



Sonja Neef (Hg.)

An Bord der Bauhaus

Zur Heimatlosigkeit der Moderne

[transcript] Kultur- und Medientheorie

Sonja Neef (Hg.)
An Bord der Bauhaus

SONJA NEEF (Hg.)
An Bord der Bauhaus.
Zur Heimatlosigkeit der Moderne

[transcript]

Die Publikation wurde gefördert mit Mitteln
der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld



**This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.**

Die Herausgeber haben sich bemüht, die Rechteinhaber der in
diesem Band verwendeten Abbildungen, soweit diese nicht unter
das Zitatrecht fallen, ausfindig zu machen. Sollte dennoch
der Verdacht bestehen, das Rechte verletzt wurden, bitten wir
um Kontaktaufnahme mit den Herausgebern.

Umschlaggestaltung: Studierende der Fakultät Medien
der Bauhaus-Universität Weimar, insbesondere Martin Ketelhut

Korrektorat: Adele Gerdes, Bielefeld; Eva Schauerte, Weimar

Satz: Alexander Masch, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1104-5

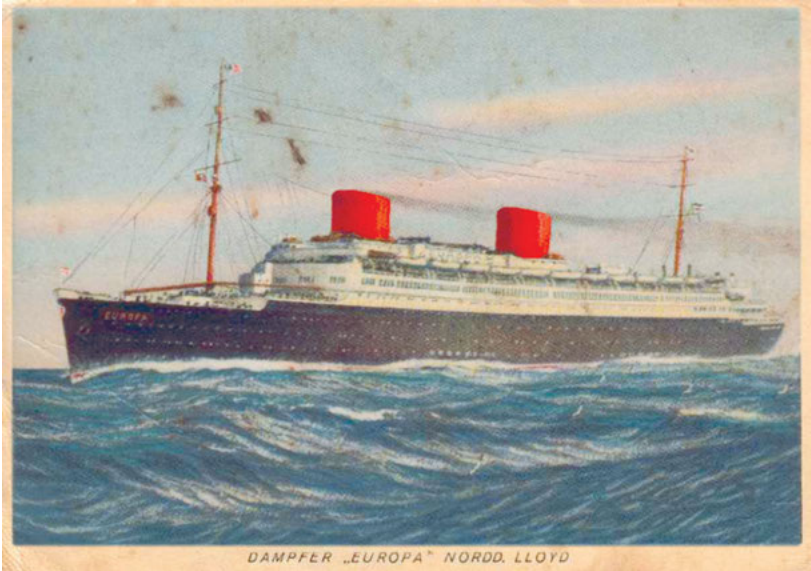
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de



Ein Schiff namens »Europa« brachte Walter Gropius 1937 nach New York. Mit dem Gründer des Bauhauses emigrierte die europäische Moderne nach Amerika. Die Inneneinrichtung des modernen Schnelldampfers stammte von Paul Ludwig Troost, Hitlers Lieblingsarchitekten, dessen »Haus der deutschen Kunst« ebenfalls 1937 in München eröffnet wurde. (Quelle: Postkarte »Dampfer »Europa« Nordd. Lloyd«; <https://www.ansichtskarten-center.de>)

Inhalt

Voraus-blick/Avantgarde

An Bord der Bauhaus. Zur Heimatlosigkeit der Moderne. Einleitung ...	11
SONJA NEEF	

I. Die Bleibe

Unreines Erbe. Das Imaginistische Bauhaus und das Neue Babylon	29
JÖRN ETZOLD	
Sigfrid Siwertz im Bau-Kauf-Haus der Moderne	45
THOMAS FECHNER-SMARSLY	
»My home is my castle« oder Brecht an Bord der Bauhaus?	57
LAURA WILFINGER	

II. Übersee

»die Bauhaus«, das Mutterschiff der Moderne? Moderne Architektur zwischen alter und neuer Welt	77
STEFFEN DE RUDDER	
Die »Werkstatt der populären Grafik« in Mexiko – <i>die Bauhaus reist nach Amerika</i>	91
KAROLINE NOACK	
Gebaute Ideen und lokale Welt. Mies van der Rohe und die urbane Produktion globalen Wissens	115
FRANK ECKARDT	
Die »Bauhaus« Down Under	131
PETER STASNY	

III. Moderne und Universalästhetik

Bewegte *Farbenlichtspiele* und Migration.
Ludwig Hirschfeld-Mack und die Moderne 153
HEDWIG WAGNER

Ist das Bauhaus jemals modern gewesen? 177
JEAN-CLAUDE SOULAGES

Zur Modernität der Avantgarde. Medialer und ästhetischer Wandel
im Kontext der Weimarer Republik: Béla Balázs 191
WOLFGANG MÜLLER-FUNK

»Au-delà des papiers«: Die Musik im Exil der Bauhaus 209
DAMIEN EHRHARDT

Anhang

Verzeichnis der Namen 225

Verzeichnis der Begriffe und Termini 230

Autorinnen und Autoren 233

Voraus-blick/Avantgarde



An Bord der Bauhaus.

Zur Heimatlosigkeit der Moderne.

Einleitung

SONJA NEEF

»Auf dem Höhepunkt der Postmodernität und bis zur jüngsten Gegenwart schien immer eine gewisse allgemeine Übereinstimmung, ein unausgesprochener Konsens über jene Züge des Modernen zu herrschen, die nicht länger erwünscht waren, wie zum Beispiel die Teleologie der modernen Ästhetik, wie sie triumphal vom Neueren zum Neusten weiterschritt, den Minimalismus in vielem, das ebenso modernistisch war, den Kult des Genies oder Sehers. Doch inmitten all dieser heilsamen Regungen des Widerwillens haben wir in den vergangenen letzten Jahren Phänomene einer ganz anderen Ordnung erlebt, die eher auf die Rückkehr zu allen möglichen Arten alter Gegenstände oder auf ihre Wiederherstellung hinweisen als auf ihre unterschiedslose Abschaffung.«

(Frederic Jameson, *Mythen der Moderne*)

1. Jahrestage

Der vorliegende Sammelband ist k/ein Gedenkbuch. Freilich geht es in diesem Buch darum, die Gunst der Stunde zu nutzen und des 90. Jahrestags der Gründung des Bauhauses zu gedenken. Jahrestage sind wie Wegmarken, die Orientierung in der Zeit bieten. Sie laden zum Rückblick ebenso wie zum Vorausblick (»avant garder«) ein, gerade wenn es sich um eine zukunfts-gewandte Bewegung wie das historische Bauhaus handelt. Von ihrem kalendarischen Schema her sind Jahrestage immer anachronistisch, weil sie einem vergangenen Ereignis geweiht sind, dessen »heute« gedacht werden soll. Nachträglich wird das historische Ereignis nach heutigen Werten und

Normen des Feierns für würdig erachtet. Damit verbunden ist stets auch eine Hoffnung und Verpflichtung für die Zukunft, in der der Jahrestag wieder begangen werden soll.

Von diesem anachronistischen Schema waren die Zeitläufe des Bauhauses von dessen erster Stunde an geprägt. Von Anbeginn war absehbar, dass es Walter Gropius um nichts Geringeres als einen großen und für alle modernen Zeiten denkwürdigen Neuanfang ging, um ein neues und ewig währendes »Heute«. Die Stunde dieses Neuanfangs inszenierte er im Rückgriff auf die traditionellen Rituale des Gründens als Performativum: eine Urkunde wurde unterschrieben (»Hiermit erkläre ich ...«), ein Name wurde gegeben (»Hiermit taufe ich ...«), eine Institution gegründet und ein Gründungsvater im Amt autorisiert. Bemerkenswert ist, dass das Datum des Gründungsakts selbst Spuren von zeitlichen Umwandlungen trägt. Als historische Wegmarke haben uns umfängliche und heute kanonische Bauhaus-Studien ein Datum überliefert, das Mythos und Scherz miteinander verflochten: den 1. April 1919. Am 1. April 1919 trat nämlich ein Dienstvertrag zwischen Walter Gropius und dem Weimarer Hofmarschallamt in Kraft, der Gropius mit der Leitung zweier Institutionen betraute, der Großherzoglichen Hochschule für bildende Kunst und der Kunstgewerbeschule (die 1915 geschlossen worden war).¹ Ferner führt Magdalena Droste in ihrer viel zitierten Bauhaus-Monografie eine »Eröffnungsfeier des Bauhauses im März 1919« auf, die am 21. März im Deutschen Nationaltheater² stattgefunden haben soll, also in jenem anderen großen Haus, dem Gründungshaus der Republik.

In der Tat ist im Archiv die Lithografie eines Plakats überliefert worden mit der Aufschrift »Feier des Staatlichen Bauhauses im Deutschen Nationaltheater am Sonntag, den 21. März vorm. um 11½ Uhr.« Die eigentliche Feier hat aber niemals stattgefunden, wie Volker Wahl in minutiöser Auseinandersetzung mit den Archivbeständen des Staatlichen Bauhauses im Thüringischen Hauptstaatsarchiv darlegt. Erst recht nicht, wie Droste schreibt, am 21. März 1919, weil im DNT zu diesem Zeitpunkt gerade die Deutsche Nationalversammlung tagte. Überhaupt war der 21. März erst im Jahr 1920 ein Sonntag, aber auch an diesem Tag ist die von Gropius geplante Feier nicht realisiert worden. Die überlieferte Einladung zu einer Bauhausfeier fand dennoch Eingang in die Bauhaus-Forschung, von wo aus das Schriftstück kraft seiner historiografischen Autorität eine Bauhausfeier als Archiv- und Medienereignis erzeugen sollte.

Wie die vermeintliche Bauhausfeier an jenem 21. März 1919 oder 1920 muss nach Volker Wahl auch die zeitliche Logik der Gründung des Bauhauses differenziert werden, und zwar in Hinblick auf das historische Datum des Amtsantritts von Walter Gropius als Direktor. Wahl weist nach, dass die

1. Personalakte von Walter Gropius, Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Personalakten im Bereich Volksbildung Nr. 8652; vgl. Volker Wahl, »Wie Walter Gropius nach Weimar kam – Zur Gründungsgeschichte des Staatlichen Bauhauses in Weimar 1919«, Fußnote 13, S. 203.

2. Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, S. 23; vgl. hierzu Volker Wahl, »Zur Gründungsgeschichte des Staatlichen Bauhauses in Weimar 1919«, S. 168.

Ausfertigung von Gropius' Dienstvertrag wohl auf den 1. April 1919 datiert ist, die erste Fassung des Vertrags war aber im Zuge der Verhandlungen in den folgenden Tagen noch korrigiert worden. Unterschrieben wurde der Vertrag nachträglich, nämlich erst am 11. April.³ Wie jeder Jahrestag weist der Gründungstag des Bauhauses (und dieser in geradezu idealtypischer Weise) jene anachronistische Struktur auf, die dem Gesetz des Archivs und der Schrift folgt, wonach die Schrift und insbesondere die Unterschrift erst nachträglich ihre Kraft entfaltet, sei es im Sinne einer neuen Institution, die zum 1. April Rechtskraft erlangt, sei es im Sinne einer Historiografie, die sich in der Arbeit der Archive als mediales Dispositiv vermittelt. Des Bauhauses zu gedenken beinhaltet zu allererst diese Verpflichtung, den Anachronismus als Basisbedingung der Schrift, der Unterschrift, der Gründung und des Jahrestages anzuerkennen.

2. Bauhaus HEUTE

Wenn wir »heute« – an diesem oder jenem Tag im Jubiläumsjahr 2009 oder an einem anderen, noch späteren Tag – der historischen Gründung des Bauhauses gedenken, gebietet uns der Jahrestag ungeachtet seiner Datierung auch und in nicht geringerem Maße, die Errungenschaften des Bauhauses zu würdigen: die Farb- und Formlehre von Kunst, Design und Architektur ebenso wie eine allgemeine und tiefgreifende Modernisierung dessen, was man heute als *life style* bezeichnet, der sich funktional und gradlinig, zudem leicht und beweglich und vor allem demokratisch gestaltet. Von der Einrichtung unserer Häuser, der Art sie zu beheizen, zu beleuchten und zu bewohnen über ihre Bauart selbst bis hin zu den Architekturen des öffentlichen Lebens schulden wir dem Bauhaus die Anerkennung, dass wir die Praxis des Alltags gewissermaßen als »modern« erfahren.

In der Anerkennung der klassischen Moderne liegt aber zugleich begründet, dass es an der Zeit ist, *im Rückblick* auf das Bauhaus das Heute selbst in den Blick zu nehmen. Im Nachhall des Aufrufs »Avant Garde!« fragen wir uns: »Was werden wir heute angesichts des Jubiläums tun?«, und sehen uns mit derselben ewig unbequemen Frage einer Verantwortung konfrontiert, die uns die Moderne auferlegt hat. Paul Valéry wirft die Frage wortwörtlich in seinen »Anmerkungen zur Größe und zum Verfall Europas« auf: »Nun wohl, was werden Sie tun? Was werden Sie HEUTE tun«, um die Errungenschaften des modernen Europas vor dem drohenden Niedergang zu bewahren? Valéry's »HEUTE« ist vom herannahenden Krieg bestimmt und seine Sorge gilt der gewalttätigen Bedrohung Europas als Kulturraum und der Europäischen Idee schlechthin. Indem Valéry die Buchstaben »HEUTE« groß schreibt, vergrößert er das »HEUTE« zu einer Aufgabe für den »wahrhaften Frieden«. Das moderne Europa als Auftrag zu begreifen bedeutet für ihn, sich nicht

3. Personalakte von Walter Gropius (wie Anm. 1), Blatt 26; siehe Volker Wahl, »Zur Gründungsgeschichte«, S. 189 und 193.

damit zu begnügen, »Vergangenes zustande zu bringen«. Stattdessen brauche es »Weitsicht«. ⁴

Valéry's »Heute« ist Ursprungslos. Jacques Derrida legt in seinem Europa-Essay »Das andere Kap« den Finger auf diese empfindliche Textstelle und hakt nach: »heute – wiederum und immer noch: heute (»Was werden Sie HEUTE tun?«).« Valéry zitierend rüttelt er uns seinerseits mit dieser Frage auf und gebietet uns, »an der Aufklärung *unserer* Zeit zu arbeiten«. ⁵ »Unsere Aufgabe besteht darin«, so Derrida, »auf den Diskurs der modernen Tradition zu antworten und uns ihm gegenüber verantwortlich zu zeigen.« Dabei betont er, dass dieser Diskurs der Moderne immer aktuell sei, immer aufs neue Epoche mache und deshalb (!) immer schon überkommen sei. ⁶

In diesem Sinne untersuchen die Beiträge im vorliegenden Buch die Programme des Bauhauses und der klassischen Moderne auf Hinweise, die das historische Bauhaus dem Bauhaus von HEUTE als einer Erbgemeinschaft in Auftrag gegeben hat. Was bedeuten uns das Haus und das Bauen heute – das heißt: im Nachspann der Postmoderne, angesichts der Neuerfindung Europas unter den Bedingungen von Globalisierung, Umkodierung von Nationalgrenzen, weltweitem Daten- und Kapitalaustausch, medialer Vernetzung, Klimawandel, Marsmissionen, Weltmigration und ebensolchen planetarischen Entwicklungen, die sich in der Gründungszeit der modernen Weltbaubewegung, als man handschriftliche Briefe über mühsame Postwege verschickte und motorisierte Fahrzeuge ein Faszinosum darstellten, gerade erst abzuzeichnen begannen? Angesichts dieses Aufrufs des Jahrestags – »Heute!« – blicken wir nach vorne: *avant garde!*

3. Die Kathedrale der Zukunft

»Heute« schreibt Walter Gropius in seinem Manifest und Programm des neu gegründeten Staatlichen Bauhauses in Weimar. Wie bei Valéry gilt auch sein »Heute« als ein Aufruf, der sich auf eine Klage gründet, nämlich eine Klage über den Zustand der Künste: »heute stehen [die Künste] in selbstgenügsamer Eigenheit«, aus der sie das Bauhaus von morgen erlösen wird. In seinem Gründungsmanifest formuliert Gropius ein Programm, das »heute« eine Aufgabe stellt, die wortwörtlich auf ein »Endziel« gerichtet ist, und zwar auf »den neuen Bau der Zukunft«. Der Bau müsse neu begriffen und mit neuem architektonischen Geist erfüllt werden, fordert Gropius; eine neue Zunft der Handwerker müsse geschaffen werden, der gleichermaßen Architekten, Bildhauer und Maler angehören sollten. ⁷ Diesem »großen Bau«, der freilich erst zu errichten sein wird, setzt Gropius noch in der Stunde seiner Gründung ein

4. Paul Valéry, »Notizen über Größe und Niedergang Europas«, S. 166-169. Vgl. Jacques Derrida, *Das andere Kap*, S. 46-49.

5. Ebd., S. 58; Herv. S.N.

6. Ebd., S. 24f.

7. Walter Gropius, »Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar« (Flugblatt, April 1919), in: Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus*, S. 39.

Monument, eine »Bauhaus-Kathedrale«, die er als Holzschnitt von Lyonel Feininger auf dem Titelblatt des vierseitigen Flugblatts abdrucken lässt. (Abb. 1) Darauf ist eine Kirche abgebildet, ein Haus in der traditionellen Bauart eines Zeitalters, das nicht zuallererst vorwärts gewandt ist, sondern stattdessen vielleicht gerade eine prä-moderne, spirituelle, vortechnische und körperliche Handwerklichkeit für sich beansprucht. Nun aber, »heute«, erscheint die Kathedrale in einem neuen Licht, dessen Strahlen Turm und Schiff in trianguläre Formen schneidet. Als befolgten sie die Gesetze der gotischen Bauweisen, streben die spitzen Winkel auf einen alles zentrierenden Schlussstein zu: auf das »Endziel« des Neuen. Als Monument der Zukunft ist die große Bauhaus-Kathedrale vom ewigen Anachronismus der Avantgarde gezeichnet.

