Unterordnung. Andere Zeichen erwarteten Zustimmung, erheischten Sympathie, wollten anziehen.

Es gibt jedoch Situationen, in denen solche Repräsentations-Zeichen langsam an, Kraft und Kredit verloren, gleichgültig wurden. Auch langweilig, weil das Leben in Spannung geraten war – wodurch? Oder sie wurden inflationär? - Sie verloren den Charakter des Besonderen im Kopf des Betrachters, obwohl sie vielleicht sogar objektiv in sich etwas Besonderes geblieben sind, das aber erst von Späteren erneut erkannt wird.

Zeichen konnten an Notwendigkeit verlieren. Und an der Fähigkeit, Aufmerksamkeit zu wecken, - auch weil die Zuschauer lieber anderswohin blickten, von anderem fasziniert waren.

Dies alles gehört in den Bereich der Sozialwissenschaft, der Psychologie und der Soziologie der Zeichengebung. Zeichen können abgeworfen werden. Dann verzichtet der

Mensch, der etwas mit Zeichen ausstatten soll, auf einige oder viele Zeichen. Er kann statt dessen andere nehmen. Am Ende des 19. Jahrhunderts gerieten viele Zeichen in eine Krise.

Der Philosoph Friedrich Nietzsche (1844-1900): „Sich des Reichtums schämen. - . . . Dein Erwerben mag leichter sein als das der anderen: aber es ist eher überflüssiges Erwerben, welches wenig Freude macht, und Dein *Bewahren* alles Erworbenen ist jedenfalls *jetzt* ein mühseliges Ding als irgendwie mühseliges Erwerben. Du leidest *fortwährend*, denn Du verlierst fortwährend.“ (in: Menschliches, allzu Menschliches; 1886).

Der letzte Akt des Verfalls vieler älterer Zeichen war der Erste Weltkrieg. In diesem Chaos an Sinnlosigkeit sind die meisten Würde-Zeichen entwertet und verfallen – sie werden nur noch selten benutzt. Was tritt an ihre Stelle?

Neue Zeichengebung. Nach dem Ersten Weltkrieg ist das Terrain frei gegeben. An vielen Orten arbeiten Architekten daran, neue Zeichen zu entwickeln. Die Zerstörung der alten Zeichen fordert die Phantasie heraus. Es entsteht ein Arsenal an Elementen, die wirksame Motive sind. Beispiele: Das Fensterband (Holland). Der zweistöckiger Aufenthalts-Raum (Le Corbusier). Die freie Komposition von Volumina. Vom Boden gelöste Volumina. Schweben. Das Terrassen-Dach (Tony Garnier). Bewegungen, die sich im Grundriß ausdrücken. Es bilden sich reiche Szenerien, die ganze Stadt-Viertel anregend machen können.

An die Stelle der Demonstrations-Zeichen für Würde, Ansehen, Geltung, Macht kann eine „lyrische Gestaltung“ treten – eine besondere Atmosphäre. Zum Beispiel ließ sich Le Corbusier auf seiner Orient-Reise 1910 von der Grünen Moschee in Bursa (unweit von Istanbul) anregen.

Nun wird das Stichwort Inszenierung besonders wichtig.

Le Corbusier über sein „Haus La Roche“: Man tritt ein. Gleich bietet das architektonische Schauspiel sich dem Blick dar. Man folgt einem vorgezeichneten Weg und die Perspektiven entwickeln sich in großer Mannigfaltigkeit. Man spielt mit dem herein strömenden Licht, das die Wände erhellt oder dämmerige Winkel schafft. Le Corbusier komponiert einfallreich mit Licht. Die Öffnungen geben die Sicht auf das Äußere frei, wo man (infolge der abgewinkelten Anordnung des Hauses und der Verzahnung von Innen- und Außenraum) die architektonische Einheit wieder findet.“

Im avantgardistischen Theater läuft ein ähnlicher Gestaltungs-Vorgang. Die Geburts-Stunde ist in der Gartenstadt Hellerau (1908 ff.) das Festspielhaus (1911 von Heinrich Tessenow). Es benutzt keine alten Bilder mehr als Kulisse, sondern erhält einen weiten Raum, der so pur es immer möglich ist, ganz wenig aber sehr Starkes hat: Raum und Licht, das sich bewegt und verwandelt. Und Darsteller mit ihren sich bewegenden Körpern. Dieses Wenige ist sehr viel und regt zu intensivster Verarbeitung an.

In einer solchen Atmosphäre entwirft Walter Gropius für den berühmten Regisseur Erwin Piscator (1893-1966) das Total-Theater (nicht realisiert). Nach 1945 entwickelt Werner Ruhnu (1922-2015) Ähnliches. Dahinter steckt der Mythos Bauhaus, der sich nach dem Zweiten Weltkrieg erneut regt.

Die Tatsache, daß es sich um eine umfassende Kultur handelt, kann erklären, warum sich die neuen Zeichengebungen in einer relativ kurzen Zeit verbreiten. Und warum viele Tätige sich damit beschäftigen. Auch warum die Zeichen eine sehr lange Wirkmächtigkeit haben.

Alte Fragen werden absurd, wo zum Beispiel etwas zuerst verwandt wurde, wer der „Erfinder“ war, was sich von wem ableiten läßt. Dies ist erstens meist nicht wirklich auszumachen. Zweitens führt es zu nichts. Man kann ungefähr den Lauf der Dinge andeuten. Aber gilt dies nicht weithin für die gesamte Architektur-Geschichte? Und in vielem auch für andere Kunst-Bereiche?

Wir haben viel zu tun, um einigermaßen zu verstehen, worum es sich überhaupt handelt. Dies ist hoch komplex. Wir müssen immer daran denken, was alles zusammen gehört, auch wenn wir es in Elementen oder Charakteren beschreiben.