Bezeichnenderweise greift Feiningers Kathedrale der Zukunft ein ikonografisches Programm auf, das Kulturrevolution wortwörtlich als »Auftürmung« begriff. Türme bevölkern die Bilder der Moderne: Serienweise führt Robert Delaunay in der Kapitale der Aufklärung und des Kosmopolitismus Saint-Séverin in kubistisch verzerrter Ansicht aus multiplen Blickwinkeln aus. Seine Bilder stellt er im Pariser *Salon des Indépendants* ebenso wie in Berlin in Herwarth Waldens *Herbstsalon* aus; von diesen Zentren aus fluten sie die Künste. Als Inbegriff für den visionären Bau des modernen Europas figuriert freilich als Turm der Türme der Eiffelturm. Seine luftige Stahlbauweise inspiriert die Architektur ebenso wie die Malerei. Unzählige Male malt ihn Robert Delaunay. Johannes Itten übersetzt die eckigen, geometrischen Formen von Delaunays »Champ de Mars, la Tour rouge« (1911; Abb. 2) in »der rote Turm« (1917; Abb. 3) in bogenförmige Wirbel, Form und Thema von Delaunay nach der Praxis des Zitats importierend und für das zukünftige Bauhaus exportierend.⁸

Robert Delaunays Eiffelturmdarstellungen geben neben der Begeisterung für die neue Ästhetik von Architektur und Malerei noch eine andere Faszination zu erkennen, die mit den Geschichten des Turms selbst zusammenhängt. Mal findet sich der Eiffelturm mit einem Zeppelin abgebildet (»Dirigeable et la Tour/Luftschiff mit dem Turm«, 1909), mal mit einem Flugapparat (»Huldigung an Blériot«, 1913-1914). Immer wieder taucht in seinen Bildern die Beschriftung »ASTRA« auf, der Name einer Flugzeugmarke.⁹ In »La Tour Eiffel et l'avion« nimmt der Turm die Gestalt einer Leiter an, die bodenlos vor horizontloser Ansicht schwebt. Der Turm strebt auf konzentrisch angeordnete Kreise zu, aus denen in der Verlängerung der aufstrebenden Bewegung des Turms eine Propellermaschine entfliegt. Ein anderes Mal, in »L'Équipe de Cardiff« (1912-1913) tritt der Turm dezent in den Hintergrund; vor ihm erhebt sich ein Riesenrad und links daneben eine Doppeldeckermaschine. In all diesen Darstellungen erscheint die Kathedrale der Zukunft wie schwerelos.

8. Vgl. Annegret Hoberg, »Delaunay und das Bauhaus«, S. 292ff.

9. Vgl. Ingrid Jenderko und Andreas Pfeifer, »Formes Circulaires«, S. 144-146; Annegret Hoberg, »Delaunay und Deutschland (Katalog)«, S. 359-364.



Abbildung 1: Lyonel Feininger, »Die Bauhaus-Kathedrale«, hg. vom Staatlichen Bauhaus, Weimar, April 1919



Abbildung 2 und 3: Robert Delaunay, »Champ de Mars, la Tour rouge/Marsfeld, der rote Turm«, 1911, Art Institute, Chicago; Johannes Itten, »Der rote Turm«, 1917/1918, Mumok Stiftung Ludwig, Wien

4. Der Oedipus der Moderne

Von jeher beflügeln die Vorstellungen vom Fliegen die Träume der Menschheit. Sie nähren ihren Trieb, sich von den Niederungen der Erde zu erheben, und finden ihren technischen Ausdruck nicht nur in den irdischen Türmen, die in den Himmel ragen, sondern bald auch in Flugapparaten, Luftschiffen und Flugzeugen, die bis über die Wolken fliegen, und Raketen und Sonden, die den Orbit des Planeten verlassen. In seiner Schrift »Über die Beförderung irdischer Freiheitsneigungen durch Ballonfahrt und Luftschwimmkunst« bezeichnet Helmut Reinicke die Luftbälle als

»die erste Erfindung, an die sich der Begriff einer Weltrevolution knüpft. Der Ballon fährt in den Himmel, – als Zeichen, daß die Vernunft auf der Erde um sich greift. Eine solche Revolution [...] hat dieses Subjektive, daß die Menschen sich finden, sich selber ein menschliches Gepräge geben wollen; diese Subjektivität ist das Göttliche der Religionen. Der Angriff auf diese ist die größte Vermessenheit und dadurch Befreiung. Das Luftschiff ist eine derart praktische Vermessenheit; der Mensch hat gezeigt, daß er über Grenzen schreiten kann. Er hat damit die Allmacht der Götterwelt eingeholt.«¹⁰

Nicht zufällig gehen die Revolutionen der Luftfahrt, der Technik, des Menschen und des Himmels Hand in Hand und arbeiten gemeinsam an der großen Modernisierungsbewegung der Aufklärung. Im Jahre 1783 gelingt den Montgolfiers der erste Ballonflug im Dienste der modernen, d.h. der experimentellen Wissenschaften. Knapp hundert Jahre später fungiert der Luftballon in Jules Vernes' modernem SciFi-Märchen der »Cinq semaines en ballon« (1863) nach wie vor als visionäres Vehikel der Modernisierung. Dieser Roman handelt von der Entdeckungsreise des Dr. Samuel Fergusson, Pionier der Wissenschaft und Ethnologe *avant la lettre*, der im Auftrag der Königlichen Geographischen Gesellschaft zu London aufbricht, um Afrika »das Geheimnis seiner endlosen Einöden« zu entlocken und den wilden Stämmen die »moderne Zivilisation« zu bringen. Als Vehikel für seine Reise dient dem Forscher ein doppelkammiger Aerostat; ein »moderner Oedipus« – so heißt es wörtlich im Roman – wird das Rätsel lösen.¹¹

Zur selben Zeit schwärmte auch Victor Hugo von den ersten Flugmaschinen; er sah sie als Wegbereiter einer politischen Moderne. In einem Brief aus dem Jahre 1864 erzählt er über einen gemeinsamen Spaziergang mit seinem Freund Arago, dem großen liberalen Aufklärer und Astronomen des 19. Jahrhunderts:

»Es war Sommer. Ein Ballon, der vom Marsfeld aufgestiegen war, zog in den Wolken über uns dahin. Seine Rundung wurde von der untergehenden Sonne vergoldet und glänzte majestätisch. Ich sagte zu Arago: »Dort schwebt das Ei, das auf den Vogel

10. Helmut Reinicke, *Aufstieg und Revolution*, S. 76f.; vgl. Karsten Harries, »Unterwegs zur Heimat«, Abschnitt 10.

11. Verne, Jules, *Fünf Wochen im Ballon*, S. 17.

wartet; aber der Vogel ist in ihm und wird ausschlüpfen.« Arago ergriff meine Hände, sah mich mit leuchtenden Augen an und sprach: »Und Geo wird von diesem Tage an Demos heißen. Die ganze Welt wird eine Demokratie sein.«¹²

Die Moderne der Aufklärung und der Demokratie formuliert Hugo nicht zufällig in anachronistischer Ausdrucksweise: die Keimzelle, aus der sie erwachsen und von wo aus sie triumphal vom Neueren zum Neuesten weiter schreiten wird, ist immer schon da und zugleich immer dem Telos gewidmet als »ein schwebendes Ei, das auf den Vogel wartet, der in ihm ist.«

Wiederum ein halbes Jahrhundert später brüteten Surrealisten, Kubisten und Futuristen das »Ei« der Moderne ebenfalls wortwörtlich im Fluge aus. Ihrer Zeit entsprechend faszinierten sie die von der Motorisierung beschleunigten Transportmittel. In über 100 Werken widmete sich Giacomo Balla (1911-1915) dem rasenden Automobil. Busse und elektrische Eisenbahnen bildeten die bevorzugten Objekte von Severini und Carrà; Marinetti gab sich der Flugmalerei hin, und Otto Dix malte Schiffe.¹³



Abbildungen 4 und 5: Ashley Havinden, Werbeplakat für Chrysler Berlin, 1929; Werner Blaser, Mies van der Rohe in seiner Wohnung in der East Pearson Street, Chicago, 1964

Dem Lockruf der neuen Form folgend reist auch der britische Werbe-Künstler Ashley Havinden nach Deutschland, um die typografischen Neuheiten kennenzulernen. Er entwirft fortan Chrysler-Werbung im Bauhaus-Stil.¹⁴ (Abb. 4) Von hier aus ist der Schritt zu den schwebenden Architekturen von le Corbusier und Theo van Doesburg nicht mehr weit. Spätestens beim Anblick von Mies van der Rohe auf einem Stahlrohrstuhl kommt dann auch das Bauhaus als eine Bewegung in den Fokus, die Modernität vom Flugapparat aus denkt. (Abb. 5)

12. Victor Hugo in einem Brief von 1864, zit. n. Helmut Reinicke, *Aufstieg und Revolution*, S. 133; vgl. David Harries, »Unterwegs zur Heimat«, Abschnitt 11.

13. Vgl. hierzu etwa auch Marinettis Gedichte »A l'automobile« (À mon Pégase) und »A l'automobile de course«; die Einleitung in das futuristische Manifest beschreibt eine Spritztour, in der sich Mensch und Maschine gemeinsam dem neuen, technischen Zeitalter zuwenden. Pontus Hulten (Hg.), *Futurism and Futurisms*, S. 421-423.

14. Sarah Dee, »The Role of the Machine in Twentieth Century Art«, S. 3f.

5. *Faire cap*

Dieser Figur vom Bauhaus als fliegendem Schiff oder rasendem Automobil ist der Sammelband *An Bord der Bauhaus* gewidmet. Überhaupt ist Bauhaus-Geschichte von jeher nicht nur als ein Projekt des Bauens, sondern ebenso als eine Geschichte des Exils und der Migration beschrieben worden. Von seiner ersten Stunde an bezog das Bauhaus seine Antriebskraft aus internationalen Begegnungen: zu den Erstberufenen zählten Feininger (New York), Kandinsky (Moskau) und Moholy-Nagy (Ungarn). So internationalistisch wie das Bauhaus war, als so politisch links galt es auch, wodurch es sich alsbald als Exilbewegung wiederfand. Denn als nach der Thüringer Landtagswahl 1924 die Regierung den Etat halbierte, musste sich der Meisterrat nach einer neuen Bleibe umsehen. Nicht zufällig war es ein Flugzeugbauer, Hugo Junkers, der den Weimarerern im damals sozialdemokratischen Dessau Asyl anbot.¹⁵

Die Liste der folgenden Umzüge ist bekannt: 1932 zieht das Bauhaus von Dessau nach Berlin-Steglitz. Nach der Auflösung 1933 emigrierten die Bauhäusler nach und nach: Albers zog in die USA, Kandinsky nach Frankreich und Klee in die Schweiz. 1934 floh Moholy-Nagy in die Niederlande, 1935 weiter nach Großbritannien und 1937 in die USA. Ebenfalls 1934 floh Walter Gropius nach Großbritannien und 1937 gleichzeitig mit Mies van der Rohe weiter in die USA, und so weiter. »Das« Bauhaus war zu »der« Bauhaus geworden, zu einem Verkehrsmittel nämlich, einem jener phantastischen Flugapparate oder einem Schiff, das Passagiere an Bord nahm, die als Exilierte in die Ferne zogen und so die Begriffe von Moderne und Migration miteinander verzwirnten. Sie nahmen Kurs auf eine neue, eine moderne Ära, oder – wie man auf Französisch, der Sprache des modernen politischen Denkens der *lumière*, sagen würde – sie setzten Kap: »Faire cap« bedeutet »ansteuern« oder »Kurs ändern«, »auf ein neues Kap zusteuern«. Jacques Derrida macht sich in seinem Essay über Europa die Mehrdeutigkeit des Wortes zunutze:

»Auf dem Meer oder in den Lüften nimmt ein Schiff Kurs, es steuert an: es nimmt Kurs auf, zum Beispiel auf einen anderen Kontinent [...] Das Wort »cap« (*caput, capitis*) meint [...] den Kopf, das Haupt, das äußerste Ende eines Außenglieds, einer Verlängerung oder eines Extrems, es meint das Ziel, die Spitze [auch die Speerspitze] und den Zipfel, jenes Äußerste, das zuletzt kommt, [...] die letzte Verlängerung oder das letzte Ende [...]; im Bereich der Schifffahrt weist es dem Fahrenden den Pol, das Ende, das Ziel, das Telos [...] einer gerichteten [...] Bewegung.«¹⁶

Ganz in diesem Sinne des *faire cap* war auch die Bewegung des Bauhauses (wie die Bewegung der Moderne überhaupt) von jeher auf ein Kap, ein Ziel, eine Speerspitze gerichtet. So gesehen trägt das Luftschiff der Moderne von Anbeginn an jene andere Bedeutung in sich, auf die das Wort »Kap« ebenfalls

15. Vgl. »Hugo Junkers und das Bauhaus« sowie Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus*, S. 379–483.

16. Jacques Derrida, *Das andere Kap*, S. 15.

anspielen kann: das Kap der Kapitale oder der Hauptstadt, des festen Sitzes, der Niederlassung, der Gründung oder des Hauses.

6. Das Haus im Exil

Dem Traum vom Fliegen scheint ein ganz anderes Projekt gegenüber zu stehen, nämlich der Traum vom Haus und vom Bauen. Denn so, wie das Bauhaus als internationale Modernisierungsbewegung zu verstehen ist, so ist es in nicht minderem Maß von einem Gründungsgedanken getragen, vom Denken des Bauens, des Siedelns und des Neugründens. Im Jubiläumsjahr wird zuallererst des Bauhauses als Initiative und Neueinrichtung gedacht. Als Haus der Moderne ist das Bauhaus aus der Vereinigung zweier Traditionshäuser hervorgegangen, der Kunstgewerbeschule, die 1915 aufgelöst worden war, und der von Henry van de Velde gegründeten Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst. Als Gründungsvater Walter Gropius mit dem Pathos des Aufbruchs nach dem Ende des Ersten Weltkriegs seine neue Schule einweihte, taufte, mit einem Manifest versah und ein Programm veröffentlichte, deklarierte er das Bauhaus als geschützte Marke einer Stilrichtung mit normierten Inklusions- und Exklusionsmerkmalen. Damit legte er auch fest, wer an Bord ist, wer sich als Bauhüsler bezeichnen darf und wer beispielsweise beim Label »De Stijl« bleibt. Das Schiff fährt eben unter der Fahne eines Hauses, und der *Kapitän* ist in diesem Sinne seinem Kap verpflichtet.

Noch Jahre später in der Fremde erwiesen sich die exilierten Bauhüsler als Gründer. Mit dem Habitus von Kolonisten gestalteten sie nach ihrer Emigration in aller Welt die Städte neu. Überall in Übersee ließ sich das Bauhaus nieder: am Black Mountain College in North Carolina, Moholy-Nagy führte sein Konzept des Bauhauses in Chicago als »The New Bauhaus« fort, und in Mexiko entstand eine Grafikwerkstatt. In Jerusalem und Tel Aviv wurde nach den sozialen und ästhetischen Vorstellungen der Bauhausbewegung gebaut usw. Die Liste der Migrationsgeschichten ist ohne Ende. Ein einziges Schicksal soll hier kurz beispielhaft Erwähnung finden, das der Bauhaus-Studentin Ré Soupault, die für die kanonische Geschichte des Bauhauses gewiss eher marginal erscheint. Für die Idee der Bauhaus (als Schiff) erscheint diese Figur aber von Interesse, und die Bauhaus-Universität hat ihr im Jubiläumsjahr 2009 eine Stiftungs-Professur gewidmet. Ré Soupault, alias Meta Erna Niemeyer, zog es von Weimar aus über Frankreich nach Nord-Afrika. Sie hatte bei Johannes Itten die Kunst des Fotografierens gelernt, und ihre Fotografien von Nomaden in den nordafrikanischen Wüsten und die intimen Aufnahmen der Frauen im Quartier Réservé von Tunis erregen neuerdings großes Interesse. Einige Begegnungen der künstlerischen Moderne haben sich in Ré Soupaults Leben abgespielt. In erster Ehe war sie mit Hans Richter, in zweiter mit Philippe Soupault (dem dritten Modernisten im Bunde mit André Breton und Louis Aragon) verheiratet. Mit ihm ging sie ab 1934 von Paris aus nach Nord-Afrika, wo er im französisch-kolonialen Tunis eine Radiostation gegen die Propagandasendungen der italienischen Faschisten aufbaute.

Viel mehr wäre hierzu im Zuge der Überlegungen über die Verzwirnung von Moderne und Migration zu sagen. An dieser Stelle muss es reichen, auf eine andere Doppellogik hinzuweisen, mit der uns Ré Soupault als wortwörtliche »Braut der Moderne« mit ihrem Eigennamen konfrontiert. Unter dem bürgerlichen Namen Meta Erna Niemeyer war sie ans Bauhaus gekommen, den Namen Niemeyer hatte ihr der Vater gegeben, und ihn gab sie für den Namen Richter auf. Kurt Schwitters, ein Freund von Hans Richter, war es, der ihr den Spitznamen Ré gab. Zu Mme. Soupault wurde sie schließlich wieder aufgrund einer Eheschließung.¹⁷ Hier zeigt sich das Bauhaus als Domäne eines Hausherrn, wortwörtlich eines *maitre de maison*, der nicht nur als Kapitän die Richtung des *faire cap* bestimmt, sondern überdies dem Kap seinen Namen gibt. Wenn wir mit Ré Soupault »das« Bauhaus als »die« Bauhaus umbenennen, werfen wir damit auch eine Frage auf, die zwei Geschlechter hat.

7. Die Bleibe

»Das Bauhaus« gibt sich so gesehen als ein Kap oder ein Monolith der Moderne, der für Immobilität und Stabilität steht. »die Bauhaus« verweist indes auf das Schiff und somit auf den Traum vom Fliegen, vom Überfliegen und Überschweben festgelegter Grenzen. Beide Projekte scheinen einander diametral gegenüberzustehen. Trotzdem, und darin besteht die Idee und die Frage dieses Sammelbandes, wird es darauf ankommen, das Haus und das Schiff – in ihrer Gegensätzlichkeit – aufeinander zu beziehen.