Offensichtlich hatten Bauhaus-Leute einen guten Blick nach Holland, wo in einem im Ersten Weltkrieg neutralen Land mit einem Vorlauf die Künstler-Gruppe des „De Stijl“ seit 1915 sehr innovativ tätig war. Aufschlußreich ist das Werk-Verzeichnis²⁰ von Theo van Doesburg, der später auch eine Zeit lang im Bauhaus lehrte. Es zeigt den Übergang und wann etwa die neue Zeichengebung dominierend bei ihm präsent ist.

Theo van Doesburg arbeitete auch intensiv zusammen mit Cornelis (Cor) van Eesteren, dem später außerordentlich erfolgreichen Stadtplaner in Amsterdam und CIAM-Präsident. Ich lernte ihn persönlich kennen, als er in meine Siedlung Eisenheim kam und sich viele Stunden lang intensiv für sie interessierte und wir diskutierten - dann feierten wir seinen 82. Geburtstag. Später zeigte er mir sein Haus in Amstelveen - in einem Stadtteil von Amsterdam, den er geplant hatte.

Elementare Psychologie. Die Bauhaus-Tätigkeit entwickelte eine elementare Pädagogik. Sie geht vom Menschen aus – also von der Psychologie, die stets in Beziehung zum Menschen steht, – denn es ist der einzelne Mensch, auf den etwas eine Wirkung hat. Und es ist der zunächst einzelne Mensch, der bestimmte Wirkungen haben will oder erleidet – geschaffen von Architekten und Künstlern.

In jedem Bau geht es elementar um innere und äußere Beziehungen.

Dann wird die Sprache der Bewegung gestaltet: Der Bau gibt, nicht zwingend, aber nahe gelegt, Bewegungen vor. Dies kann mit hoher Intensität und Genauigkeit der Fall sein.

Bauen mit der Luft. Ein Thema, das als Charakter vielfältig ausprobiert wird – in häufigen Beispielen. Das Bauhaus-Gebäude von Walter Gropius in Dessau (1924) hat einen Sockel, der sich mit seiner Wirkung nebensächlich-unauffällig und minimalisiert macht. Er springt zurück, ist also räumlich zurück genommen. Farblich ist dieser Sockel wie ein Schatten gestaltet. Durch dieses Sockel-Geschoß, das eigentlich „gar nicht da sein möchte,“ erhält das Gebäude einen Charakter, als ob es in der Luft schwebt.

Berühmt wurde der Stahlrohr-Sessel von Mart Stam, der zeitweise im Bauhaus lehrte: auf ihm kann man geradezu in der Luft sitzen.

Die Faszination der Luft, die künstlerisch verarbeitet wird, ist uralte. Im griechischen Meer, in der Ägäis, bläst im langen Sommer ein kühler Nordwind und macht die Luft so klar, daß Nachbar-Inseln wie Phantasmen erscheinen und zugleich so vor Augen stehen, als wären sie nah gerückt. In diesem starken Licht wirkten die antiken Plastiken nicht beleuchtet, sondern aus sich heraus leuchtend²¹. Ihre Umrisse erschienen von leichter Hand gezeichnet.

Zu den Faszinationen aus Luft gehört der Turm am Münster (um 1330) in Freiburg. Und die Wies-Kirche (1745/1754 von Dominicus Zimmermann; 1685-1766) im Voralpenland.

Der Dichter Paul Scheerbart (1863-1915)²² hat um 1910 literarisch die Faszination des Lichts beschrieben – und damit viele Künstler in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts dorthin gelenkt, vor allem Bruno Taut (1880-1938). El (Eliezer) Lissitzky (1890-1941) entwarf 1919 eine Welt kristallinischer Organismen – schwebend – in einem Raum von Unendlichkeit.

Spannungs-Charaktere. Die Flächen, die im Bauhaus gestaltet werden, haben meist den Charakter der Spannung. Darin wird nur selten etwas in der Mitte platziert - meist an den Seiten, so daß eine Flächen-Spannung entsteht.

In der dritten Dimension wird es zur Raum-Spannung.

Dazu kann man einen Blick zum gleichzeitigen Theater tun. Hier wird ein Text oft nicht mehr ohne Pause durchdeklamiert, sondern: zwischen Sätzen und häufig auch zwischen

²⁰ Theo van Doesburg, Oeuvre catalogus. Utrecht/Otterloo 2000.

²¹ Zum Licht das aus sich heraus leuchtet und zum Licht, das beleuchtet, siehe: Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei. 1954. - Roland Günter, Wand, Fenster und Licht in der Trierer Palastaula und in spätantiken >Bauten. Herford 1968.

²² Amelie Mussack, Erdichtete Glaspaläste: Paul Scheerbart (1863-1915).

Worten werden Pausen eingesetzt. Dann wartet der Zuhörer mit ein wenig Spannung auf den Fortgang.

Diese Pausen können auch Stille erzeugen bzw. wirksam machen. Dadurch entsteht Raum, der den Zuschauer zum Erwarten und vor allem zum Suchen bringt.

Der offene Raum. Der Raum wird häufig so gestaltet, daß er andeutet: Es wird Überraschungen geben. Dadurch wächst Neugier – und dann kann Unvermutetes kommen.

Das Nicht-Festgelegte. Wie in vielen poetischen Gedichten wird der Zuschauer herausgefordert, selbst weiter zu suchen oder fortsetzend zu konstruieren. Schalte dich in den Vorgang ein und handle darin auch selbst! Es ist ein Konzept des intensiveren Ein-Begreifens von Rezipienten – ein aktivierendes Mitmachen.

Das ist nicht ganz neu. Immer muß der Gegenüber ins Mitmachen geholt werden. Dies gab es schon in antiken Bildern. Und parallel dazu wurde es in der antiken Rhetorik gelehrt und gelernt.