Das Haus, von der Warte des Bauens und des Wohnens aus betrachtet, steht für einen Modus des Denkens, den Martin Heidegger in seinem berühmten Aufsatz »Bauen, Wohnen, Denken« (1951) nicht zufällig mit dem Sein schlechthin in Zusammenhang gebracht hat:

»Das althochdeutsche Wort bauen, buan bedeutet wohnen [...], bleiben, sich aufhalten. [...] Wo das Wort Bauen noch ursprünglich spricht, sagt es zugleich, *wie weit* das Wesen des Wohnens reicht. Bauen, buan, bhu, beo ist nämlich unser Wort »bin« in den Wendungen: ich bin, du bist, die Imperativform bis, sei. [...] »[I]ch bin« [...] besagt: ich wohne.«¹⁸

Heidegger beeilt sich aber hinzuzufügen, dass »das Wohnen nicht als das Sein des Menschen erfahren wird; das Wohnen wird vollends NIE als der Grundzug des Menschen gedacht«.¹⁹ Wiederum ist es die Sprache selbst, die ihm einen Hinweis darauf gibt, wie das Bauen und das Wohnen zu verstehen seien:

»Das altsächsische »wunon«, »wunian« bedeutet ebenso wie das alte Wort bauen das

17. Vgl. Ursula März, *Du lebst wie im Hotel. Die Welt der Ré Soupault*.

18. Martin Heidegger, »Bauen Wohnen Denken«, S. 89f.

19. Ebd., S. 90.

Bleiben, das Sich-Aufhalten. Aber das gotische »wunian« sagt deutlicher, wie dieses Bleiben erfahren wird. Wunian heißt: zufrieden sein, zum Frieden gebracht, in ihm bleiben. Das Wort Friede meint das Freie, das Frye, und fry bedeutet: bewahrt vor Schaden und Bedrohung.«²⁰

Indem Heidegger das Sein des Menschen mit dem Bauen und Wohnen in Verbindung bringt und dieses zugleich an den Begriff der Freiheit bindet, berührt er genau die Provokation, die der Denkfigur »An Bord der Bauhaus« zugrunde liegt: den Menschen als in seinem Wesen unbehaust zu denken bedeutet nichts anderes, als das Bleiben als Zug oder Spur zu verstehen oder im Haus immer auch das Schiff anzuerkennen.

Karsten Harries fasst Heideggers Begriff von Heimat als ein fortwährendes Unterwegs-Sein zusammen:

»Heidegger versteht [...] den Menschen als einen, der das Wohnen immer wieder suchen, immer wieder erst lernen muß. Bedenklicher als die als Not unserer Zeit verstandene Wohnungsnot ist die zum Wesen des Menschen gehörende eigentliche Wohnungsnot, die ihn das Wesen des Wohnens immer wieder suchen lässt. [...] Nur so kehrt der Mensch zu sich selbst heim. Zu dieser Heimkehr gehört der Verzicht auf den Anspruch auf gesicherten Besitz der Heimat. Die ihm gemäße Heimat findet der Mensch nur, wenn er einsieht, daß sich die Heimat, von der er träumt und deren Glückseligkeit versprechende Spuren ihm hier und dort lockend begegnen, ihm immer wieder verweigern muß.«²¹

Die Erkenntnis von der grundlegenden Heimatlosigkeit des Menschen gehört freilich zu den großen Überlegungen eines modernen und freien Welt-Denkens, angesichts dessen jegliche Sehnsucht nach organischer Bodenständigkeit, nach Dorfglocke und Heimatacker unzeitgemäß und verdächtig erscheint. Zu unserer (post-)modernen Zeit gehört das Denken des Schiffes: der Transiträume, der Grenzüberschreitungen durch Verkehrs- und Kommunikationstechnik, allen voran durch die Medien.

In gleichem Maße gehört zum modernen Denken aber auch und gerade der Imperativ, die Moderne *gegen sich selbst zu denken*. Nach Harries kommt es darauf an, das

»von Heidegger so oft angesprochene Unbehagen an der Technik [mitzubedenken], das im Widerstand gegen Gerade und rechten Winkel, Gitter und Ge-stell, gegen ein [...] modernes Bauen [im Sinne des Bauhauses] seinen Ausdruck findet.«²²

So gesehen gehört der Widerstand gegen das Bauen des Hauses zum ureigensten Bauhaus-Programm, es kündigte sich sozusagen schon in den »roten Türmen« von Robert Delaunay und Johannes Itten an und formulierte sich mit Feiningers »Bauhaus-Kathedrale« auf dem Gründungsmanifest weiter

20. Ebd., S. 91.

21. Karsten Harries, »Unterwegs zur Heimat«, Absatz 3.

22. Ebd., Absatz 7.

aus. Heute findet es – angesichts der weltweiten Mobilität – seinen ästhetischen Ausdruck in Arbeiten wie denen der US-Amerikanerin Andrea Zittel, die die Bauhaus-Idee des funktionalen Wohnens in der räumlichen Reduktion ihrer »Escape Vehicles« und »Living Vehikels« *ad absurdum* führt. Die Entwürfe des mobilen oder schwerelosen Wohnhauses sollen das Wohnen wie das Leben des globalen Nomaden verbessern.



Abbildung 6: Andrea Zittel, »A-Z Comfort Unit II«, 1994

»HEUTE« im oben genannten Sinne von Paul Valéry, in diesem unsrigen Heute, also den Bedingungen der Globalisierung, das heißt des grenzenlosen Daten- und Warenaustausches, aber auch in einer Epoche des Bauens von Baracken- und Zeltlagern für Flüchtlinge und Asylanten, wird die Ästhetik des Wohnwagens zur Aporie. Der Bauhaus-Wohnwagen verkörpert den Verzicht auf den Anspruch auf Heimat im Heideggerschen Sinne einer befriedeten Bleibe, in der der Wohnende »zum Frieden gebracht« wird und in der er »bleiben« kann. Dieser Verzicht ist freilich ein Luxus, der dem modernen Lebensstil vorbehalten ist. Angesichts der globalen Heimatlosigkeit, die im Namen von Fortschritt und Modernisierung und zugleich gegen sie stattfindet, erscheint es an der Zeit, die Figur des Hauses gerade in dem von Heidegger akzentuierten Zusammenhang mit dem Zufriedensein, dem Frieden und der Freiheit neu zu bedenken. Die Verdammung des Hauses als die Unterkunft und die Bleibe, die Schutz, Ruhe und Geborgenheit und eine Befestigung im Heim bietet, erscheint angesichts dieser gewaltigen Wohnungsnot nicht leichtfertig als moderner und mondäner Lebensstil hinnehmbar.

Deshalb wird es »An Bord der Bauhaus« darauf ankommen, das Schiff unter denselben Verdacht zu stellen, unter den die Postmoderne das Haus gestellt hat. So wenig wir heute unbefangen einer paradiesischen Ur-Gemütlichkeit eines »heimatlichen Hauses« das Wort reden können, so wenig können wir angesichts der Globalisierung die Figur des Hauses als Bleibe im Heideggerschen Sinne final preisgeben. Es wird darauf ankommen, beide – das Haus und das Schiff – in den Bereich des Fragwürdigen zu rücken.

Schiff und Haus sind zwar zueinander Gegensätze, zugleich bildet aber das eine die unabkömmliche Bedingung für das andere. Ebenso ist die Heimat nicht einfach die Affirmation des Un-Heimlichen. Kristeva hat in ihrer Freud-Lektüre auf diese eigentümliche Einfaltung aufmerksam gemacht, dass schon dem Heimlichen das »Geheime«, »Verborgene« und »Undurchdringli-

che« innewohnt, das im Begriff des Unheimlichen unverhohlen zum Ausdruck kommt.²³ Nach eben dieser Logik sind das Fremde und die Ferne, auf die das Schiff verweist, dem Heim und dem Haus immer schon immanent. Jegliches Bauen und Wohnen sollte sich in Anerkennung der Unheimlichkeit des Heims vollziehen. Nicht umsonst nennt Heidegger das Gesetz des Unheimischseins das Gesetz des Heimischwerdens, wie Harries erörtert:

»So wie Heidegger ihn versteht [...], ist der Mensch wesentlich unterwegs, auf der Suche nach dem Wesen des Wohnens, unterwegs zur Heimat. Wohin gehen wir? fragte Novalis: immer nach Hause. Der Mensch wird sich selbst untreu, wenn er vermeint, irgendwo seine eigentliche Heimat gefunden zu haben, nun endlich angekommen und wirklich zuhause zu sein. Gerade der vermeintliche Fund der Heimat läßt ihn wirklich heimatlos werden, unzuhaus im Eigensten. Zum Wesen des Menschen gehört ein nie zu befriedigendes Heimweh.«²⁴

8. Avantgarde!

Wenn wir uns heute diesem Gesetz der Bauhaus stellen wollen, erscheint es am 90sten Jahrestag des Bauhauses unzureichend, der ersten, »Weimarer« Stunde zu gedenken und an das Bauhaus als Gründung zu denken. Obwohl wir der Zeit der Erinnerung voraus sind, wissen wir, dass wir uns verspätet haben; um knapp 90 Jahre eilen wir einer Erinnerung voraus, ganz wie das schwebende Ei der Moderne in der Formulierung von Victor Hugo, ein Ei nämlich, »das auf den Vogel wartet; aber der Vogel ist in ihm und wird aus-schlüpfen«.

Nehmen wir diesen Anachronismus ernst, werden wir nicht umhin kommen, uns der unfassbaren Figur des Heute zu widmen und zu fragen, was wir HEUTE unter »Bauhaus« verstehen wollen? Mit dieser Frage wollen wir uns daran erinnern, dass das Bauhaus seine Avantgardestellung bewahren muss. »Avantgarde, Vorhut, Spitze« ist, wie Jacques Derrida betont,

»ein immer wieder »großartiges« Wort, egal ob mit oder ohne den strategisch-militärischen Bedeutungszusammenhang (*promos*) von Geschossen und Raketen; es kapitalisiert die Buggestalt, die Gestalt eines Bugs, einer phallischen Spitze, die wie ein Schnabel oder eine Feder hervorsteht – es kapitalisiert die Form des Kaps *und* die der *Hut* oder des Gedächtnisses: [...] Verantwortung des Hüters, Berufung oder Bestimmung der Erinnerung, die es auf sich nimmt, voranzugehen – vor allem wenn es sich im voraus darum handelt, zu hüten und vorwegzunehmen, um, wie der offizielle Text besagt, eine »Avantgardestellung« zu »wahren«; vor allem also, wenn es darum geht, sich selber als Vorhut zu erhalten, als Vorhut, die vorrückt, um zu wahren, was ihr zukommt und ihr aufge-

23. Vgl. Julia Kristeva, *Fremde sind wir uns selbst*, S. 199.

24. Vgl. Karsten Harries, »Unterwegs zur Heimat«, Abschnitt 32 und Abschnitt 4.

tragen ist, nämlich sich vorzuwagen, um zu bewahren, was ihr wiederum zukommt, die ›Avantgardestellung‹.«²⁵

Von diesem Kap der Avantgarde aus ist es spätestens heute an der Zeit, das Bauhaus selbst und mit ihm die Moderne in der Doppelfigur vom Bleiben und Ziehen, vom Wohnen und Sein, vom Haus und vom Schiff neu zu bedenken.

Bibliografie

- Dee, Sarah, »The Role of the Machine in Twentieth Century Art«. www.threemonkeysonline.com/threemon_printable.php?id=304
- Delaunay, Robert, *Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 25.09.-14.11.1976*, hg. v. Ingrid Jenderko/Andreas Pfeiffer. Karlsruhe: Müller 1976
- Derrida, Jacques, *Das andere Kap. Die aufgeschobene Demokratie*. Zwei Essays. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992
- Droste, Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*. Köln: Taschen 2006
- Escher, Gudrun, »Aeropittura – Arte Sacra Futurista« Die futuristische Flugmalerei im Kontext von Fluggeschichte und zeitgenössischer Kunst«, in: Bartsch, Ingo/Maurizio Scudiero (Hg.), *...auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!... Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915-1945*, S. 47-56. Bielefeld: Kerber 2002
- Harries, Karsten, »Unterwegs zur Heimat«, in: *Wolkenkuckucksheim, Cloud-Cuckoo-Land, vozduzhnyj zamok*, Jg. 3, Heft 2, Juni 1998 [Thema: Bau und Wohnung. Eine Auseinandersetzung mit Heideggers Aufsatz ›Bauen Wohnen Denken‹ (1951)]. www.tu-cottbus.de/theo/Wolke/ (25.05.2008)
- Heidegger, Martin, »Bauen Wohnen Denken«, in: ders., *Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951*. Braunschweig: Vieweg 1991
- Hoberg, Annegret, »Delaunay und das Bauhaus«, in: Schuster, Peter-Klaus (Hg.), *Delaunay und Deutschland* (Katalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, Haus der Kunst, 04.10.1985-06.01.1986), S. 292-310, S. 355-387. Köln: Dumont 1985
- »Hugo Junkers und das Bauhaus«, Junkers.de, 2003-2007. S+P Media AG, München. www.junkers.de/specials/bauhaus/ (05.09.2008)
- Hulten, Pontus (Hg.), *Futurism & Futurisms*. Katalog anlässlich der Ausstellung im Palazzo Grassi, Venice, 1986. London: Thames and Hudson 1992
- Jameson, Fredric, *Mythen der Moderne*, aus dem Englischen von Hans-Hagen Hildebrandt. Berlin: Kadmos 2007
- Jenderko, Ingrid/Andreas Pfeiffer, »Formes Circulaires«, in: Delaunay, Robert, *Ausstellungskatalog*, S. 136-154
- März, Ursula, *Du lebst wie im Hotel. Die Welt der Ré Soupault*. Heidelberg: Wunderhorn

25. Jacques Derrida, *Das andere Kap*, S. 41.

- Reinicke, Helmut, *Aufstieg und Revolution. Über die Beförderung irdischer Freiheitsneigungen durch Ballonfahrt und Luftschwimmkunst*. Berlin: Transit 1988
- Rubinger, Krystyna (Red.), *Robert Delaunay, Ausstellung 13.5.-30.7.1983*, Köln: Galerie Gmurzynska
- Valéry, Paul, »Notizen über Größe und Niedergang Europas«, in: ders., *Werke, Bd. 7. Zur Zeitgeschichte und Politik*, hg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a.M.: Insel 1995
- Verne, Jules, *Fünf Wochen im Ballon*. Zürich: Diogenes 1972
- Wahl, Volker, »Wie Walter Gropius nach Weimar kam. Zur Gründungsgeschichte des Staatlichen Bauhauses in Weimar 1919«, in: *Die große Stadt*, 1/3 (2008), S. 167-211
- Wingler, Hans M., *Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Köln: Dumont 2002

Abbildungen

- Abbildung 1: Lyonell Feininger, »Die Bauhaus-Kathedrale«, in: Wingler, *Das Bauhaus*, S. 38
- Abbildung 2: Johannes Itten, »Der rote Turm«, http://farm2.static.flickr.com/1111/1459260362_9c254d119a.jpg (05.09.2008)
- Abbildung 3: Robert Delaunay, »Champ de Mars, la Tour rouge«, in: Robert Delaunay, *Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden*, S. 14
- Abbildung 4: Ashley Havinden, http://farm1.static.flickr.com/53/130284721_677d262641.jpg?v=0 (05.09.2008)
- Abbildung 5: Fotografie von Werner Blaser: Mies van der Rohe in seiner Wohnung in der East Pearson Street, Chicago, 1964, www.designboom.com/portrait/mies/b1.jpg (31.10.2008)
- Abbildung 6: Andrea Zittel, »A-Z Comfort Unit II«, www.kettlesyard.co.uk/exhibitions/archive/ways_zittel_k.jpg (05.09.2008)

I. Die Bleibe



Unreines Erbe. Das Imaginistische Bauhaus und das Neue Babylon

JÖRN ETZOLD

1.

In seinem Aufsatz »Erfahrungsarmut« gibt Walter Benjamin 1933 – ohne dies explizit zu benennen – eine Definition von Modernität: Er bestimmt sie als Erfahrungsausfall und als Diskontinuität zwischen den Generationen.¹ Modernität ist ein Zustand, in dem die Lebenden ganz auf sich allein gestellt sind. Die Lebenden, die Zeitgenossen – für Benjamin sind das jene, die in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs groß wurden.

»Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper.«²

Hier gibt es nichts mehr zu erfahren, weil es nichts mehr zu verstehen gibt – und weil sich über das Erlebte nichts sagen lässt. Die sterbliche Kreatur ist allein und von Gott verlassen. Nur die Wolken, alte Allegorie des Flüchtigen und des Unsteten, sind noch die Gleichen.³

Die durch den Ausfall von Erfahrung definierte Moderne bringt nach Benjamin den Bruch zwischen den Generationen mit sich. Zunächst zwischen den Jungen und den Alten: »Wer wird auch nur versuchen, mit der Jugend

1. In den *Gesammelten Schriften* trägt der Text nach dem Erstdruck den Titel »Erfahrung und Armut«; Benjamins Typoskript jedoch war »Erfahrungsarmut« überschrieben, vgl. die Anmerkungen zu Walter Benjamin, »Erfahrung und Armut«, S. 961.

2. Walter Benjamin, »Erfahrung und Armut«, S. 214.

3. Sigmund Freud brachten diese traumatischen Erlebnisse, die nicht zu verstehen und nicht zu verarbeiten sind, schon 1920 zur Annahme eines Wiederholungszwangs und eines Todestriebes. Vgl. Sigmund Freud, »Jenseits des Lustprinzips«, v.a. S. 197f.

unter Hinweis auf seine Erfahrung fertig zu werden?»⁴ Doch radikaler noch den Bruch zwischen den Lebenden und den Toten. Den Modernen haben die Toten nichts mehr zu sagen, nichts zumindest, was ihnen irgend nützlich sein könnte. Von ihnen kann man nichts mehr *erben*. Menschheitserfahrung – als Übertrag und Erbe eines Generationen übergreifenden Wissens davon, wie das Leben zu leben sei – setzt aus: »Diese Erfahrungsarmut ist Armut nicht nur an privaten, sondern an Menschheitserfahrungen überhaupt. Und damit eine Art von neuem Barbarentum.«⁵

Die Modernen sind Barbaren; sie bewohnen, wie Benjamin im Trauerspielbuch schreibt, eine »leere Welt«.⁶ In jenem Text jedoch setzt Benjamin einen anderen Beginn der Modernität: Die leere Welt eröffnet sich dort bereits durch Luthers Rechtfertigungslehre, welche durch die Ablehnung der guten Werke die ritualisierten Verbindungen zwischen der Welt und der Transzendenz kappt. Doch auch Luther versteht sich ja weniger als Neuerer denn als Reformator, der die verschütteten Quellen des Bibeltexts wieder freilegt. Wo also beginnt die Modernität? Ist sie vielleicht immer nur die Aktualisierung einer grundlegenden Enterbung, die in der europäischen Geschichte latent angelegt ist? Angelegt vielleicht gar in jenem »Grundstein«, auf dem wir, eingedenk unseres »christlichen Erbes«, das »Haus Europa« bauen sollen?