Raum-Spannung. Wenn jemand eine Tür einen Spalt öffnet und mit dem Kopf hereinschaut, entsteht Spannung: sowohl für den der herein schaut und neugierig auf die Szenerie ist wie für den, der innen gespannt ist, was für eine Person kommen will.

Wenn an den Seiten eines Raumes je ein Schauspieler steht und sie sich durch direktes Anschauen einen Bezug zueinander suggerieren, wird der Raum zum Spannungs-Raum.

Ludwig Mies van der Rohe ist einer der bedeutendsten Meister des Raumes. Zu seinen Meisterwerken gehört als besonderer Höhepunkt der Weltausstellungs-Pavillon (1929) in Barcelona. Wohl auch deshalb wurde Mies 1930 zum Bauhaus-Direktor vorgeschlagen, in der Nachfolge von Walter Gropius und Hannes Meyer.

Mies van der Rohe war der Meister der Raum-Spannung. Damit ist der Raum etwas ganz anderes als meist zuvor: nicht mehr ein sachlicher oder gemütlicher oder repräsentativer Aufenthalt, sondern in einem Prozeß eine Art Bühne. Er hat eine innere Bewegtheit erhalten.

Begriffe und Semantik. Es ist normal, daß Menschen den Dingen und Vorgängen Namen geben. Auch im Bereich der Künste. Es gehört zur Freiheit, vielerlei zu behaupten. Auch zu übertreiben. Aber es gehört gleichermaßen zur Freiheit des Publikums, etwas nicht zu glauben und nicht anzunehmen. Das Kriterium des Autors für diese Untersuchung zum „Bauhaus als Kultur“ heißt Semantik. Ein Wort soll etwas bezeichnen, das in der Alltags-Sprache zumindest andeutet und möglichst den Kern seines Inhalts benennt.

Es gehört zu den Wichtigtuereien im Bereich der Künste, daß manche Leute Epochen-Bezeichnungen und Kunstrichtungen erfinden möchten. Zu diesem Arsenal gehören Worte wie Neoplastizismus. Suprematismus. Elementarismus. Kubismus. Futurismus. Mit solchen neuen Bezeichnungen kann man leider semantisch nichts anfangen – man kann sie nur hinnehmen und glauben- oder ablehnen, ignorieren und sich auf Wichtiges konzentrieren.

Mathematisch-strenge Raum-Formung in Architekturen und in Bildern. Beispiele: Le Corbusier. Piet Mondrian (1872-1944). Kazimir Malewitsch (1878-1935). Albert Gleizes (1881-1953). Juan Gris (1887-1927). Nichts soll zufällig erscheinen. Man hält sich auch an die Mathematik. Dies ist uralt – nicht in dieser Konsequenz, nicht so strikt, nicht so durchgängig. Mathematik war immer ambivalent: sowohl rational wie magisch. Sie sollte oft das Geistige ausdrücken.

Le Corbusier: „Die Geometrie . . . liegt im Zusammenspiel der Gewichte.“ Sie handelt von Beziehungen zwischen den Volumen. Beispiel: das Werk 1921 des flämischen Bildhauers Georges Vantongerloo (1886-1965).

Farbe als Raum-Bringerin. Farbe war auch in der Bauhaus-Zeit eine Selbstverständlichkeit. Arbeiter-Wohnungen im Ruhrgebiet waren sehr farbig (z. B. in Eisenheim).

Das Bauhaus und die Meister-Wohnungen in Dessau, die Gropius und Adolf Meyer entwarfen, hatten viel Farbigkeit.

Die Farbe sollte nicht die Formen verwischen, vielmehr wird sie - wie es Le Corbusier formulierte - als Raum-Bringerin gesehen. Er schafft mit Farbe „architektonische Polychromie.“ Es entsteht eine psychologische und konstruktive Verwendung der Farbe. Im Bauhaus wurde dafür eine Werkstatt eingerichtet – mit umfangreichen Forschungen und Experimenten. Vor allem wirkten in diesem Bereich Lou Scheper und Hinnerk Scheper.

Zeit und Zeiten. Blicke in die Geschichte. Warum wird über Zeit so wenig nach gedacht? Was Zeit ist, wissen wir nicht. Ähnlich wie an der Frage nach dem, was Kraft ist, können wir nur ihre Wirkungen beschreiben.

Parallele Zeiten. Der Blick in die Geschichte kann neue Facetten erhalten. Ein Beispiel: Le Corbusier arbeitete auch mit Parallel-Montagen. Dies sind zusammen-komponierte Bilder: von den vatikanischen Loggien des Bramante (1515), von amerikanischen Fabriken, vom Parthenon (447/462) und von einem Sportwagen. Er will damit nicht provozieren, keine Opposition darstellen, sondern eine Kontinuität des Geistes hervor heben.

Damit hebt er die verbreitete These der Linearität der Zeit auf. Wie wir es am meisten im Traum erleben, greifen Zeiten ineinander. Man kann es auch in den Sprüngen von Assoziationen erleben.

Universales. Was steht am Anfang? Eigentlich alles. Nicht nur die Architektur. Die Tendenz, das Umfassende zu gestalten. Felix Klee (Sohn von Paul Klee): „Keine Kreatur und keine Pflanze blieben dem Sperberauge meines Vaters verborgen. Im Grunde geht es um alles.“ Es ist ein Universalitäts-Streben, das es seit Jahrhunderten gibt. Aber real wurden der Blick und die Gestaltung schubweise immer mehr ausgeweitet.

Es ist ein Irrtum, die Zeit auf kurze Zeit, etwa auf das 20. Jahrhundert zu fixieren. Immer schon waren Menschen unterwegs, die Welt zu entdecken. Nicht jeder, aber etliche.

Die Verhältnisse hielten die meisten Menschen an einem Ort. Es ist ein Irrtum, dies als Fesselung zu betrachten. Ein Objekt kann auf etwas fokussieren und zugleich ausstrahlen. Fast jeder Ort ist ein Mikrokosmos, in dem irgendwie die ganze Welt enthalten ist.