Der schärfste Bruch mit jedem Konzept des Erbes steht vielleicht bereits in den Texten des Neuen Testaments. Bei Matthäus heißt es: »Und ein anderer unter den Jüngern sprach zu ihm: Herr, erlaube mir, daß ich zuvor hingehe und meinen Vater begrabe. Aber Jesus spricht zu ihm: Folge Du mir, und laß die Toten ihre Toten begraben!«⁷ Wer ins Offene folgt, heißt es hier, darf den Vater nicht bestatten; die rituelle Handlung, durch die in patriarchalen Gesellschaften die Kontinuität des Erbes gesichert bleibt, darf nicht vollzogen werden. Wer den Vater nicht bestattet, der sagt als Lebender, dass er von den Toten nichts lernen und nichts erben kann. Er wird auch keine Heimat mehr haben: »Die Füchse haben Gruben, und die Vögel unter dem Himmel haben Nester; aber der Menschensohn hat nichts, wo er sein Haupt hinlege.«⁸ Die Vererbungslinie der vielen Generationen wird dann von der *einen* Generation der Zeitgenossen überwunden, von den »Jüngern«. Der Leichnam des Vaters aber wird an der offenen Erde belassen und dort der Verwesung übergeben. Vielleicht sind alle Millenaristen, Revolutionäre, Avantgardisten, vielleicht ist jede »Generation« stets eine Aktualisierung dieser »Jünger« ohne Vater. Und vielleicht kann man auf diese Weise dem Paradox näher kommen, dass alle expliziten Formen der Zeitgenossenschaft sich auf merkwürdige Weise – in ihren Gesten des Neu-Beginnens – ähneln und stets als »zeitlos« gelten. Vielleicht wäre das Bauhaus gerade dafür eines der besten Beispiele.

Im Aufsatz »Erfahrungsarmut« räumt Benjamin dem Bauhaus in jedem Fall eine besondere Rolle ein. Er bestimmt es als Versuch, im Ausfall der Er-

4. Walter Benjamin, »Erfahrung und Armut«, S. 214.

5. Ebd., S. 215.

6. Ders., »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, S. 318.

7. Matthäus 8, 21-22, zit. n.: *Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers*.

8. Ebd.

fahrung und des Erbes sich »einzurichten, neu und mit Wenigem«.⁹ Neu – denn das Alte ist entwertet; und mit Wenigem – denn die Welt ist leer. Diese Beobachtung scheint begründet. Eine »neue Zunft der Handwerker« wollte Walter Gropius zwar gründen, die »den neuen Bau der Zukunft« schaffen, »kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens«¹⁰ – doch das Wissen, das sie dazu benötigen, hat mit dem tradierten Wissen des alten Handwerks der Väter letztlich nicht mehr viel zu tun. Gerade die handwerklichen Elemente in der Ausbildung am Bauhaus dienten eher der unvoreingenommenen, geradezu phänomenologischen Begegnung mit dem Material, dessen »richtige« Verwendung keineswegs mehr als gesichert galt. Für Benjamin sucht in den Experimenten des Bauhauses die »Erfahrungsarmut« nach einer angemessenen Umgebung. Das Bauhaus schafft Räume, in denen Erfahrungen unmöglich sind: »Das haben nun [der Schriftsteller] Scheebart mit seinem Glas und das Bauhaus mit seinem Stahl zuwege gebracht: sie haben Räume geschaffen, in denen es schwer ist, Spuren zu hinterlassen.«¹¹ Keine Spuren zu hinterlassen, das heißt auch, sich nicht zu verwurzeln, zum Schiff zu werden, hinter dem sich das Kielwasser wieder schließt. Keine Höhle und kein Nest zu haben. Nichts zu erben oder zu vererben. Daher die industriellen, wenig individuellen Materialien des Bauhauses, die »arme« Form seiner Objekte und Häuser, die Idee des »Typus«, der das Individuum ersetzen soll – und so dessen Armut affirmiert. Das Bauhaus aktualisiert letztlich, was Benjamin im Fragment »Kapitalismus als Religion« kryptisch als »Vaganten-Bettel-Mönchtum« beschrieben hat – und was vielleicht einen sehr alten Kern hat.¹²

2.

Die einfache Frage, die ich in diesem Aufsatz untersuchen möchte, lautet nun: Was ist das Erbe *des Bauhauses*? Wie erbt man vom Bauhaus – wenn man es mit Benjamin, in seiner forcierten Modernität, als eine Art und Weise versteht, im Ausfall der Erfahrung und des Erbes sich einzurichten? Vermutlich ist dies nur eine Neuauflage einer sehr alten europäischen Frage, denn Europa bewegt sich vielleicht seit jeher zwischen dem Erbe und dessen immer wieder angekündigter Aufkündigung. In den 50er Jahren aber bekam diese Frage eine besondere Aktualität. Nach den Verwüstungen des Zweiten Weltkriegs versuchten an verschiedenen Orten Künstler, Designer, Architekten, das Bauhaus *als* Moderne zu beerben, doch auf unterschiedliche Weise. Ich möchte mich hier auf den Erbfolgekampf zweier feindlicher Brüder beschränken – oder eher: zweier Bruderschaften um Max Bill und Asger Jorn. Auf der einen Seite stand die Hochschule für Gestaltung Ulm, deren Gründung Bill maßgeblich prägte, und auf der anderen Seite das »imaginäre« bzw. später

9. Walter Benjamin, »Erfahrung und Armut«, S. 219.

10. Walter Gropius, »Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar«.

11. Walter Benjamin, »Erfahrung und Armut«, S. 218f.

12. Walter Benjamin, »Kapitalismus als Religion«, S. 102.

»imaginistische Bauhaus« Jorns, das schließlich in die 1957 gegründete *Situationistische Internationale* einging. Und diese *Situationistische Internationale* beschäftigte sich später, vor allem ausgehend von Theorien Guy Debords und Plänen des Niederländers Constant, sehr forciert mit dem Bauen, mit architektonischen Visionen. Ich möchte jedoch weniger auf die Werke dieser Künstler eingehen.¹³ In diesem Aufsatz interessieren mich nur die verschiedenen Arten, das »Erbe des Bauhauses« zu reklamieren; aus ihnen werden sehr unterschiedliche Politiken der Generationen und ein durchaus verschiedenes Verständnis von Modernität sichtbar.¹⁴

Der Schauplatz des Erbstreits also ist das Europa der Nachkriegszeit. In Deutschland planen Inge Scholl, Schwester der von den Nazis ermordeten Hans und Sophie Scholl, ihr Mann Otl Aicher und der Schriftsteller Hans Werner Richter die Ausweitung ihrer »Ulmer Volkshochschule«, in der dem deutschen Volk »demokratische Werte« vermittelt werden sollen. Die amerikanische Administration um Hochkommissar John McCloy unterstützt sie dabei. Das Bauhaus ist für dieses Projekt eine hilfreiche Referenz; da es durch die Nazis geschlossen wurde, wird es in der Nachkriegszeit – trotz seiner tatsächlichen politischen Heterogenität – unmittelbar mit verschütteten demokratischen »Weimarer« Werten verknüpft, die nun mit amerikanischer Unterstützung wiederbelebt werden sollen; zudem lebt es nach dem Krieg an mehreren Orten der USA als amerikanische, also gleichsam zertifiziert demokratische Bewegung fort. Als Scholl, Aicher und Richter nach den Möglichkeiten einer Ausweitung suchen, tritt der Schweizer Architekt Max Bill auf den Plan, ein ehemaliger Schüler des Bauhauses; er bietet an, beim Aufbau einer neuen Hochschule mitzuwirken; und während Aicher und Scholl eher eine politische Unterrichtung im Sinn hatten, plant Bill vor allem eine *gestalterische* Hochschule: So wird Richter sehr schnell von ihm beiseite gemobbt.

Es geht hier also zunächst um das Wiederherstellen einer Kontinuität, die vom Nationalsozialismus durchbrochen wurde. Obgleich Bill gestalterisch deutlich von der »armen« Ästhetik des Bauhauses geprägt war, soll durch die Gründung des neuen Bauhauses zugleich die Moderne als eine kontinuierliche Erzählung restituert werden – nach der Katastrophe, die sie unbegreif-

13. Während Bill einen eher sachlichen, funktionalen Designgedanken verfolgt (am prägnantesten vielleicht im »Ulmer Hocker« von 1954), bleibt Jörn stets Maler und schafft farbenfrohe, vielschichtige, zudem sogar figürliche Bilder. Debords Texte und Filme kennzeichnet eine merkwürdige Mischung aus schwarzer Romantik und allegorischer Geheimniskrämerei, die sich in den 60er Jahren mit marxistischer Theorie verbindet; dem studierten Architekten und nachmaligen Constant ging es ganz konkret um neue Städte und neue Lebensformen.

14. Dabei geht es mir vor allem um Lektüre und Theoriebildung; zu Jörn und zu Bill habe ich selbst kaum geforscht, sondern vor allem zu Debord; wenn es um Archivmaterialien geht, halte ich mich vor allem an die materialreiche und verdienstvolle Arbeit von Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*, und an eine sorgfältig recherchierte Dissertation von Claudia Heitmann, *Die Bauhaus-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1968*.

licherweise aussetzen ließ. Es soll an die »Traditionen« der Moderne angeknüpft werden; an Traditionen jedoch, die, paradoxerweise, ganz anders als die Ideologie der Nazis, von Herkunft, Boden, Überlieferung gar nicht reden können oder wollen. Garant dieser Überlieferung (dieser Überlieferung des Bruchs mit der Überlieferung), die die Nazizeit und ihre falschen Ursprungsmythen überspannt, soll der Vater sein; in diesem Fall Walter Gropius. Er wird von Bill in Amerika aktiviert, um die Schirmherrschaft über das neue Projekt zu übernehmen; er wird von Bill auch benutzt, um sich selbst gegenüber Scholl und Aicher als Lieblingssohn, Erbe und somit legitimer Vater des neuen Kindes – der Schule – zu positionieren. Es gelingt Bill, Gropius als öffentlichkeitswirksamen Gastredner für die Eröffnung der Schule zu gewinnen; und jener verkündet dort, in Ulm habe »die im Bauhaus einst begonnene Arbeit und seine Grundidee [...] eine neue deutsche Heimat und ihre organische Weiterentwicklung gefunden«.¹⁵ Es geht also um eine neue Heimat in der alten, verlassenen; um eine organische, kontinuierliche Weiterentwicklung der unterbrochenen Arbeit. Bill, der legitime Sohn, hat den Segen des Vaters für sein eigenes Kind bekommen, das er an einem deutschen Ort ansiedelt – so dass er später in einem Brief an Gropius schreibt, jener sei gewissermaßen der »großvater dieser schule« gewesen.¹⁶ – Bill verließ die Schule übrigens bald nach internen Querelen und wurde auch von Gropius fallengelassen.

Es ist sicher geboten, das Bedürfnis der jungen Bundesrepublik nach Traditionslinien zur Weimarer Zeit und nach Kontakt mit ihren wichtigen Figuren aus der historischen Distanz nicht allzu abschätzig zu beurteilen. Offensichtlich ist jedoch auch, dass diese Unternehmungen anderenorts von vielfältigen Verschleierungstaktiken begleitet waren, die im Wesentlichen darauf hinaus liefen, den Nationalsozialismus als eine Art ungewollten Unfall erscheinen zu lassen. Diese Haltung hat dazu beigetragen, dass die Frage nach dem, was der Nationalsozialismus denn tatsächlich war, sehr lange im Nebel unscharfer Begriffe und Gedanken verloren ging. Ob der gebotenen Kürze ist hier nicht der Raum und thematisch auch nicht der rechte Ort, dieser Frage nachzugehen – noch der Ort, sich zu fragen, was es zu bedeuten habe, dass der Nationalsozialismus eben aus der Weimarer Demokratie hervorging. Stattdessen werde ich im Folgenden einen anderen Akzent setzen und eine obskure, ort- und vaterlose Gegenveranstaltung zu dieser Restitution der unterbrochenen Erbfolge des Bauhauses ins Spiel bringen. Durch ihre Betrachtung soll die Frage nach dem Erbe des Bauhauses, nach dem Erbe der Modernität, noch einmal neu gestellt werden.

15. Walter Gropius, »Festrede zur Einweihung der Hochschule für Gestaltung Ulm 1955«, zit. n. Claudia Heitmann, *Die Bauhaus-Rezeption*, S. 109.

16. Max Bill, »Brief an Walter Gropius vom 22.5.1957«, zit. n. ebd., S. 118.

3.

Der dänische Maler Asger Jorn war eine der umtriebigsten Figuren bei der Internationalisierung der Kunstszene in den 50er Jahren; als ehemaliges Gründungsmitglied der Maler-Gruppe *CoBrA* war er stets auf der Suche nach weiteren Verbündeten.¹⁷ Er hatte von Bills Plänen gehört und mit ihm ein paar Briefe ausgetauscht. Sehr schnell aber wurde klar, dass es zwischen den beiden zu keiner Einigung kommen konnte: »Bauhaus ist der Name einer künstlerischen Inspiration«, schreibt Jorn an Bill. »Bauhaus ist nicht der Name einer künstlerischen Inspiration, sondern die Bezeichnung für eine Bewegung, die eine sehr wohl definierte Doktrin repräsentiert«, schreibt Bill an Jorn. »Wenn Bauhaus nicht der Name einer künstlerischen Inspiration ist, dann ist es die Bezeichnung einer Doktrin ohne Inspiration, das heißt einer toten Inspiration«, schreibt Jorn an Bill.¹⁸ Wir sehen also zwei Söhne im Streit um das Erbe; der eine, legitime Sohn argumentiert im Namen der Doktrin, des Gesetzes, des Vaters; der andere, illegitime – Jorn hatte, anders als Bill, das Bauhaus nicht besucht – redet im Namen der Inspiration: des Geistes, der weht, wo er will, weil er keine Wurzeln hat. Der eine will die Tradition fortsetzen, ihr einen Ort geben, die Doktrin lehren, den Vater legitim und mit dessen Segen beerben; der andere will die Inspiration für die Gemeinschaft der verstreuten Brüder neu beleben, auf dass der Geist in sie fahre. Jorn gab den recht unfruchtbaren Kontakt bald auf, erklärte Bill zu seinem Feind – also: zu seinem feindlichen Bruder – und gründete eine eigene, konkurrierende Organisation, die er zunächst »imaginäres Bauhaus« nennen wollte, ehe er zu dem Schluss kam, imaginär seien doch vor allem die Pläne Bills. So nannte er sie: *Internationale Bewegung für ein imaginistisches Bauhaus (Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste)*.

Auch Jorn reklamiert so das Erbe des Bauhauses für sich; aber ohne den Segen des Vaters. Freilich ist in seiner Namensgebung vor allem der Maler zu hören, der Leinwand und Farbe, ja sogar die Figürlichkeit, nicht aufgeben will und somit in Bildern, eben »imaginistisch« denkt – und nicht, wie Bill, formal und funktional. Und doch sollte das imaginistische Bauhaus bald, nachdem es seinen Namen allerdings aufgegeben hatte, auch mit dem Bauen von Häusern zu tun haben; von merkwürdigen Häusern indes, in denen sich die Idee der flüchtigen »Generation« ohne Eltern und ohne Kinder materialisierte. Bei einem Besuch bei seinem Kollegen Enrico Baj, Erfinder der Bewegung *Nukleare Malerei (pittura nucleare)* und Mitgründer des imaginistischen Bauhauses, war Jorn auf ein bizarres Magazin gestoßen: Es kam aus Paris, hieß *Potlatch*, es wurde nur verschenkt, nirgendwo verkauft, und es bezeichnete sich als »Informationsbulletin der französischen Gruppe der Lettristischen Internationale«, einer Abspaltung von der Nachkriegsavantgarde der Let-

17. Mitglieder dieser Gruppe, deren Name sich aus den Anfangsbuchstaben der Städte Kopenhagen, Brüssel und Amsterdam zusammensetzte, waren außerdem Constant, Christian Dotremont, Joseph Noiret, Karel Appel und Corneille, später auch Pierre Alechinsky und andere.

18. Zit. n. Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*, S. 140.

tristen. Jorn schien hier Alliierte für sein Projekt des illegitimen Erbes nach dem großen Krieg gefunden zu haben; er schrieb unmittelbar an den Herausgeber André-Frank Conord. Die Antwort aber kam von Michèle Bernstein und ihrem Ehemann, einem gewissen Guy-Ernest Debord. 1957 verbanden sich die *Bewegung für ein imaginistisches Bauhaus* und die *Lettristische Internationale* im kleinen italienischen Ort Cosio d'Arroscia, um eine Gruppierung von größerer Schlagkraft zu gründen. (Eine dritte Gruppe, das *London Psychogeographic Committee*, bestand nur aus dem Engländer Ralph Rumney; jener wurde ein halbes Jahr später aus der neuen Gruppe ausgeschlossen). Und es ist nur Debords Verhandlungsgeschick zu verdanken, dass die neue Gruppe nicht weiterhin M.I.B.I. hieß, sondern *Internationale Situationniste*, *Situationistische Internationale*.

So ist in die Vorgeschichte der *Situationistischen Internationale*, die heute eher durch die Fronde von 68 oder Debords Medienkritik *Die Gesellschaft des Spektakels* bekannt ist, ein Streit um das Erbe des Bauhauses eingeschrieben; ein Streit, der sich dahingehend schematisieren lässt, dass Bills Ulmer Schule das Erbe, die Doktrin, die Kontinuität betont, während die Gegenveranstaltung um Jorn und – wenig später – Debord vor allem die Übersteigerung und die Vollendung der Enterbung im Sinne hatte; die Affirmation jener Erfahrungsarmut, jenes Ausfalls von vermittelbarer, vererbbarer Erfahrung, in dem Benjamin den fundamentalen Impetus der Modernität sah, welcher im Bauhaus eine besonders prägnante Manifestation fand. »Die S.I. gründete sich vor allem auf eine sehr drängende Empfindung der Leere des Alltagslebens und auf die Suche nach ihrer Überwindung«,¹⁹ heißt es in einem Artikel der Zeitschrift *Situationistische Internationale* von 1961 im Rückblick. Die Leere – als Leere an Erfahrung – wurde vor allem in Debords erstem Film *Geheul für Sade* ausgestellt, der völlig bilderlos war und – zu abgerissenen, melancholischen Textstücken – einzig abwechselnd die dunkle und die weiß beleuchtete Leinwand zeigte. Die Leere sollte jedoch durchschritten werden; hin zu »konstruierten Situationen«. Diese konzipierten die Situationisten als Momente der Zeit, die ohne Bezug auf die Vergangenheit – ohne Erbe, ohne Erfahrung – ihren Sinn als plötzliche Erleuchtung einzig in sich tragen sollten. Väter waren dabei nicht erwünscht. In Debords Fokus stand dabei weniger Gropius, sondern die Vaterfigur der französischen Szene jener Zeit, Jean-Paul Sartre, den er unablässig attackierte. Auch andere Väter wurden im Laufe seines Lebens von ihm zwar bewundert, dann aber – oft nicht sehr elegant – erledigt.²⁰

Wenn es aber darum geht, Situationen zu konstruieren, statt Kunstwerke zu schaffen, das Jetzt zu modulieren, statt ein dauerhaftes Werk zu erzeugen, dann gerät die Architektur geradezu zwangsläufig ins Blickfeld. Schon die *Lettristische Internationale* hatte jene urbanen Praktiken und Begriffe geprägt, die später in die *Situationistische Internationale* eingingen. Seit 1953 kursierte ein Text namens »Formular für einen neuen Urbanismus« von Ivan Chtcheg-

19. *Situationistische Internationale*, Bd. 1, S. 222, Übers. modifiziert.

20. Vgl. Jean-Marie Apostolides, *Les tombeaux de Guy Debord*, eine im Übrigen hoch interessante Untersuchung über Debord, die Väter und das Erbe.

lov (Gilles Ivain) in den lettristischen Bars, in dem Chtcheglov den Bau neuer, abenteuerlicher Städte fordert: »Die Hacienda muss gebaut werden.«²¹ In diesem Text findet sich bereits der wichtigste Begriff der lettristischen Stadttheorie, ein nautischer Begriff: Er lautet *dérive*, was weniger »Umherschweifen« bedeutet, wie die deutschen Übersetzungen nahelegen, als vielmehr »Abdriften«. *Dérives* waren die Hauptbeschäftigungen der jungen Lettristen und Situationisten; sie bestanden darin, sich hellwach durch die Stadt treiben zu lassen, dabei von den üblichen Wegen abzukommen und dasjenige wahrzunehmen, was die Gruppe als »psychogeographisches Relief« der Stadt bezeichnete; das Zusammenspiel von Figuren, Klängen, Gerüchen, plötzliche Schnitte und Unterbrechungen. Dabei ging es weniger um eine Aneignung des Stadtraums, wie in einer von de Certeaus *Kunst des Handelns* geprägten Rezeption der Situationisten gern behauptet wird, sondern zunächst um die Ent-Eignung; die Stadt sollte nicht als das Eigene, Bekannte wahrgenommen werden, sondern als ein weites Meer, als Fremde ohne Heimat.



Abbildung 1: Guy Debord, »Guide psychogéographique de Paris«, ca. 1957

Ein weiterer, von den Lettristen oft benutzter Begriff weist darauf hin: *dépayement*, Verwirrung, Befremdung, wörtlich: Ent-Landung; Auflösung des Bodens, des eigenen, letztlich: des Hauses. Tatsächlich wirkten in der Frühzeit der *Lettristischen* bzw. *Situationistischen Internationale* mehrere Araber und Kabylen bei den *dérives* mit, deren Stadterfahrung vor allem davon geprägt war, der Polizei auszuweichen, sich unsichtbar zu machen, »unterzutauchen«. Der Versuch des IS-Mitglieds Abdelhafid Khatib, 1958 eine »psychogeographische Beschreibung« des Hallenviertels zu geben, musste in der Zeitschrift *IS* einigermaßen unvollendet publiziert werden, weil er bei seinen nächtlichen Streifzügen gegen die Sperrstunde für Nordafrikaner verstoßen hatte

und zweimal festgenommen worden war.²² Die Situationisten aber wollten sich – auch diejenigen, die sich ohne Probleme frei in Paris bewegen konnten und es wie ihr Zuhause kannten – in der Stadt fühlen wie Fremde. Es war dies eine Revolte der Söhne gegen Vaterstadt und Vaterland, aber zugleich auch die Aktualisierung einer zutiefst modernen Erfahrung, die mit »Entfremdung«, auch wenn Debord diesen Hegel-Marx-Lukács'schen Begriff gern verwendete, nicht wirklich zureichend beschrieben ist; denn um eine »Aufhebung der Entfremdung« kann es hier nicht gehen. In den *dérives* wartete das Abenteuer, das merkwürdige Empfinden, mitten im vermeintlich Eigenen fremdes Neu-land zu entdecken, verloren zu gehen.

4.

Gedacht wird dabei an eine Generation der Brüder, die, wieder einmal, dem Toten und den Toten den Kampf ansagt. In seinen frühen, auf Litografien von Jorn collagierten *Memoiren* von 1959 zitiert Debord rückblickend Marx' Anspielung auf das Matthäus-Evangelium in einem Brief an Ruge: »Laßt die Toten ihre Toten begraben und beklagen. Dagegen ist es beneidenswert, die ersten zu sein, die lebendig ins neue Leben eingehen; dies soll unser Los sein.«²³ Tatsächlich aber wurde der Ton den Toten gegenüber noch verschärft: Damit die jungen Lettristen/imaginistischen Bauhäusler/Situationisten auch wirklich »als Lebende« ins »neue Leben« eintreten können, sollen die Toten sich nicht nur in Zukunft selbst begraben; sie sollen auch ihre jetzigen Ruhestätten aufgeben. In einem Artikel namens »Projekt rationeller Verschönerungen der Stadt Paris« aus *Potlatch* Nr. 23 vom Oktober 1955 schlägt Debord vor: »Abschaffung der Friedhöfe. Vollständige Zerstörung der Leichname und dieser Art von Erinnerungen; weder sterbliche Überreste noch Spuren.«²⁴ Und auch das Zeugen von Kindern ist verboten: Als Debords brüderlicher Freund Gil Wolman dies wagt, wird er unmittelbar aus der *Internationale Lettriste* ausgeschlossen; in der kurzen Nachricht, die die Zeitschrift *Potlatch* unter der Überschrift »Rente« davon gibt, wird ihm »ein lächerlicher Lebenswandel zur Last gelegt, peinlich belegt durch ein mit jedem Tag debiler und kleinkarrierter werdendes Denken«. Die Meldung schließt im Ton einer Todesanzeige: »Wolman hatte 1952 eine wichtige Rolle in der Organisation der lettristischen Linken und später in der Gründung der L.I. inne. [...] Er war siebenundzwanzig Jahre alt.«²⁵ Denn wie schon Hegel betonte, willigt das Individuum, sobald es sich fortpflanzt, in seinen eigenen Tod ein. Den Vater zu beerben, ist den Situationisten verboten; zum Vater zu *werden* aber erst recht.

22. Vgl. *Situationistische Internationale*, Bd. 1, S. 57.

23. Karl Marx, »Briefe aus den Deutsch-Französischen Jahrbüchern«, S. 338; Guy Debord, *Mémoires*, mit Asger Jorn, o.S.

24. *Potlatch* Nr. 23 vom 13.19.1955, in: *Guy Debord präsentiert Potlatch*, S. 166-176, hier: S. 174, Übers. modifiziert.

25. *Potlatch* Nr. 28 vom 22.5.1957, in: ebd., S. 219-229, hier: S. 228f., Übers. modifiziert.

Die Toten aber – all jene, die nicht mehr oder noch nicht leben – sollen verjagt werden von einer Generation ohne Gedächtnis und ohne Vergangenheit, die vor allem das Ephemere erleben will, den ständigen Neu-Anfang in einer nie heimisch werdenden Fremde, das stetige Abdriften von einem rechten Weg, der ohnehin nicht bekannt ist. Als theoretische Figur dieser Enterbung greifen die Situationisten übrigens sehr bald das *Proletariat* auf; nicht als Arbeiterklasse, sondern als vollkommen moderne, weil wurzellose, eigentumslose, eigenschaftslose Klasse. Schon im ersten Heft der Zeitschrift *Situationistische Internationale* von 1958 hieß es:

»Die Situationisten werden sich in den Dienst der Notwendigkeit des *Vergessens* stellen. Die einzige Kraft, von der sie etwas erwarten können, ist jenes theoretisch vergangenheitslose Proletariat, gezwungen, alles ständig aufs Neue zu erfinden, von dem Marx sagt, »es ist revolutionär oder es ist nichts.«²⁶

Wenig später, als der Niederländer Constant, ein alter Bekannter Jorns aus CoBrA-Zeiten, in die *Situationistische Internationale* einstieg, sollte diese Nicht-Erfahrung dann perpetuiert und gebaut werden. Der Maler Constant hatte sich schon länger mit architektonischen Utopien beschäftigt; in regem Kontakt mit Debord entwickelte er seit 1956 seine Pläne einer neuen Stadt, die er zunächst »bedeckte Stadt« und dann, auf Debords Vorschlag hin, »New Babylon« nannte. Der Name spielt auf die Sünden an, die in dieser Stadt möglich sein werden, auf die unwiderrufliche Verwirrung und Entfremdung von der »angestammten Sprache«, die in ihr erfahren werden soll; aber auch darauf, dass die Stadt in ihrer Struktur an die berühmten hängenden Gärten der mythischen Bauherrin Babylons, Semiramis, erinnern soll. Denn »New Babylon« – Weiterentwicklung des imaginistischen Bauhauses – soll auf riesigen Pfeilern in der Luft hängen, zwischen einer leeren, gerodeten Erde, auf der nur noch der Verkehr fließt, und einem, so kann man annehmen, ebenso leeren Himmel. Von der Erde als Ort der Herkunft, aber auch der Bestattung und Totenruhe hat diese Stadt sich entfernt; Friedhöfe sind in ihr nicht vorgesehen.

So soll diese Stadt sich ständig in einem unendlichen und, so können wir vermuten, recht anstrengenden Spiel selbst erzeugen, ihre Formen und Strukturen ändern, wobei Klima, Atmosphäre, Geräusche und Überraschungen von professionellen Situationisten ständig verändert werden. Die ununterbrochene Möglichkeit des Schocks soll die Söhne von der Vergangenheit reinigen, reinwaschen: In Constants Beschreibung der »gelben Zone« (eines Abschnitts der geplanten Stadt) heißt es: »Ein längerer Aufenthalt in diesen Häusern hat die heilsame Wirkung einer Gehirnwäsche und ist immer wieder praktisch, um die sich eventuell bildenden Gewohnheiten auszulöschen.«²⁷ Die Bewohner sollten zu einer Reinheit der absoluten Erfahrungslosigkeit kommen, zu Momenten vollkommener Fremdheit und reiner Gegenwart zugleich. Friedhöfe waren nicht vorgesehen. Auf der *Documenta XI* in Kassel, die Constant 2002

26. *Situationistische Internationale*, Bd. 1, S. 13, Übers. modifiziert.

27. Ebd., S. 140f., Übers. modifiziert.

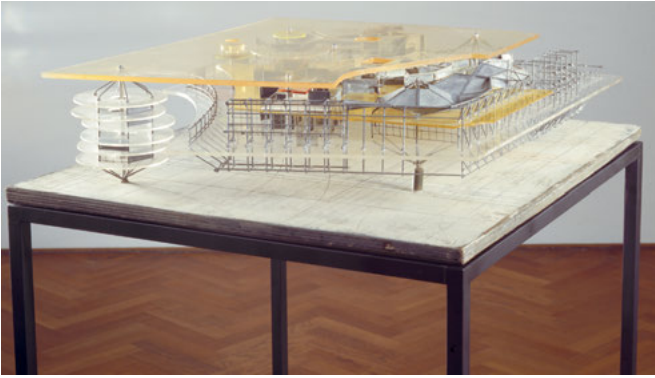


Abbildung 2: Constant, »Ansicht auf einige Sektoren«, 1971



Abbildung 3: Constant, »New Babylon über Amsterdam«

mit einem großen eigenen Raum ehrte, sah man neben den Modellen von *New Babylon* auch Pläne und Landkarten: Auf einigen war ganz Europa übermalt durch ein Netz von hängenden Städten, das sich über Amsterdam, Paris oder das englische Middlesex ausbreitete; über vergangene Städte, von denen wenig mehr blieb als ihr bloßer Name – zur Orientierung des Betrachters, der göttergleich über der Karte schwebte. Beinahe wäre Anfang der 60er Jahre – Constant war da schon aus der *S.I.* ausgetreten, weil er auf eine konkrete Umsetzung der architektonischen Pläne drängte, Debords Interesse aber immer mehr der Weltrevolution galt – auf die Einladung des Textilunternehmers und Mäzens Paolo Marinottis hin eine situationistische Experimentalstadt auf einer kleinen Mittelmeerinsel entstanden; das umfangreiche und ungeheuer kostspielige Projekt scheiterte letztlich an der Forderung der Situationisten nach einem »Recht auf die Zerstörung des Gebäudeensembles«.²⁸

28. Guy Debord, *Correspondance*, Bd. 2, S. 71 (Vertrag zwischen Jorn und Marinotti, abgedruckt in den Marginalien), Übers. J.E.

5.

Ich habe mit Walter Benjamins (impliziter) These eingesetzt, dass die Moderne fundamental als Ausfall von Erfahrung, als Ausfall des Erbes bestimmt werden kann. Das Bauhaus verstand Benjamin als Art und Weise, in diesem Ausfall sich einzurichten. Ich habe verfolgt, wie zwei ganz verschiedene Projekte im Europa der Nachkriegszeit – nachdem die technologisch aufgerüstete Blut- und Boden-Ideologie der Nationalsozialisten der homogenen Erzählung von Moderne einen Bruch zugefügt hat – wiederum versuchten, das Bauhaus zu beerben: ein Erbe anzutreten, das selbst in der Ablehnung des Erbes bestand. Auf der einen Seite stand ein legitimer Sohn mit dem Segen des Vaters (Bill); auf der anderen ein ganzes Rudel illegitimer Söhne, die den Vater weder bestatten noch beerben wollen (Jorn, Debord, Constant). Im Wirken jener illegitimen Söhne aber wurde letztlich jene große Erschütterung vorbereitet, durch die im zur Zeit so viel diskutierten Jahr 1968 die scheinbar gekitteten Kontinuitäten des alten, neuen Europa zerfielen und in der eine Generation von Söhnen – es ging 68 vor allem um Söhne und durchaus machistische Männerbünde; der Feminismus trat erst später hinzu – sich geschlossen gegen ihre Väter stellte, um im »Hier und Jetzt« zu genießen. Heute sind diese Söhne selbst Väter und wollen es doch nicht sein; Slavoj Žižek nennt sie »obszöne Väter«, die ihren Söhnen nicht einmal mehr die Freude gönnen, ihre Verbote zu überschreiten, weil sie einzig die Überschreitung anempfehlen. Die situationistischen Städte aber scheinen sich ganz woanders wiederzufinden; in Einkaufsparadiesen, Malls – wie schon Roberto Ohrt feststellte; oder in jenen merkwürdigen zeit- und geschichtslosen Inseln, die der Emir von Dubai im Meer vor seinen Küsten erbauen lässt, wozu er künstlich Erde aufschüttet, Klima und Ambiente von Berufssituationisten steuern lässt und eine internationale Gemeinschaft von Neureichen ohne Geschichte und Erinnerung versammelt, die auf merkwürdige Weise das situationistische »Proletariat« beerben. Die extravagante Siedlung »Palm Jebel Ali« in Dubai soll 2020 das Zentrum einer Stadt für 1,7 Mill. Menschen werden und an ihrem Rand wird ein Gedicht des Scheichs von Dubai, Mohammed bin Rashid, ins Meer geschrieben, das in etwa wie folgt lautet:

»Nimm Weisheit nur von den Weisen,
nicht jeder, der ein Pferd reitet, ist ein Jockey,
um aufs Wasser zu schreiben, braucht es einen Mann mit Visionen
Große Männer wachsen an großen Herausforderungen.«²⁹

»Die Schiffbrüchigen schrieben ihre Namen nur auf Wasser«³⁰ – das hatte Guy Debord 1979 in seinem Film *In girum imus nocte et consumimur igni* seinem Freund Ivan Chtcheglov hinterhergerufen, dem Erfinder der lettristi-

29. Zit. ohne Gewähr nach Wikipedia.org, Art. »Palm Islands«. Übers. aus dem Englischen J.E.

30. Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, S. 67f. Übers. stark modifiziert/korrigiert.

schen Stadttheorie, der seine Tage in einer Nervenheilanstalt verbrachte. Er starb 1998. Auch Debord ist schon eine Weile tot. Constant starb 2005. Nach seinem Ausstieg aus der *Situationistischen Internationale* verfolgte er *New Babylon* noch eine Weile weiter, aber irgendwann kam er zu der Erkenntnis, dass das Leben in seiner Stadt sicher schrecklich gewesen wäre. Jorn starb 1973. Als Debord zu spät von der schweren Krankheit und vom Tod seines Freundes erfuhr, schrieb er, wieder einmal: »Lasst die Toten ihre Toten begraben und beklagen.« Er selbst ließ sich im Übrigen auch nicht begraben; nach seinem Selbstmord streute seine zweite Frau Alice Becker-Ho seine Asche in die Seine. Und stellte in einem Zeitungsartikel klar, dass man von Debord nichts erben könne: »Es ist Debord, der von Debord erben soll. Wir werden darüber wachsen.«³¹



Abbildung 4: Palm Jebel Ali

Vielleicht bleibt es ja die einzige und größte Provokation Europas, jenen Satz zu wiederholen, den ein junger Mann namens Jesus vor über 2000 Jahren am See Genesareth gesagt haben soll und den Marx, Debord und so viele andere wiederholt haben: »Lasst die Toten ihre Toten begraben.« Und neu beginnen, ohne die Toten, hier und jetzt. Doch vielleicht sollte man dabei auch nicht vergessen, dass dem Mann, der diesen Satz sagte, wenn man ihm glauben will, letztlich das Schicksal des *ewigen Sohnes* beschieden war, der noch am Tage des Jüngsten Gerichts und von Ewigkeit zu Ewigkeit von seinem Vater kontrolliert wird. Auch die Situationisten sind letztlich vielleicht ewige Söhne geblieben, die den Segen des Vaters nicht wollten, ihn dem Bruder aber auch nicht gönnten. Der Architekturtheoretiker Mark Wigley zumindest betonte jüngst: »New Babylon ist als Spielplatz konzipiert. Sein Modell ist ein Kinderspielplatz.«³² Und er folgert, dass der implizite Stalinismus des Modells darin liege, dass es seine Bewohner ewig wie Kinder behandeln wolle – Kinder, die nicht erwachsen werden wollen, um ja nicht dem Vater zu ähneln.