Dies erhält eine höhere Ebene in vielerlei Architekturen. Auch das Bauhaus schafft mit vielen Objekten und Architekturen jeweils einen Mikrokosmos. Das Bauhaus versucht, im einzelnen Objekt auch darüber hinaus zu denken.

In seiner Philosophie des Phänomenalismus steckt, daß man in einem Objekt ins Innere der Gestalt schauen kann. Immer ist darin die Atmosphäre der Meditation. Aber zugleich – dies ist ein Paradox – es öffnete sich in die Welt.

Dafür steht als Fassbarstes: das Symbolische. Dies kann man mit Worten am ehesten benennen. Aber es geht darüber hinaus: durch die ästhetische Gestaltung. Eine Atmosphäre bleibt nie in einem „Kasten.“ Sie ist immer wie eine Nebel-Wolke, die weit über das Hier und Jetzt sowohl im Ort wie in der Zeit hinaus reicht.

Darin steckt also stets einiges von der Welt. Nicht genau – und doch genau. Wie ein Geruch. Oft nicht benennbar, nur durch Vergleich kann es angedeutet werden.

Die Bauhaus-Kultur ist universal. Dies zeigen auch symbolisch die vielen Tätigkeits-Zweige des Bauhauses.

Ein-Sinken-Lassen. Felix Klee, Sohn des Bauhaus-Meisters Paul Klee, war Student im Bauhaus. Schon als Junge kam er in Kontakt mit den Werkstätten. Im Vorkurs erlebt er wie Meister Johannes Itten altdeutsche Maler analysierte. Itten ließ die historischen Bilder an die Wand projizieren, nahm dann das Bild weg, fragte nach dem Wesentlichen - also nach dem dargestellten Wesen, und ließ den Eindruck auf ein großes Blatt Papier mit Kohle nachzeichnen. Felix Klee beschreibt die Wirkung: „Langsam drang ich in diese Welt und ihre Zeit ein.“²³

²³ Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhüsler. Erinnerungen und Bekenntnisse. Bern 1971, 24.

Begegnungen. Vater Paul Klee besucht 1921 mit seinem Sohn Felix Klee das Goethe-Haus in Frankfurt. Man kann solche Begegnungen nicht wirklich beschreiben, bestenfalls literarisch, Denn daran hängen an jeder Assoziation lange Geschichten. Meist sind viele ineinander verwoben. Sie haben sowohl die Faszination des Alters wie der Gegenwart - und sie können auch Licht-Blick in weite Zukunfts-Fernen sein.

Felix Klee resümiert: „Wie bedeutungsvoll für uns alle war es, daß er [Itten] uns die Augen für diese Wunderwelt der alten Meister öffnete!“²⁴

Freiheit im Umgang mit dem Erbe Zeit. Landläufig sagt man dem Bauhaus nach, es habe nichts von der Historie gehalten. Dies ist - wie das Beispiel Johannes Itten zeigt - grundfalsch. Es stimmt nur insofern als es von vielem, was zur Historizität gesagt war, nichts hielt. Es ist auf anderen Wegen mit den Erfahrungen beschäftigt, die man landläufig als Geschichte bezeichnet. Oder als vordergründiges enzyklopädisches Wissen benutzt, wie es zum Beispiel zeitgleich mit dem Bauhaus Antonio Gramsci decouvrierte.

Im Bauhaus wird durchaus das Erbe der Welt studiert. Aber um es nicht einfach stehen zu lassen, sondern um damit frei umzugehen.

Überlegungen dazu hatte kritisch - nach Goethe und Hegel - vor allem der Philosoph Friedrich Nietzsche²⁵ in Bewegung gesetzt, den im Bauhaus viele gelesen hatten.

Die verbreiteten Urteile haben eine zunft-historische beschränkte Logik, die wenig erkenntnis-öffnend ist – darüber sollten Historiker nachdenken. Es ist sehr eng, was uns die Geschichts-Wissenschaften – auch bei größter Stoff-Menge und scheinbar größter Präzision als Geschichte darstellen. Fast nie wird es von Fragen, Hinweisen, Vermutungen begleitet.

Analyse. Der Architekt Le Corbusier studierte umfangreich die Welt. Er führte ein Reisetagebuch. Gropius und Karl Ernst Osthaus, der Wegbereiter des Bauhauses und Freund von Gropius, lernten sich in Spanien kennen. Sie machten weitere umfangreiche Reisen – nicht als Tourismus, sondern zu aufmerksamem, nach- und vordenklichem Studium.

Peter Behrens unternahm mit seinen jungen Mitarbeitern u. a. Walter Gropius und Le Corbusier umfangreiche Exkursionen in Berlin - vor allem zu Bauten von Karl Friedrich Schinkel (1781-1841). Sie bewunderten dessen Durchstrukturierung und Konsequenz.

Man kann sich Vergangenes „vergegenwärtigen.“ Das Wort „ver-gegenwärtigen“ ist ein treffendes Wort.

Vergangenheit ist vielfältig gespeichert. In Bauwerken, Kunstwerkern, in Büchern. Es kann dann wie in einer Theater-Aufführung sich vorstellend, im Augenblick – also im „Heute“ wieder erscheinen. Die Weise dessen ist immer *zugleich alt und neu*.

Historische Vorbilder. Was ist eigentlich einzuwenden, wenn jemand historische Vorbilder großer Meister verwendet?

Die Begründung der Missachtung ist sozialgeschichtlich und sozialpsychologisch aufschlußreich. In diesem Fall heißt es: Es geschieht in den Kreisen, aus denen man sein Prestige bezieht, lediglich aus einer unreflektierten Übereinkunft: Sie gab Ansehen, man beurteilte sie als schön, man schloß sich denen an, die es ähnlich hielten.

Nicht diskutiert wurde, daß solche Übereinkünfte, auch wenn sie sehr viele Menschen umfassten, nichts mit Wahrheit zu tun haben. Mehrheit ist nicht Wahrheit.

Man muß hinzu fügen: Das Sammeln von Vorbildern, die dann zur Nachahmung im eigenen Leben aufforderten, geschah aus der Vermutung, daß in langen Zeiten viel Überlegung und Geist sich sammeln konnte. Dies war häufig der Fall, Es wurde dann allerdings zur unbefragten Behauptung, also zur Orthodoxie, die dann die Behauptungen fest

²⁴ Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse. Köln 1985, 5. Auflage 1996, erweiterte Neuausgabe, 81 (zuerst Bern 1971).

²⁵ Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie. 1873 geschrieben als zweiter Teil in den „Unzeitgemäßen Betrachtungen.“

zementierte. Solche Festsetzungen wurden als unverrückbare Lehr-Meinungen weiter gegeben.

Wissenschaften schlossen sich eher dieser Orthodoxie an statt Fragen zu stellen und zu untersuchen.

Noch heute geistert eine Unmenge dieser Orthodoxien durch die Bücher-Welt. Vor allem in der Kunstgeschichte. Darüber ärgerten sich allmählich viele Menschen. Denn in einem Zeitalter der Entdeckungen und Entwicklungen wie im Industrie-Zeitalter des 19. und 20. Jahrhundert wurden Frage-Verbote bzw. Diskriminierungen von Fragen und Untersuchungen langsam absurd. Und die Freiheit, sich von Orthodoxien zu trennen, wurde in vielen Bereichen erkämpft.

Zunft-Verhalten wurde immer mehr in Frage gestellt. Titel und Verweise auf etablierte Mächte wie Wissenschaften, Akademien, Universitäten, Lehranstalten, Personen werden heute nicht mehr unbefragt als Autoritäten hingenommen, sondern müssen sich konkret an der Sache, um die es jeweils geht, beweisen bzw. nachweisen und diskutieren.

Carl Neumann (1860-1934) schreibt 1897 - lange vor dem Bauhaus: „Unser [19.] Jahrhundert hat den Kampf gesehen, in dem die bildende Kunst von den Banden alter Autoritäten sich los wand, von den irreführenden Vorbildern glänzender, aber vergangener Kunstperioden, den Kampf um das Recht, mit eigenen Augen zu sehen, sich selbst den Trunk zu schöpfen aus dem Quell ewiger Offenbarung, aus der Natur. Die Toten zu lassen und mit den Lebenden zu leben. . . >Von allem Wissensqualm entladen, in deinem Tau gesund mich baden - . . . <“ [Goethe,] Wir stehen noch in den Anfängen dieser Bewegung. Der Anfang war schwer, herb, nüchtern. Man entfernte die Schminke von der Kunst und sah der Wirklichkeit ins Auge. Die erste Beobachtung war wie ein Erwachen im kalten Tageslicht.“²⁶

Alles Neue wird rasch zum Alten. Soll es dann - aus Prinzip - „entladen“ werden? Als Kampf kann man dies nur ansehen, wenn es um den Markt für Weiteres geht – dies sollte dann aber auch gesagt werden. Der Historiker kann nie mit dieser Vernichtungs-Schlacht einig gehen.

Zweitens: Wichtig ist die Emanzipation der Person: Mit eigenen Augen zu sehen, und auch selbst an den Quellen stehen zu dürfen.

Die Fehleinschätzung der Gegenwart. Warum redet man von „Styl?“ Aus Bequemlichkeit? Als Mode? Weil viele davon reden? Ideologien erscheinen: mit der Manie des Schlechtredens von Vorhandenem. Dies wird oft zur Attitüde des Intellektuellen. Unzufriedenheit – kann man immer haben. Verbesserung – immer wünschbar. Jederzeit. Dies kann gruppenspezifisch hoch geredet, ja hoch geputzt werden. Oft braucht es keinerlei Argument. Zukunft – keiner weiß, was das ist und was kommt: aber viele reden davon, tun sich wichtig. Die Medien verstärken. Schwarz auf Weiß Gedrucktes macht den Eindruck, besonders wahr zu sein – auch und selbst wenn es albernes Gefasel ist. Die Medien werden meist gelesen von denen, die an sie glauben möchten.

Die Kritik an den Medien – und überhaupt Kritik - hat selten eine Stimme. Schon überhaupt nicht die Kritik an Medien in Medien. Dafür müsste ein neues Medium erfunden werden – aber das gibt es bis heute nicht. Über den Geschmack kann man sehr wohl streiten. Und so gibt es um 1900 endlos Debatten über Styl.

Je mehr um 1900 Verpflichtungen in Frage gestellt werden, desto mehr wächst – dialektisch – dann aber parallel der Ruf nach einem verpflichtenden Styl. Kaum jemand sieht ein, daß dies unsinnig ist – das kann es in einer pluralistischen und individualistisch gewachsenen Gesellschaft überhaupt nicht geben.

Auch die Fülle mit ihren Widersprüchen läßt keine streng verpflichtenden Entscheidungen oder Meinungen zu. Hinzu kommt, daß es in der gespaltenen Gesellschaft bis heute entgegengesetzte Meinungen über große Bereiche wie z. B. Industrie und Technik gibt.

²⁶ Carl Neumann, Der Kampf um die neue Kunst. Berlin 1897.

Erst in einem langen und etappenreichen Prozeß hat industrielle Architektur partiell so etwas wie Anerkennung gefunden – vor allem in ästhetischer Hinsicht. Vom Verständnis sind wir großenteils noch weit entfernt, auch unter ihren Anhängern.