31. Zit. n. Jean-Marie Apostolides, *Les tombeaux de Guy Debord*, S. 156, Übers. J.E.

32. »Architectural Weaponry: An Interview with Mark Wigley«, Übers. J.E.

Doch vielleicht muss ja auch nicht entschieden werden zwischen dem legitimen Erbe und den vaterlosen Jüngern; vielleicht können die Erbfolgekämpfe zwischen der Doktrin und dem Geist irgendwann aussetzen – jene Kämpfe, die eigentlich immer nur zwischen Brüdern stattfanden und deren Ziel je eine Reinheit ist; das reine Erbe oder, wie im Falle Constants, das durch ständige Gehirnwäschen ermöglichte reine und spurlose Vergessen aller Väter. Vielleicht ist es ja auch möglich, unrein zu erben, vielfältig, nicht nur von einem Vater, sondern von vielen Vätern, aber eben auch Brüdern, mehr noch und endlich auch: Müttern, Töchtern, Toten, Lebenden, Untoten, Tieren, Dingen, Licht, Schrift. Vielleicht wäre dann auch irgendwann die ermüdende Epoche der »Brüderlichkeit« und der Erbschaftskämpfe vorbei, die die Situationisten im Mai 68 noch einmal als große Neuheit und geschichtliche Tat verkaufen wollten. Dann müsste man nicht mehr und immer wieder bei Null anfangen, sondern einfach – irgendwo. Im Bauhaus, auf der Bauhaus, in der Situation oder jenseits von ihr.³³

Bibliografie

- »Architectural Weaponry: An Interview with Mark Wigley«, BLDGblog. <http://bldbgblog.blogspot.com/2007/04/architectural-weaponry-interview-with.html> (14.08.2008)
- Apostolidès, Jean-Marie, *Les tombeaux de Guy Debord*. Paris: Exils 1999
- Benjamin, Walter, »Erfahrung und Armut«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, S. 213-219. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991
- Ders., »Kapitalismus als Religion«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, S. 100-103. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991
- Ders., »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, S. 203-430. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991
- Debord, Guy, *In girum imus nocte et consumimur igni*. Berlin: Tiamat 1985
- Ders., *Mémoires*. Paris: Allia 1985
- Ders., *Die Gesellschaft des Spektakels*, aus dem Französischen von Jean-Jacques Raspaut. Berlin: Tiamat 1996
- Ders., *Correspondance*. Paris: Fayard 2001
- De Certeau, Michel, *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve 1988
- Derrida, Jacques, *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, aus dem Französischen von Susanne Lüdemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995
- Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers*, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1987
- Freud, Sigmund, »Jenseits des Lustprinzips«, in: *Das Ich und das Es*, S. 193-249. Frankfurt: Fischer 1992
- Gropius, Walter, »Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar« (Flugblatt, April 1919), in: Wingler, Hans M. (Hg.), *Das Bauhaus 1919-1933*.

33. Zur Frage des (unreinen) Erbes vgl. das Spätwerk Jacques Derridas, v.a.: *Marx' Gespenster*.

Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, S. 39. Köln: Dumont 1968

Heitmann, Claudia, *Die Bauhaus-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1968*. TU-Berlin.de, http://edocs.tu-berlin.de/diss_udk/2001/heitmann_claudia.htm (14.08.2008)

Marx, Karl, »Briefe aus den Deutsch-Französischen Jahrbüchern«, in: ders., *Friedrich Engels Werke*, Bd. 1, S. 337-346. Berlin: Dietz 1983

Ohr, Roberto, *Phantom Avantgarde*. Hamburg: Nautilus 1990

»Palm Islands«. Wikipedia.org, http://en.wikipedia.org/wiki/Palm_Islands#cite_note-thepalmae-0 (19.08.2008)

Situationistische Internationale, Bd. 1. Hamburg: MaD Verlag 1976

Abbildungen

Abbildung 1: Guy Debord, »Guide psychogéographique de Paris«, ca. 1957. Roberto Ohr, *Phantom Avantgarde*, Bildtafeln

Abbildung 2: Constant, »Ansicht auf einige Sektoren«, 1971. Ebd., S. 132 [bzw: BLGDblog, <http://bldgblog.blogspot.com/2007/07/wed-all-be-living-in-dams.html>] (12.11.2008)]

Abbildung 3: Constant, »New Babylon über Amsterdam«. Ebd., S. 121 [bzw. Cit-iwiki, http://citywiki.ugr.es/wiki/Constant.NEW_BABYLON] (12.11.2008)]

Abbildung 4: Palm Jebel Ali, www.thepalm.dubai-city.de/ (12.11.2008)]

Sigfrid Siwertz

im Bau-Kauf-Haus der Moderne

THOMAS FECHNER-SMARSLY

1. Die Ausstellung

Im Sommer 1930, genauer gesagt vom 16. Mai bis zum 30. September des Jahres, fand in der schwedischen Hauptstadt Stockholm eine Kunst- und Industrie-Ausstellung statt, die sogenannte »Stockholmsutställning«. Zwar handelte es sich um eine nationale Schau, doch sie zielte auf die Etablierung Schwedens als internationalen Industriestaat. Es war keineswegs die erste Präsentation dieser Art. Bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts hatte es erste, an den spektakulären Weltausstellungen orientierte Kunst- und Industrie-Ausstellungen gegeben, und diese Entwicklung setzte sich bis nach der Jahrhundertwende fort, ehe der Erste Weltkrieg für eine Unterbrechung sorgte.

Die Stockholm-Ausstellung 1930 unterschied sich freilich von allen früheren, hinsichtlich ihrer Art, aber insbesondere hinsichtlich ihrer Wirkung: Sie wurde zum Durchbruch für den architektonischen Funktionalismus oder auch ›Funkis‹, wie man die Bauhaus-Architektur in Schweden salopp-liebevoll nennt.¹

Die Stockholm-Ausstellung fand unter der Federführung der ›Svenska Slöjdförening‹ statt, dem schwedischen Kunstgewerbe-Verband und Pendant des Deutschen Werkbundes. Seitens des Verbandes hätte man gerne Le Corbusier als planenden Architekten gewonnen, dieser hatte jedoch abgesagt. So wurde der Schwede Gunnar Asplund (1885-1940) zum leitenden Architekten berufen, der sich damals bereits über die Landesgrenzen hinaus einen Na-

1. Mit den national verschiedenen Bezeichnungen verbinden sich durchaus auch weltanschauliche Aspekte. Beispielsweise bezeichnete man die neue Architektur in Amerika als ›international style‹ und entkleidete sie so – gerade durch die Etikettierung als bloßen Baustil – ihrer sozialen wie politischen Implikationen zugunsten einer bloß ästhetischen Inanspruchnahme in Gestalt eines unverbindlichen Formenschatzes. Vgl. Falk Jaeger, »Vorwort«, S. 12. In Skandinavien hingegen schlug die Betonung des Funktionalen auf alle Lebensbereiche durch. Vgl. etwa Bernd Henningsen, *Der Wohlfahrtsstaat Schweden*, insbesondere S. 43ff.

men gemacht hatte. Die inhaltliche Ausstellungsleitung lag in den Händen des Kunsthistorikers Gregor Paulsson (1889-1977). Er war ein dezidierter Befürworter des funktionalen Bauens und hatte schon 1916 mit einem programmatischen Buch unter dem Titel »Den nya arkitekturen« (Die neue Architektur) für lebhaft Debatten gesorgt.

Schwerpunkte der Ausstellung bildeten das heimische Kunsthandwerk (hier u.a. Glas, Keramik und Textilien) und eine Abteilung für neue Baumaterialien, Techniken und Fahrzeuge. Ein Publikumsmagnet wurde die »Bostadsavdeling«, die Wohnungsabteilung, in der man Ideen des funktionalistischen Bauens und der Inneneinrichtung in Musterwohnungen präsentierte. Unverkennbaren Einfluss hatte hier die Werkbund-Ausstellung »Die Wohnung« 1927 in Stuttgart gehabt, aus deren Anlass auch die Weißenhof-Siedlung mit ihren Musterhäusern namhafter Architekten des Neuen Bauens wie Walter Gropius, Le Corbusier, Hans Scharoun, Hans Poelzig entstanden war. Wichtige Impulse erhielt man zudem von Ernst Mays Frankfurter Ausstellung »Die Wohnung für das Existenzminimum« (1929). Dass die neue funktionale Architektur eine wichtige Rolle im Kontext der Konstruktion des schwedischen Wohlfahrtsstaatsmodells spielt, wird ein nicht unwichtiger Aspekt meiner Überlegungen sein.

Die Präsentation wurde ein großer Erfolg: Insgesamt besuchten mehr als vier Millionen Menschen die temporäre Ausstellung auf der Halbinsel Djurgårdsbrunnviken. Nichtsdestoweniger wurden die Planungen, die bereits seit 1928 liefen, von Anfang an von einem vielstimmigen Chor der Kritik begleitet. Ihren Gegnern erschien die neue Richtung der Ausstellung als eine mit der schwedischen Kultur und Tradition unvereinbare kontinentale Strömung. Kritik kam auch von Künstlern, insbesondere von den anti-modern – und das hieß vor allem: den anti-industriell – eingestellten Parteigängern der verschiedenen lebensreformerischen Flügel. Sie attackierten die ihrer Meinung nach vorherrschende Einseitigkeit und Intoleranz der Veranstaltung.

Richtig daran ist, dass die Stockholm-Ausstellung auf ein einheitliches Erscheinungsbild setzte wie keine vergleichbare Schau zuvor. Für traditionellere Formen und Sichtweisen blieb da kaum Spielraum. Zur Zuspitzung des öffentlichen Streits trugen freilich auch die gesellschaftlichen Probleme der Zeit, insbesondere die Lage der Unterschichten in den Städten bei. Längst war »die soziale Frage« zum Schlagwort geworden, so dass die Debatten um die Ausstellung keineswegs nur bautechnische Fragen berührten, jede ästhetische Stellungnahme zugleich immer auch politische und moralische Implikationen hatte. Hinzu kam, dass das allgemeine Publikum erhebliche Schwierigkeiten mit einer Architektur hatte, die sich zwar erklärtermaßen an Bedürfnissen breiter Bevölkerungsschichten orientierte, andererseits aber so ganz und gar mit allen traditionellen Bauweisen Schwedens brach. Vor diesem Hintergrund erscheint es deshalb umso überraschender, wenn der Direktor des schwedischen Architekturmuseums in den 70er Jahren anlässlich einer Retrospektive zum Funktionalismus in Schweden resümierend feststellte: »Im Jahre 1930 erfolgte der Durchbruch des Funktionalismus in Schweden, einige Jahre später als in Deutschland, dafür umso umfassender.

Schon in der Mitte der dreißiger Jahre waren sämtliche traditionellen Baustile in der Architektur so gut wie undenkbar.«²

Wie konnte es zu dieser raschen und am Ende nahezu widerstandslosen Übernahme einer funktionalistisch geprägten (und noch dazu als unschwerflich empfundenen!) Architektur in Schweden kommen? Kurz gesagt: weil Schweden später, dafür schneller industrialisiert wurde als Länder wie England oder Deutschland. Aber auch, weil – wie es der Politikwissenschaftler Bernd Henningsen in einer Untersuchung über den schwedischen Wohlfahrtsstaat ausdrückte – das wesentliche Kennzeichen der schwedischen Moderne ein *politischer* Funktionalismus war. Henningsen betont, dass der architektonische Funktionalismus Skandinaviens in besonderer Nähe zur Politik gestanden habe, und er gibt eine Reihe von Gründen dafür an: weil der funktionalistische Stil von den führenden Intellektuellen aufgegriffen und propagiert wurde; weil er sich für die Massenfertigung eignete und einer allgemeinen Technikbegeisterung im Norden entgegenkam, und – auch dies nicht unwichtig – weil er antifaschistisch war. Insgesamt schätzte man in Schweden am architektonischen Funktionalismus weniger das Systemdenken als die Zweckrationalität, den Pragmatismus und die Idee einer Nützlichkeit für alle. Diese Aspekte kamen den skandinavischen Gleichheitsvorstellungen stärker entgegen.

All diese Gründe hätten dennoch kaum ausgereicht, um einen solchen Wandel in der Einstellung gegenüber der neuen Architektur zu bewirken, jedenfalls nicht ohne weitere ideologische Abfederung. Ein Begriff wurde hier von zentraler Bedeutung, ein Begriff, der eine große Wirkung entfaltete und der sich bis heute erhalten hat: der Begriff ›folkhem« – Volksheim.

2. Das Heim

1928, also zwei Jahre vor der Stockholm-Ausstellung, hielt der Sozialdemokrat Per Albin Hansson (1885-1946) eine berühmt gewordene Rede vor dem schwedischen Reichstag (dem Parlament). In dieser Rede lancierte er den Begriff des ›folkhem«, des Volksheims, den er zwar nicht erfunden hatte, dessen politische Durchsetzung sich aber fortan mit seinem Namen verbinden sollte. Der Begriff ›folkhem« wurde, wenn man so will, das autochthone Etikett für das, was im Ausland lange Zeit und oft bewundernd, manchmal abfällig, als das schwedische Modell galt. Oder, wie es der amerikanische Journalist Marquis Childs 1936 in einer einflussreichen Reportage nannte: »Sweden – The Middle Way«, also der mittlere, der Dritte Weg zwischen Sozialismus und Kapitalismus. In seiner programmatischen Rede formulierte es Per Albin Hansson in landesväterlichem Ton:

»In einem guten Zuhause herrscht Gleichheit, Fürsorge, Hilfsbereitschaft [...]. Ein gutes Heim kennt keine Privilegierten und Zurückgesetzten, keine Lieblings- und keine Stiefkinder [...]. Dort sieht keiner auf den anderen hinab, da versucht keiner,

2. Bengt O.H. Johansson, *Aufbruch und Krise des Funktionalismus*, S. 4.

sich Vorteile auf Kosten der anderen zu verschaffen, der Starke unterdrückt und plündert den Schwachen nicht aus.«³

Solche Worte kamen bei der schwedischen Bevölkerung an, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass Hansson aufgrund seiner Koppelung von Modernisierung und Umverteilungspolitik zum Ministerpräsidenten gewählt wurde. Jedenfalls regierte er das Land seit 1932 nahezu ununterbrochen bis zu seinem Tod 1946 und er steht wie kaum ein Zweiter für die Etablierung des schwedischen Wohlfahrtsstaates – gewissermaßen als dessen Landesvater.

Soziale Gleichheit und Brüderlichkeit – als ehemals revolutionäre Forderungen – stehen hier ganz oben, individuelle Freiheit kommt dagegen in der nationalen Vorzeigefamilie eher am Rande vor. Auf welchen Konsens diese sowohl bildhaft als auch volksnah formulierte Politik der sozialen Gerechtigkeit sich berufen konnte, möchte ich am Beispiel eines Romans zeigen – eines Romans, der im Übrigen zwei Jahre vor Per Albin Hanssons Rede und vier Jahre vor der Stockholm-Ausstellung erschien. Hier lag offensichtlich eine Entwicklung in der Luft. Und es passt ins Bild, dass Per Albin Hansson als einer der Ersten in eines der vom Architekten Paul Hedqvist (1895-1977) im neuen funktionalen Stil entworfenen Reihenhäuser im Stockholmer Stadtteil Alvik einzog. Unschwer erkennt man, wie hier das Beschauliche und das Bescheidene, das Familiäre und das Kollektive eine architektonische Form gefunden hatten.

Es ging also darum, in einem kleinen und relativ dünn besiedelten Land am nördlichen Rand Europas, das nicht weniger unter der Schere von Modernisierung und Wirtschaftskrise litt als andere Länder, einen Ausgleich zu schaffen zwischen traditioneller Lebensweise und technisch-ökonomischem Fortschritt, eine Aussöhnung herzustellen etwa zwischen der traditionellen (ländlichen) Familie und dem Kollektiv der (städtischen) Industriearbeiterschaft – unter der Prämisse einer pragmatischen Lebensform und der Bejahung des Fortschritts. Diese Homogenisierung, diese nicht-totalitäre Totalisierung einer Nation, vollzog sich nun unter dem ideologischen Dach des Volksheim-Begriffes, während sich gleichzeitig eine moderne Gesellschaft funktionell ausdifferenzierte.