Lebens-Kräfte. Der erste Direktor des Kunstgewerbemuseum Berlin Julius Lessing (1843-1908) schreibt 1874: „. . . der Verlauf der Weltausstellungen hat uns die eigentümliche Erscheinung gebracht, daß sich das Hauptinteresse der Besucher denjenigen Gruppen zugewendet hat, welche der eigentlichen modernen Industrie fern stehen. Wenn wir uns fragen, wo in diesem weiten Gewirre von Gebäuden, in dieser unendlichen Anhäufung alles dessen, was wir zu leisten imstande sind, wo hier der eigentliche Stolz und Ruhm unserer Zeit zu finden ist, wenn wir die schaffenden Lebenskräfte, die wirklichen Errungenschaften unserer Periode aufweisen wollen, so müssen wir in die Maschinenhalle gehen, wo eine Arbeit geleistet wird, von welcher frühere Perioden keine Ahnung hatten, wo die Kräfte der Natur in einer Weise dem Willen des Menschen unterworfen sind, daß neben der Wirklichkeit des Erreichten die phantastischen Märchenerfindungen der Alten als Spielereien einer kleinen zaghaften Vorstellungsart erscheinen, Hier ist Alles neu, Alles bedeutsam und wichtig.“²⁷

Hier entdeckt der Blick, was sich jenseits der „Verzierungskunst“ abspielt. Er bewertet es als neu und er stellt vorsichtig die kritische Frage die nachfolgend immer mehr und intensiver gestellt wird: Ist dies vielleicht viel wichtiger?

Das Heute wird das Gestern. Das Bestehen auf Zeitgenössischem ist in mehrerer Hinsicht dumm. Unlogisch. Das „Heute“ ist morgen schon vorbei. Und dann auf dem „Heute“ zu bestehen ist absurd: denn „Heute“ ist ein Wort, das nur eine sehr geringe Tragweite besitzt, - nach dem „Jetzt“ die kürzeste. Laßt es doch einfach da sein! Und ebenso das „Heute,“ das genau besehen aus vielen Zeiten besteht und davon einiges zusammen faßt.

Man ist, wenn man einen Film anschaut, nie nebenan im Nachbarort und auch nie in der Zeit, die man als „Heute“ bezeichnen könnte, sondern immer in einem „Vorher.“ Das „Vorher“ muß in jedem Fall logisch zur Vergangenheit gerechnet werden. Es war ignorant, ohne über Logik nachzudenken, das „Vorher“ zu missachten und zu zerstören.

Die Abwehr des „Vorher“ d, h, der Vergangenheit gegen das „Heute“ war im 19. Jahrhundert zu einer Ideologie verfestigt worden. Im 20. Jahrhundert sogar zu einer Kampf-Ansage und einem Vernichtungs-Feldzug – wie so vieles, was in diesem Jahrhundert unreflektiert an absurder Behauptung lief und oft Entsetzliches anrichtete.

Was alles sollte nichts wert sein, nur weil es sich nicht im Augenblick abspielte! Es wäre dasselbe, wie wenn man seinen Kindern oder Großeltern sagen würde: ihr seid nicht gerade erst entstanden. Sie würden uns auslachen.

Daß man Vergangenheit wegschiebt, hat auch mit mangelndem Selbstbewußtsein oder Anerkennung zu schaffen - in der Gegenwart des eigenen Tuns und Erlebens. Es gehört jedoch zu den besten Eigenschaften von tätigen Menschen, daß sie das, was sie gestalten, aus der Sache heraus tun, daß sie keinen opportunistischen, sondern einen reflektierten Umgang mit Meinungen haben und daß sie selbstbewußt das, was sie selbst schaffen, mit Überzeugung ansehen. Dann verzichten sie darauf, andere nieder machen.

Mit dieser Einstellung wird auch die verbreitete, vor allem neoliberal überall hin propagierte Ideologie der Konkurrenz als sinnlos erkannt. Sie gehört in die Rubrik der Macht.

Ein guter Bildhauer wird eine treffliche Gestalt schaffen, ohne dabei an Macht oder Konkurrenz zu denken, sondern er überlegt, was Gestalt ist, wie eine Gestalt einen inneren Reichtum entfalten kann.

²⁷ Julius Lessing, Das Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873 nach Dr. Liechtenstein, Über eine neue Epoche der Verzierungskunst. In: Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins München, 23. Jg. 1874, H. 5/H. 6, 10.

Die übliche Macht-Ausübung erfolgt fast immer wie im Mythos von Kain und Abel. Man muß jedoch nicht darüber nachdenken, ob man im Schaffen der „Bessere“ ist, sondern, daß man so gut wie möglich arbeitet.

Das Tempo. Die Schnelligkeit schwächt die Zeit, die der Wahrnehmung und dem Bedenken dient. Und wenn Schnelligkeit extrem wird, vernichtet sie die Zeit und damit auch ihre Inhalte. Dies ist das Fazit einer klugen Untersuchung von Wolfgang Schivelbusch am Beispiel des Eisenbahn-Reisens²⁸. Wer mit dem ICE von Köln nach Frankfurt fährt, hat nichts von der Landschaft.

Vorbilder? Von der Vergangenheit unabhängig werden, heißt zunächst: Es geht um die selbständige Verarbeitung von historischen Vorbildern. Bereits Gottfried Semper begrüßte die „Zersetzung“ der alten Formen als geschichtliche Mission der Kunst-Arbeit²⁹. Kunst-Werke sollen aus ihren eigenen Bedingungen entstehen.

Alle Künste – Literatur, Musik, Bauen, Malerei, Fotografie, Film und einige mehr – haben im Grunde ähnliche Möglichkeiten.

Die Vorstellung des Bauhauses war: Nehmt sie, studiert sie, wendet an, was ihr als sinnvoll heraus findet! Laßt die herkömmlichen Einteilungen nicht mehr gelten!