Doch der Vorstellung vom Volksheim wäre wohl kaum ein so durchschlagender Erfolg beschieden gewesen, wenn er nicht bereits im Bewusstsein, in der kollektiven Vorstellung verankert gewesen wäre. In der Tat erfuhr das Heim (als ästhetisch-ideologische Komponente) eine wichtige Prägung bereits in den 1890er Jahren – mit einer Wirkung, die über Schweden hinaus reichte. Wegweisend wurde ein kleines Heim in der Provinz Dalarna. 1897 stellte der schwedische Maler Carl Larsson (1853-1919) auf der Stockholmer Kunst- und Industrie-Ausstellung eine Serie von Aquarellen aus, die das von ihm und vor allem seiner Frau Karin gestaltete Wohnhaus der Familie in den Mittelpunkt rückte. Die Serie erschien bald darauf in Buchform unter dem schlichten Titel »Ett hem« (Ein Heim) und wurde außerordentlich erfolgreich, in gewisser Weise sogar zum Prototypen heutiger Einrichtungsbücher für skandinavi-

3. Zit. n. Eva Rudberg, »Der frühe Funktionalismus. 1930-40«, S. 81.

sches Design. Das Heim der Larssons und die Bild-Serie regten die Pädagogin und Mutter der Nation Ellen Key (1849-1926) zu einer Programmschrift an, die 1899 unter dem Titel »Schönheit für alle« (Skönhet för alla) erschien. Es sollten die Heime mit schönen – und das meinte ebenso formschönen wie praktischen – Möbeln und Gegenständen für den täglichen Gebrauch ausgestattet werden – ein Auftrag nicht nur an die Gestalter, sondern auch an die Bewohner. Spätestens hier kam ein volkserzieherischer Unterton in die Debatte, mit dem eben nicht nur auf ästhetische Schönheit abgezielt wurde, nicht nur auf die Handhabbarkeit der Dinge, sondern beispielsweise auch auf die hygienischen Verhältnisse in den Unterklasse-Heimen.

Es gab also 1928 bzw. 1930, als Per Albin Hansson seine Rede hielt und die Stockholm-Ausstellung den Bauhaus-Stil durchsetzte, bereits ein Fundament, auf welchem man das neue Volksheim errichten konnte. Allerdings besaß auch dieses helle Heim der schwedischen Modernisierungsfamilie die eine oder andere dunkle Kammer, wie eine genauere Lektüre des Romans »Det stora varuhuset« (Das große Warenhaus) des schwedischen Schriftstellers Sigfrid Siwertz (1882-1970) verdeutlichen soll.

3. Das Kaufhaus

Sigfrid Siwertz' Roman »Det stora varuhuset« (Das große Warenhaus) erschien 1926 und spielt zwischen 1915 und den beginnenden 20er Jahren, vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges, der ökonomischen Krise, aber auch der Kriegsgewinnler durch Spekulationen. Das Buch ist als Kollektivroman angelegt, so dass die Handlung ohne eigentliche Hauptfigur auskommt. Alle auftretenden Figuren sind mehr oder weniger direkt dem Warenhaus verbunden, und dieses bleibt auch der nahezu einzige Schauplatz. Nicht nur deswegen darf man es als Mikrokosmos und als Pars pro Toto für die schwedische Gesellschaft ansehen.

Nachdem der Erzähler zu Anfang das große Warenhaus als einen Ort einführt, an dem das Materielle auf das Wunderbare trifft, einen Ort, an dem Dinge aus entlegenen Weltgegenden wie der Lombardei, Tasmanien und West-Indien unter einem Dach zusammenfinden, holt er den Leser in die Realität der Kriegsjahre zurück, indem er ein zwar armes, aber durch und durch schwedisches Brautpaar auftreten lässt.

Winter-Tage lang irrten der junge Matrose Alfred und die Näherin Maria mangels eigenen Heims durch die Vorstädte, »zwischen frischgesprengten Granitfelsen und an halbfertigen Bauten mit gähnenden Fensterhöhlen« vorbei – ein Hinweis sowohl auf Wohnungsnot wie Bautätigkeit. Nun haben sie sich zum ersten Mal ins Zentrum gewagt, und gleich vor das moderne Warenhaus »mit der bekannten Lichtreklame mit den beiden tanzenden Goldschuhen, die übrigens stark gegen die Notbeleuchtung des Krieges kontrastierten«. Soziale Konflikte – wie den von Luxus gegen Not – deutet der Roman, meist nur beiläufig und in Nebensätzen, an.

Zufall und Verliebtheit wollen es, dass das Paar die Nacht im Kaufhaus verbringen muss, natürlich in der Bettenabteilung, und als Ergebnis dieser

Nacht kommt neun Monate später ein Kind zur Welt, das schon bei seiner Geburt zur Waise wird. Denn da war das Handelsschiff des Matrosen schon auf eine Mine gelaufen, er selber ertrunken, und die kleine Näherin stirbt im Kindbett. Doch in jener Nacht werden sie erst einmal im Kaufhaus ertappt und dem jüdischen Besitzer, der auf den sprechenden Namen Goldmann hört, zur hochnotpeinlichen Befragung vorgeführt.

Doch dank der Fürsprache der Mitarbeiter des Hauses entlässt der Inhaber Jeremias Goldmann das Paar in die Freiheit. Was Folgen haben soll: nicht nur, weil das Kaufhaus die rührende Geschichte des kleinen Paares medial, nämlich für Reklamezwecke ausschlachtet, sondern auch, weil fortan dessen Geschichte mit dem Haus verknüpft ist.

Das Rührselige, das Schmonzettenhafte und Hollywood-Taugliche der Handlung täuscht womöglich darüber hinweg, dass der Autor Sigfrid Siwertz im Roman durchaus etwas Neues probiert, und zwar insofern, als er die funktionale Struktur des Warenhauses als Raster den menschlichen Beziehungen zugrunde legt, von dem die Impulse der Handlung ausgehen. Nacheinander durchläuft die Erzählung die Abteilungen, von der Chefetage bis in den Keller, und ordnet ihnen bestimmte Personen zu, wobei in der Abfolge der Kapitel die Hierarchie und die Bedeutung der Angestellten für das Haus eingehalten wird. Zunächst wird der Inhaber eingeführt, dann der Juniorchef, danach die Leiterin der Damenmode-Abteilung, der Schaufenster-Dekorateur usw. Vordergründig erscheint der Handlungsablauf chronologisch, ihm ist aber eine Art ›doppelter Cursus‹ durch die Räumlichkeiten des Kaufhauses zugrunde gelegt, in den wiederum die privaten Beziehungen und Verwicklungen der Personen eingeflochten werden. Auch wenn es für die meisten Liebeshändel *ein Happy End* gibt, erscheint doch Siwertz' Arrangement geradezu perfide: denn letztlich fügen sich die menschlichen Beziehungen den ökonomischen Rahmenbedingungen, sie werden von ihnen determiniert.

Die literarische Gestaltung der Personen bleibt bewusst aufs Typologische reduziert – und sie reicht bis zu biologischen Stereotypen. Am deutlichsten wird dies in der Gegenüberstellung des jüdischen Besitzers des Warenhauses, Jeremias Goldmann, und seines schwedischen Juniorpartners Erlend Asklöv. Schon rein äußerlich könnten die beiden verschiedener nicht sein. Goldmann ist »ein kleiner, blasser, krummer alter Mann« (S. 18),⁴ Asklöv dagegen »lang, blond und fein« (S. 39). Unschwer erkennt man in den körperlichen Merkmalen die damals gängigen (Rasse-)Stereotypen: das Nordische gegen das Jüdische.⁵

Doch während der ältliche Jude zwar als aufs Geld erpicht, aber auch als

4. Diese und alle folgenden Seitenangaben folgen der deutschen Ausgabe: Sigfrid Siwertz, *Das große Warenhaus*.

5. 1921 war an der Universität Uppsala das weltweit erste Institut für Rassenbiologie gegründet worden, dessen Tätigkeit u.a. in die Publikation *Svensk raskunnkap* (Schwedische Rassenkunde) mündete, ein Werk, das mehrere Auflagen erlebte und neben der schwedischen auch in einer englischen und einer deutschen Ausgabe erschien. Vgl. Tore Frängsmyr, *Svensk idéhistoria. Bildning och vetenskap under tusen år*, S. 223-227.

leicht zu rühren und menschlich dargestellt wird, gilt der junge Asklöv – immer in der Perspektive der anderen Mitarbeiter – als zu kühl und berechnend, um wirklich sympathisch zu sein.

Umso erstaunlicher, dass der offenkundige Gegensatz zwischen den beiden Männern ohne Konflikt bleibt. Auch das Familienleben ändert daran nichts. Asklöv ehelicht eine Verkäuferin (aus der hauseigenen Spielwarenabteilung), eines jener kleinen Ladenmädchen, die – mit Siegfried Kracauer gesprochen – so gern ins Kino gingen und »des Tages harnten, an dem sie einen jungen (hier Stockholmer) mit ihrem dummen Herzchen erquicken durften«.⁶

Goldmann dagegen bleibt unverheiratet, und beinahe wäre er auch kinderlos geblieben – und damit beginnt die Ironie der Geschichte und die etwas langwierige Pointe des Romans. Denn nach dem Tod der Näherin nimmt ein unerwartetes Schicksal insofern seinen Lauf, als das Angestellten-Kollektiv des Warenhauses beschließt, das Waisenkind zu adoptieren. Dies geschieht, zumindest anfänglich, gegen den Willen des Besitzers, und auch danach bleibt seine Rolle die eines stets Berechnenden:

»Aber Goldmann, der ein kluger und vorbedachter Kopf war, adoptierte den Jungen nicht, sondern ließ den kleinen Sandberg zuoberst unter den Aktiva des Warenhauses aufführen, mit einem Wert von eintausend Kronen. [...] Dieser Wert wurde jedes Jahr mit allen Kosten aufgeschrieben, die die Firma bezahlen musste, so dass der Junge auf diese Weise wirklich das Kind des ganzen Warenhauses wurde.« (S. 105)

So menschlich sympathisch der Jude Goldmann gezeichnet wird, so sehr wird doch immer wieder sein Geschäftssinn als leitendes Motiv allen Handelns betont – und die Art und Weise, wie dieses weitere Stereotyp ausgebeutet und zugespitzt wird, ist höchst interessant. Anders als beim Partner Asklöv, für den das Geld und die Zahlen nur ein kaltes, ein intellektuelles Fieber sind, welches nun im Übrigen durch die neue Braut gelindert wird, steckt bei Goldmann mehr dahinter: eine existentielle Furcht, eine biologische und stammesgeschichtliche noch dazu, die ihn zu Geld und Gold treibt. Und damit komme ich zum vierten, ahasverischen Teil: zu einer Migrationsgeschichte.

4. Der Bau

Jeremias Goldmann stammte gar nicht aus Schweden, sondern aus dem östlichen Europa, irgendwo von dem russisch-polnischen Grenzgebiet. Der Jude Goldmann hatte vor Pogromen fliehen müssen, und die Furcht verließ ihn seither nicht:

6. Vgl. Siegfried Kracauer, *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*, S. 289. – Ein weitergehender Vergleich zwischen Kracauers Analyse(n) – etwa auch in dessen Studie über »Die Angestellten« von 1929 – und Siwertz' Roman drängt sich förmlich auf, muss aber aus Platzgründen hier unterbleiben.

»Diese Furcht hatte ihre Wurzel in einer schwachen Konstitution, in der Unsicherheit und Unterdrückung vieler Generationen und in der Katastrophe schließlich, die ihn in ein fremdes Land geschleudert hatte. Man wusste nicht genau, was ihm zugestoßen war. [...] Aber es hieß, er habe bereits als Kind seinen Vater beim letzten polnischen Aufstand halb zu Tode misshandeln sehn und später bei einem Pogrom in seiner polnischen Heimat Mutter und Schwester verloren. In Goldmanns tiefstem Dunkel gab es Blut und Schreie und die Drohung einer großen vorwärtsdrängenden Masse mit Knütteln und Steinen.« (S. 49)

Goldmann – verfolgt und traumatisiert – verwandelt den Verlust der eigenen Familie nie – was ihn auch daran gehindert haben mag, soviel wird angedeutet, in Schweden eine eigene Familie zu gründen. Er war selbst noch ein Kind gewesen, als er nach Schweden kam. Dabei hatte das Schiff – das die Flüchtlinge über die Ostsee brachte und das den bezeichnenden Namen ›Familienhoffnung‹ trug – Schiffbruch erlitten. Auch hier findet sich eine knappe Charakterisierung, sie geschieht quasi nebenbei, und sie entlarvt vielleicht weniger Goldmann als vielmehr die unterschwellige Tendenz des Buches. Unter den Schiffbrüchigen, heißt es da, war »er [...] der einzige, der außer seinen Kleidungsstücken etwas hatte retten können«. (S. 32) Dieses »etwas« war ein Hausiererkasten gewesen, und dieser Hausiererkasten bildete die Grundlage seines später erarbeiteten Reichtums. Durch das Festhalten an seinem Eigentum aber hatte der egoistische Jude Goldmann das Überleben der ganzen Gruppe gefährdet.

Hier verknüpft der Roman ganz ähnliche soziale und moralische Konflikte zwischen egoistischem Individuum und solidarischem Kollektiv, wie sie Per Albin Hansson in seiner Rede auf- und angriff: Goldmann hatte sich Vorteile auf Kosten anderer verschafft, er hatte die anderen, die mit ihm buchstäblich im selben Boot saßen, in Lebensgefahr gebracht. Zugleich wird der Bogen zum armen Brautpaar geschlagen, war doch der Matrose auf einem schwedischen Handelsschiff umgekommen, trotz der schwedischen Neutralität im Krieg. Die narrative Konstruktion des Romans läuft damit auf folgende Logik zu: Während die Einheimischen menschliche Opfer bringen müssen, verschaffen sich die Einwanderer ökonomische Vorteile. Diese Fluchtlinie wird auch durch die Verwendung der ›Daseinsmetapher‹ (H. Blumenberg) des Schiffbruchs in den Roman eingezo-gen.

Gerade weil dies nicht ausdrücklich gesagt wird, aber in der Logik der Handlung und in der Kontrastierung der Figuren angelegt ist, bleibt es bezeichnend, wie der Roman diesen sozialen Schuldkomplex einer harmonischen, nichtsdestoweniger perfiden Lösung zuführt.

Als am Ende der alte Jeremias Goldmann stirbt und eigentlich ohne leibliche Nachkommen ist, bietet sich als Erbe der junge Waisenknabe förmlich an. Der Auftrag zu dessen Erziehung war ja gewissermaßen an das Kollektiv (des Warenhauses) übergegangen und wurde stellvertretend vom Juniorchef Asklov und seiner Frau wahrgenommen – damit ein richtiger Schwede aus dem Jungen werde: lang, blond und fein.

Auf diese Weise geht auf quasi natürlichem Wege das – ja höchst egoistisch erwirtschaftete – Eigentum des Migranten und Juden Goldmann auf

das schwedische Kollektiv über. Nicht nur an den Adoptivsohn, sondern ans Volksheim, gewissermaßen ans ›Volksganze‹. Denn der Roman endet tatsächlich damit, minuziös zu verzeichnen, welche Institutionen von der gesellschaftlichen Umverteilung des Goldmannschen Reichtums profitieren (neben den Armen der jüdischen Gemeinde u.a. ein Pensionsfonds, ein Erholungsheim für die Angestellten des Warenhauses, die Handelshochschule und die Schwedische Akademie).

Wie soll man diesen Schluss lesen: als eine Art Wiedergutmachung? Als einen Ausgleich zwischen dem jüdischen Kaufmann und den schwedischen Unterschichten? Als eine gesellschaftliche Umverteilung im Sinne der Rede Per Albin Hanssons (die beim Erscheinen des Romans allerdings noch gar nicht gehalten war)? Oder schließlich als eine Art Enteignung mit antisemitischem Unterton? Zumindest kann man es im Sinne eines gesellschaftlichen Imaginären lesen: als Ausdruck einer sozialen Wunschphantasie, die nur an ihrer Oberfläche auf Harmonie und Konsens bedacht ist. Darunter aber kommt der Ausdruck eines politischen Unbewussten zum Vorschein, das auf andere Lösungen hofft.

Dieses politische Unbewusste des Romans bringt mich noch einmal zurück zur Architektur und zur Moderne, zum Bauhaus, zum Heim und – zum Bau. Im Roman gibt es eine bemerkenswerte architektonische Konstruktion, deren Merkwürdigkeit auch erläutert wird. Das große und moderne Warenhaus wurde nämlich, so die Fiktion, um einen alten Kramladen herum gebaut. In diesem Laden hatte der jüdische Inhaber Jeremias Goldmann einst sein erfolgreiches Geschäft in der Hauptstadt begonnen, nachdem er zuvor etliche Jahre als Hausierer auf dem Land herumgewandert war – ein Leben, dass Goldmann nur ungern aufgab, soviel deutet der Roman an.⁷

Statt allerdings den Altbau einfach abzureißen, um Platz für das neue, für das moderne Großkaufhaus zu schaffen, ließ Goldmann dieses um den alten Laden, die nach der Hausnummer so genannte »Alte Neun«, herum errichten (wie das geschieht, wird nicht näher ausgeführt). Jeremias Goldmann haust weiterhin in den Räumen des Kramladens, der »Alten Neun«, hinter einer schweren Eisentür, in einem kleinen und dunklen Büro mit schmalen Fenstern.

Ganz im Gegensatz dazu residiert Goldmanns Partner Erlend Asklöv im Neubau, fühlt sich wohl in seiner Direktionsflucht in vornehmem, kühlem Empire, »umgeben von drei unaufhörlich läutenden Telefonen, einer elektrischen Uhr, einem Telegraphen und zwei Rohrpostapparaten«. (S. 54) Asklöv,

7. Wenn es im Roman heißt, dass der jüdische Hausierer vor allem durch die Hunde in die Stadt getrieben worden sei (S. 33), dann versteckt sich dahinter die allgemeine Verfolgung von ›Fahrenden‹, seien es Zigeuner, die sog. ›Tattare‹ oder bloß Hausierer, die nicht selten aus Osteuropa stammten. Gleichzeitig spielt der Roman offensichtlich auf das politische Zeitgeschehen in Schweden nach 1910 an, als im Parlament durch eine Kampagne ein Verbot für eingewanderte sog. ›gårdfarihandlare‹, also reisende Händler durchgesetzt werden sollte. Diese Bestrebungen richteten sich insbesondere gegen polnisch-stämmige Juden. Vgl. dazu Christian Catomeris, *Det ohyggliga arvet. Sverige och främlingen genom tiderna*, S. 126.

mit anderen Worten, steht nicht nur für die nordische Rasse, sondern auch für den neuen Menschen, angeschlossen an die modernen, die technischen Kommunikationsmittel, und an das Maß der neuen Zeit, die elektrische Uhr. Goldmann dagegen repräsentiert das Alte, das Überkommene, das Archaische, die mythische Furcht. Die Pointe besteht allerdings darin, dass auch das moderne Warenhaus hier seinen Ursprung hat, und in gewissem Sinn auch seine Funktion aus ihr, der mythischen Furcht, herrührt, aber diese Funktion ist gleichsam perversiert, wie die folgende Passage belegt: »Aber wie war das große Warenhaus zu erklären, das sich so herausfordernd um den Kern der alten Neun erhob?« (S. 49) Diese Frage stellt der Roman natürlich nur rhetorisch, um sie sogleich zu beantworten:

»In alten Zeiten erbaute die Furcht große Tempel. Hinter schweren Steinmauern verschanzte man sich mit seinen Göttern gegen die Bedrohungen der bösen Mächte. Hier hatte nun dieselbe Furcht sich einen Geschäftspalast erbaut. Das große Warenhaus war Goldmanns geschickt angelegtes Bollwerk gegen den Ruin, die Gefahren, den Tod.« (S. 49)

Das Warenhaus wird zum Tempelersatz – auch dies gehört zu den Vorurteils-Stereotypen. Doch diese höchst sonderbare Erklärung für den Bau eines modernen Warenhauses ähnelt auch auffallend der Beschreibung in einer der letzten Erzählungen Franz Kafkas, dem 1923/1924 entstandenen Fragment »Der Bau«. Darin berichtet ein nicht näher gekennzeichnetes »Tier« von der Einrichtung eines unterirdischen Labyrinths, einer Schutzanlage mit einem Burgplatz und zahlreichen Fluchtwegen, toten Gängen und Erweiterungen.