Spezialisierung und breite Sicht. Man begründet enge Sicht mit dem Stichwort Spezialisierung. Dies ist ein selbstgebautes Gefängnis. Das Bauhaus führt vor, wie Spezialisierung und eine breite Sicht auf Verstehen und Darstellen zusammen gehen können. Jede Art von Zünften ist eingerichtet von Leuten, die im Engbegrenzten bleiben wollen. Das Bauhaus sprengte jedes Zunft-Denken.

Gropius holte – mit einer als verrückt angesehenen Idee – auf den ersten Blick scheinbar unbrauchbare Leute wie Kandinsky und Klee ins Boot. Weil er begriff, daß deren Fähigkeit zur Explosion von Assoziationen zum Bauen und zum Herstellen von Bildern und Gegenständen interessante Dimensionen hinzufügen kann. Dies bewahrt auch vor dem Erstarren. Es schießt Lebendigkeit ein – durch andere als herkömmliche Dimensionen.

Selbst der Letzte weiß, wie man ein Haus baut. Dies ist nicht mehr das Problem. Aber wer durch eine Stadt läuft, wird geradezu gelähmt von dem, was ihm dort begegnet: Eintönigkeit - Einfallslosigkeit - Langeweile, - immer dasselbe. Armselige Stereotypen. Die Abwesenheit von Funken an Poetik. Als gäbe es eine Polizei, die jeden Gedanken zu bestrafen sucht.

Tatsächlich habe ich so etwas auch bei der Polizei meiner Stadt erfahren. Auf einen Schriftsatz hin, den ich als Schriftsteller formulierte, bekam ich große Schwierigkeiten - nicht wegen des Inhalts - damit hat sich niemand auseinander gesetzt, das wäre ja anstrengend gewesen - sondern weil er ungewöhnlich war: „So einen Brief haben wir ja noch nie bekommen.“ Stimmt wohl. „Aber wie Sie das schreiben. Wir haben unsere Weise zu schreiben, daran sollten Sie sich gefälligst halten.“ Ich entgegnete: „Ich bin kein Bürokrat – und als Bürger und Schriftsteller nicht zur Banalität verpflichtet.“ Dann bekam ich deswegen viele Scherereien – in einem Land, was sich mit rechtsstaatlichen Anforderungen schwer tut, weil es immer noch verbrauchte Autoritarismen mit sich herumträgt und sich darin suhlt. Besonders als Staats-Gewalt. Es ist eine allgemeine Weise der Verengung des Denkens – bar jeder inhaltlichen Semantik und persönlicher Großherzigkeit.

Mentalitäts-Probleme zeigen sich im negativen – und auch im positiven – Sinn ganz ähnlich allgemein quer durch die Gesellschaft und sogar langfristig durch die Zeiten.

Die Welt mag weithin so sein, die Städte mögen in Langeweile ersticken. Die Phantasie der Kinder wird abgetötet, die der Erwachsenen ist es bereits - fast überall. Ich werde auf die

²⁸ Wolfgang Schivelbusch. Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. 2. Auflage Frankfurt 1999.

²⁹ Eckhard Siepmann/Angelika Thiekötter, Packeis und Preßglas. Warenästhetik und Kulturreform im Deutschen Kaiserreich. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund, Packeis und Preßglas. München 1987, 54.

Phantasie hingewiesen, die es angeblich in den täglichen Fernseh-Krimis gibt. Stimmt nicht. Auch Fernsehen mit Krimis und anderem hat mit Phantasie nicht das Geringste zu tun. Denn dabei ist keinem Menschen die Zeit gelassen, darüber nachzudenken. Wo gibt es „Bedenk-Zeit?“

Ich fühle mich abgespeist mit Banalitäten. Und mich begleiten durchs Leben allerlei Leute und Institutionen, die sich ähnlich aufführen wie die oben genannte Polizei.

Deren Polizeipräsident schrieb mir als Antwort auf eine Beschwerde, alles sei in Ordnung, alles korrekt, jeder seiner Leute habe sich gut betragen. Ich dachte an Krähen, die sich gegenseitig kein Auge aushacken.

Und ich dachte an den alltäglichen Konformismus, der alle anderen als die Jahrzehnte lang eingeweichteten Denkmuster täglich stabilisiert und jeglicher Infragestellung entzieht.

Es mag ja sein, daß es dort, wo man für Leistungen Geld erwartet, auch in den Künsten, z. B. Disziplinierungen erwarten muß. Aber das Bauhaus kann uns zeigen, daß es Sinn hat und Würde einträgt, wenn man die Weite der Möglichkeiten menschlichen Verhaltens heraus findet und zumindest in manchen Fällen zu realisieren sucht.

Beethoven setzte sich über alle Grenzen hinweg, über Klischees und Schranken. Ähnlich verhielt sich das Bauhaus. Dort ließen Lern-Szenarien zu, was anderweitig abgewiesen wurde

.Und selbst wo im Lernen eher Gefängniswärter herumlaufen statt einfühlsame Pädagogen, gibt es immer noch das eigene Ich, das sich außerhalb der offenen oder insgeheimen Kommandos verbinden kann – mit Beethoven und mit dem Bauhaus – mit dieser einzigartigen und einmalig dagewesenen Lern-Stätte in einer auch heute ebenso schwierigen Welt.

Die Zeit hat nicht nur die Mechanik der Uhr – seit Peter Henlein (um 1480-1542). Es gibt eine zweite Dimension der Zeit, die menschlich und gesellschaftlich weitaus wichtiger ist. Ähnlich wie die Diversifizierung des Bauhauses: für jeden Menschen ist die Zeit etwas Anderes – als Medium und mit ihren Möglichkeiten. Ebenso alles, was uns als „Geschichte“ übermittelt wird.

Das Wach-Sein ist vielschichtig.

Ebenso das Schlafen mit seinen vielen Träumen.

Jeder Augenblick ist anders. So ist die Welt. Manchmal mag man sie verfluchen. Weil sich alles ständig ändert.

Daraus kann Melancholie entstehen: wenn ein besonders schöner Augenblick nicht bleibt. Bis hin zum Nihilismus, der sich und die Welt zerstören möchte.

Auf einen Tag voller Geschenke der Sonne – unfassbar! – kann ein Tag mit einer halbdunklen, finsternen Regen-Küche folgen. Es kann der Zorn hoch steigen: daß sich damit die Stimmung wandelt. Himmelhoch jauchzend – zu Tode betrübt. Es mag uns auch die Menschen verändern, die uns entgegen kommen. Dies kann so weit gehen, daß man sich fragen kann: Bin ich heute noch derselbe wie gestern?

Dann kann ein weiser Mensch, eine Mutter, ein alter Mann, der meint, das Leben umfanglicher zu kennen, lachen und sagen: Schlaf eine Nacht darüber! Morgen ist alles vorbei. Tatsächlich ist alles wiederum anders. Kein Tag ist derselbe. Was für ein eigentümliches Leben, in dem sich vom Anbeginn der Welt bis in alle Ewigkeit, die wir nur ahnen können, alles verändert.

Die Veränderung kann Plage sein – aber auch Wohltat. Die Schmerzen kommen und gehen. Man kann aus dieser Struktur der Welt Philosophien entwerfen. Und Ästhetik. So entstanden unzählige Klagen über die Vergänglichkeit. „Breve e fugace“ ist das Leben – sagt Dante (1265-1321) an einer Stelle seines großen Poems. Er sagt noch anderes.

Aber: Es gibt auch Medien, die sich gegen die Veränderung stemmen. Bilder. Gemalt. Fotografiert. Auch literarische Beschreibungen. Es bleiben ihre Szenen, ihre Personen. Die Bilder werden aufgehängt und bilden dann magische Orte, wo eine Person so bleibt, wie ein

Maler sie festgehalten hat. Sie kann bleiben - über Jahrhunderte. Wie etwa die junge Frau mit der Milch-Kanne, die Jan Vermeer (1632-1675) gemalt hat - für eine sehr lange Nach-Welt.

Es gibt aber auch Medien, in denen alles blitzschnell vorüber zieht, ständig sich verändert, noch rascher wie der Lauf der Sonne, die es manchmal nur Minuten aushält.

Das Theater? Die Musik? Die Oper? Der Film? Was für eine Begeisterung, als es gelang, auch Bewegtes einzufangen - und dadurch wiederholbar zu machen: Erst ganz rudimentär – mit Zeichnungen, schon früh mit Noten, dann mit den ersten Grammophonen, schließlich mit dem Film.

Mythos Dynamik. Bis heute zahlen Menschen mehr Geld für den ersten Tag einer Aufführung. Es bleibt der Mythos des Ersten. Des Geburtstages. Mit der Ahnung, daß etwas folgt. Vielleicht Bedeutendes,

Die zentrale Treibkraft der Opern des Meisters Giuseppe Verdi (1813-1901) ist die Dynamik. Die Bewegung. Keine einfache Bewegung, sondern eine, die sich in sich steigert. Bewegung, die zunimmt.

Dies ist nicht neu. Das ganze 18. Jahrhundert und noch mehr das 19. Jahrhundert sind besessen von Dynamik. Dies ist teilweise angestoßen von einer Umwelt, in der sich vielerlei rascher bewegt: Mit Verkehrsmitteln. Mit Medien. Mit Geschäfts-Abläufen. Mit Entwicklungen technischer Art. Mit zunehmenden Dynamiken der Geschichte.

Es gibt eine zweite Ebene des Dynamischen: Große Meister der Musik zaubern mit der in sich dynamisierten Bewegung der Ton-Folgen. Beethoven. Verdi. Wagner. Sie treiben Dynamik auf die Spitze.

Dies gehört zu den Kernen jeder Verdi-Oper. Verdi bindet es wie im Theater ein - in die jeweils unterschiedlichen Szenerien und ihre Folgen. Bei Wagner erhält es oft geradezu einen Selbst-Lauf – ähnlich manchen Industrie-Produktionen und mancher kurz danach erscheinenden künstlerischen Entwicklungen.

Bei Verdi bleibt die Dynamik fest eingebunden in das Leben der Personen. Wie man sie auf dem Platz erleben kann. Mediterran – nach außen. Wagner läßt eher an innerlichen Raum denken. Auch dies ist Erfahrung – tendenziell im häufigeren Halbdunkel des Nordens und der dort weniger häufigen Öffentlichkeit.

So ist die Welt. Veränderlich. Die Musik solcher Meister erhält daraus Anstöße. Eher unbewusst, manchmal auch bewusst. Dies schafft Sensibilität für weiteres: Für den Traum. Für aufmerksames Beobachten. Für das Nicht-mehr-Selbst-Verständliche das gemeinhin als selbstverständlich hingenommenen.

Ein Charakter der Künste des 19. Jahrhunderts ist zunehmende Aufmerksamkeit für Befindlichkeiten. Dazu gehört auch die Wahrnehmung, wie sich an einem einzigen Tag so vieles verändert - und wie viel Schwankung und Dramatik daraus entsteht.

Damit ist Verdi nicht erklärt. Wir begreifen oft nur einen Zipfel.

Alles ist Geschichte. Inzwischen ist auch die Avantgarde Geschichte. Alles heute als brandneu Vorgeführte ist morgen Geschichte. Es gibt erstmal nur Geschichte. Dazu gehört schon seit sehr langer Zeit das Bauhaus - mit all dem, was aus dieser Kultur geschaffen wurde und weiterhin wirksam ist. Das Gedächtnis ist wie Humus, in dem alles gelagert ist und wenn es an die Sonne kommt auch in vielen Variationen erscheint.