Deleuze/Guattari haben diese Erzählung im Sinne einer Deterritorialisierung, freilich nicht einer durch Migration erzwungenen Deterritorialisierung, sondern einer Deterritorialisierung der (nicht zuletzt sprachlichen) Identität gelesen, aber aus diesem Impuls heraus den Bau auch als Anlage eines Labyrinths interpretiert, das zugleich Schutzburg und Fluchtweg ist und vor allem der Angstabwehr dient.⁸ Überträgt man eine solche Lesweise auf die zwei Jahre nach Kafkas Erzählung entstandene Siwertz'sche Konstruktion, dann entpuppt sich hier die moderne und funktionale Architektur des Warenhauses, indem sie um die Höhle herum konzipiert wird, als Abwehrbollwerk, als Versteck des Juden und Migranten Goldmann. Das Bauwerk würde dann nicht nur eine labyrinthische, beinahe monströse Vergrößerung des »Baus« darstellen, sondern hinter dieser literarischen Konstruktion verbirgt sich möglicherweise auch eine Kritik durch den Autor. Demnach wäre die Moderne eigentlich nur ein großes Ablenkungsmanöver.

8. Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, insbesondere S. 46-54.

5. Schluss

Fasst man die zentralen Aspekte noch einmal zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: Auf der einen Seite befindet sich Warenhaus-Personal, das angesichts der Not der schwedischen Bevölkerung – repräsentiert durch ein schwedisches Unterklasse-Paar – sich zur Solidargemeinschaft entwickelt und gewissermaßen das Volksheim einrichtet. Gleichzeitig wird die Modernisierung des Landes (für beides steht das Kaufhaus) weiter vorangetrieben. Demgegenüber erweist sich der eingewanderte Jude Goldmann als nicht integrierbar in einem doppelten Sinne: Weder gründet er Heim und Familie noch ist er bereit, seine alte Behausung zu verlassen und in die moderne einzuziehen (wie es später der schwedische Ministerpräsident Per Albin Hansson vorbildlich tat).

In Goldmanns Perspektive diene das Moderne des Warenhauses lediglich einer Tarnung und Täuschung, er selber wäre im Grunde ein Anti-Modernisierer. Am Ende verhält er sich wie ein Tier, das sich in seinen Bau zurückzieht. (Dass er nachts oft heimlich durch die dunklen Gänge der Delikatesenabteilung schleicht, unterstreicht diesen Aspekt.) Mögen seine Erfahrungen noch so traumatisch sein, der Jude Goldmann bleibt ein Eigensinniger in einer Krisenzeit und damit am Rande der schwedischen Gesellschaft – und vor diesem Hintergrund moralischer Wertung ist es doppelt interessant, dass er ohne Nachkommen stirbt, also eine natürliche, nichtsdestoweniger eine biologische Lösung insinuiert wird. Die Frage, die das Buch aufwirft, wäre nach dieser Logik folgende: Ist diese Lösung eine im kollektiven, im nationalen Interesse.⁹

Sigfrid Siwertz' Roman *Das große Warenhaus* thematisiert also verschiedene, im Zuge der Modernisierung auftretende gesellschaftliche Brüche und Widersprüche. Zu ihrer Konfrontation bedient sich Siwertz einer architektonischen Metapher. Die Aufhebung dieser Widersprüche findet eine kollektive und nationale Lösung – das lag in der Zeit.

Wenn zum einen das moderne Warenhaus eine Modernisierungsmetapher darstellt, bedeutet dessen Kollektivierung am Ende des Buches zugleich auch eine Wiedergutmachung. Eine Wiedergutmachung insofern, als der Gerechtete (der eingewanderte Jude Goldmann) die Opfer (die schwedische Näherin und der ertrunkene Matrose) entschädigt, in der Person des Kindes, das – gemäß dem typologischen Zuschnitt des Romans – wiederum die Zukunft verkörpert.

9. Es gibt noch eine zweite, kaum weniger bezeichnende »Nationalisierungsepisode« in diesem Buch, und auch sie hat einen realen Hintergrund, nämlich in der Abwanderung der Filmschauspielerin Greta Garbo nach Hollywood. Im Roman tritt sie als Mannequin unter dem Künstlernamen Nina Smith auf, die sich bezeichnenderweise mit dem Reklamechef, der noch dazu auf den englischen Namen Nelson (möglicherweise ist hier der Regisseur Mauritz Stiller gemeint) hört, nach Amerika absetzt. Auch hier wird, zumindest im Sinne eines »politischen Unbewußten« (Fr. Jameson), das Neue in Gestalt des Filmgeschäfts als etwas Unschwedisches markiert und bleibt zumindest zweideutig und zweifelhaft.

Andererseits bleibt das Antimoderne als archaisches Rudiment in die Moderne inkorporiert. Gegen ›das Bauhaus‹ und ›die Bauhaus‹ steht immer noch (quer) jene ›Alte Neun‹, die sich nicht modernisieren lässt: also ›der BAU‹ des jüdischen Migranten Goldmann – eingekapselt in die moderne, in die funktionale Struktur. Ins neue nationale Volksheim, ins funktionale und funktionierende Kollektiv war die Bleibe des Heimatlosen und des Flüchtlings nicht integrierbar, nicht harmonisch aufzulösen, sie blieb ein Fremdkörper und diese grundlegende Fremdheit wurde ja über die Rassem Merkmale vor allem körperlich determiniert.

Ob es sich in allen Aspekten um eine bewusste Konzeption des Autors Sigfrid Siwertz handelt, dem klar war, dass bestimmte Widersprüche und Konflikte sich weder einfach auflösen noch völlig verdrängen lassen, ist eine kaum zu beantwortende Frage. Die Wahl der Architektur-Metapher und insbesondere die Ausführungen über das Warenhaus sowie Goldmanns ›Bau‹ (die ›Alte Neun‹) sprechen eher dafür.

Für den Autor hatte diese Inszenierung übrigens noch ein Nachspiel, und zwar ganz buchstäblich. Sigfrid Siwertz wurde nämlich, nicht zuletzt aufgrund seines Warenhaus-Romans, zum Festspiieldichter der Stockholm-Ausstellung 1930 berufen. Dabei kam es zur Aufführung des umgearbeiteten Romans in Form einer Nummernrevue, die schon deshalb interessant war, weil sie eine Modernekritik mit den medialen Mitteln dieser Moderne inszenierte. Der Titel des Werks lautete: »Det stora bygget« – Der große Bau.

Bibliografie

- Caldenby, Claes/Lindvall, Jörn/Wang, Wilfried (Hg.), *Schweden. Architektur im 20. Jahrhundert*. München, New York: Prestel 1998
- Catomeris, Christian, *Det ohyggliga arvet. Sverige och främlingen genom tiderna*. Stockholm: Ordfront 2004
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976
- Frängsmyr, Tore, *Svensk idéhistoria. Bildning och vetenskap under tusen år, Bd. II: 1809-2000*. Stockholm: Natur och Kultur 2004
- Henningsen, Bernd, *Der Wohlfahrtsstaat Schweden*. Baden-Baden: Nomos 1986
- Hitchcock, Henry-Russell/Johnson, Philip, *Der Internationale Stil 1932*. Braunschweig: Vieweg 1985
- Jaeger, Falk, »Vorwort«, in: Hitchcock, Henry-Russell/Johnson, Philip, *Der Internationale Stil 1932*, S. 7-14. Braunschweig: Vieweg 1985
- Johansson, Bengt O.H., *Aufbruch und Krise des Funktionalismus*. Frankfurt 1976
- Kracauer, Siegfried, *Die Angestellten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971
- Ders., »Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino«, in: ders., *Das Ornament der Masse*, S. 279-294. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977
- Sigfrid Siwertz, *Det stora varuhuset*. Stockholm: Albert Boniers 1926
- Ders., *Das große Warenhaus*. Berlin et al.: Otto Quitzow 1928

»My home is my castle« oder Brecht an Bord der Bauhaus?

LAURA WILFINGER

1. Die »moderne Bauhaus-Wohnung«

Beginnen wir mit dem Ende der Geschichte: Das Ende einer Brecht'schen Erzählung, die in der Werkausgabe mit dem Titel »Nordseekrabben oder Die moderne Bauhaus-Wohnung« überschrieben ist, markiert, so scheint es, zugleich das Ende dieser Art von Wohnung und des mit dem Begriff – oder besser: der Marke – »Bauhaus« assoziierten Wohnstils. So deutet es zumindest die Handlung an, und zwar als Erzählhandlung einerseits und als wörtlich verstandenes »Durchgreifen« des Protagonisten andererseits: Beide münden in die programmatische Aufhebung eines, wie es hier heißt, mit »reformatorsche[r] Zweckdienlichkeit« realisierten Wohnkunstwerks, das einem Herrn Müller gemeinsam mit dem Icherzähler im Haus des ehemaligen Kameraden Kampert zur Besichtigung vorgeführt wird.¹

»Es ist dem Menschen nicht gestattet, vermittels Sonnensegeln und Bechsteinflügeln in den Himmel zu wachsen. Eine Wohnung ist dort, wo ein Mensch seinen alten Kragen in eine Ecke geworfen hat. So hat es Gott bestimmt, nicht ich, Müller, basta. Und jetzt *ist* es eine Wohnung«,

erklärt der Protagonist, der hier nicht zufällig auch als »Müller [...], der Schreckliche« firmiert, im Anschluss an einen »mazedonischen Siegeszug«, infolge dessen er den »stilreine[n] Salon« seines Gastgebers in eine Art Wohnhöhle mit »gemütliche[r] Ecke« verwandelt hat. Dass er für sein im besten Falle unkonventionelles Verhalten – schließlich ist er im Hause Kampert nur zu Gast – auch den Titel »Müller, der Gastfreund« erhält, mag zunächst nicht überzeugen. Ebenso wenig einsichtig erscheint die Konsequenz, die er selbst daraus zieht, wenn er seinem Gastgeber mit »My home is my castle« die selbstbewusste Aneignung dieser Wohnung mitsamt der Verantwortung über ihre Ausgestaltung signalisiert.

1. Hier und im Folgenden: Bertolt Brecht, BFA 19, S. 273-275.

Müllers Auftritt stellt den Begriff des Wohnens und seiner ›Rahmenbedingungen‹ in einer Wohnung, die im doppelten Sinne als *Bleibe* interpretiert wird, grundlegend in Frage: Dort, wo der Mensch sich einrichtet, um zu bleiben – und nicht etwa, wie der (E-)Migrant, nur provisorisch zu ›hausen‹ – investiert er Zeit, Geld und Überlegung in die ästhetische und funktionale Gestaltung seines Wohn(t)raumes: »die moderne Bauhaus-Wohnung«. Brechts Karikatur zeigt einen Apologeten einer Art Bauhaus-Idee, dem hier vor Augen geführt wird, dass eine als *modern* klassifizierte Vorgabe *per definitionem* keinen Anspruch auf dauerhafte Gültigkeit erheben kann oder auch: dass die Moderne, wo sie – wie einleitend gezeigt – die Gestalt eines schwimmenden oder fliegenden Vehikels namens ›Bauhaus‹ annimmt, gewissermaßen ›keine Bleibe‹ hat.

›Nordseekrabben oder Die moderne Bauhaus-Wohnung‹ erscheint am 9. Januar 1927 in den Münchner Neuesten Nachrichten und geht, wie Elisabeth Hauptmann in einer Tagebuchnotiz festhält, auf einen Besuch Brechts bei Friedrich Kroner zurück, der seit 1926 Chefredakteur der Monatsschrift ›Uhu‹ aus dem Ullsteinverlag ist.² Dabei stammt der Untertitel wahrscheinlich nicht aus Brechts Feder – der Zusatz ›oder Die moderne Bauhaus-Wohnung‹ kann vielmehr als Resultat eines redaktionellen Erläuterungsbedürfnisses gelten, das die Bedeutung der bescheidenen ›Nordseekrabben in einer Büchse‹ relativiert und das Augenmerk auf den ästhetischen Rahmen des Geschehens lenkt.³ Von der Marke ›Bauhaus‹ ist also bei Brecht keine Rede, nicht in Bezug auf diese Erzählung und auch sonst nicht derart ausdrücklich. Sein Interesse gilt mehr dem Verhalten bzw. dem Verhältnis seiner Leser (auch der Bewohner ›moderne[r] Bauhaus-Wohnungen[en]‹) zu einem Phänomen, das hier als zeitgenössische Stilvorgabe, wenn nicht gar als eine Art Bauhaus-Ideologie vorgestellt wird, die allzu leichtfertig als ›neue Mode‹ adaptiert worden ist. Darum ist die ›moderne Bauhaus-Wohnung‹ im Kontext der Erzählung weit mehr als nur als Kulisse, nämlich auch als Protagonistin zu sehen, die als Gegenstand einer durchaus ›substantiellen‹ Auseinandersetzung inszeniert – und dabei ihren Charakter in der Begegnung mit dem Brecht'schen *Alter Ego* Müller grundlegend ändern wird.

Brechts Interesse gilt zu jener Zeit – also ab Mitte der 20er Jahre – einem thematischen Komplex, der mit dem an anderer Stelle geprägten Schlagwort des ›eingreifenden Denkens‹ umschrieben werden kann.⁴ Dabei handelt es

2. Vgl. den Eintrag vom 8. Juni 1926: »Wir schreiben die Geschichte ›Nordseekrabben‹ (Geschichte der Wohnung Fr. Kroners) [...]« (Sabine Kebir, *Hauptmann*, S. 54). Zu einem Besuch Brechts liegen keine Quellen vor. Auch Erwin Piscator, zu dem Brecht Kontakt pflegte, zeigt 1926 Interesse, sich »nach modernen Wohnungsprinzipien einzurichten«, und beauftragt Marcel Breuer, seit 1920 am Bauhaus, mit der Ausgestaltung seiner Wohnung in Berlin-Wilmersdorf (Erwin Piscator, *Theater* 1929, S. 248). Sasha Stone hat die Einrichtung fotografisch dokumentiert; vgl. dazu das Ullsteinblatt *Die Dame* (1928, Heft 14) und die Zeitschrift des Werkbundes *Die Form* (1929, Heft 4).

3. BFA 19, S. 273.

4. Vgl. etwa BFA 21, S. 422. Der Begriff des ›eingreifenden Denkens‹ wird als

sich, vereinfacht ausgedrückt, um eine Form der Wahrnehmungsschulung; wenngleich, wie es Walter Benjamin nennt, innerhalb des »literarische[n] Rahmen[s]«, d.h. auf dem Weg der Produktion bzw. vor allem der Rezeption von Literatur und literarischen Formen. Eine – im Übrigen auch von Brecht als »neu«, genauer aber als zu erneuernde verstandene – ästhetische Produktion dient ihm hier als Experimentierfeld für eine »eingreifende«, d.h. im weitesten Sinne »engagierte« Schreib- und Denkweise, die unter Rückgriff auf sogenannte gestische Darstellungsmittel aus der Theaterpraxis bestimmte Sichtweisen, also Perspektiven im eigentlichen Sinn, als konkret und quasi »in Eigenregie« ver- bzw. änderbar kenntlich machen soll.⁶ Was Brecht doppel-sinnig »Verhaltensweisen« nennt und an bestimmte zu diesem Zweck typisierte »Identifikationsfiguren« delegiert, entspricht einem als bewusstes Tun (oder eben: Verhalten) inszenierten Dasein, das die vielzitierten »Verhältnisse«, die immer als »zwischenmenschliche«, soziale im Wortsinn, zu verstehen sind, sichtbar sowie subjektiv be- und angreifbar, also kritisierbar, erscheinen lässt. Verhalten meint hier das Sich-Verhalten zu einem oder etwas anderen, meint »Inter-Aktion«, wie sie Müller hier anhand oder genauer: mit der »modernen Bauhaus-Wohnung« umsetzt.

Damit zurück zur Geschichte: Die titelgebenden »Nordseekrabben«, die Müller als Gastgeschenk mitführt, kommen vorerst nicht zum Einsatz:⁷ Nachdem Kampert die Hüte der Eintretenden »auf ein paar äußerst ulkige schwarzlackierte Eisenstacheln an der Wand [gespießt]« und seine Gäste »in zwei sehr bequemen amerikanischen Liegestühlen in seiner Diele [verstaute]« hat, nimmt dieses »ziemlich hohe und einfach geweißte Gemach« sämtliche Aufmerksamkeit ein. »Das ist eine ganze Ausstellungshalle«, bemerkt Müller, und der Hausherr präzisiert: »[I]ch dachte mir: eine große Halle und nur ein paar einfache Sitzgelegenheiten darin; das beruhigt ungeheuer«. Auch Frau Kampert, die nun auftritt, »sehr hübsch, sehr nett und sehr gut angezogen«, teilt mit, was es zu diesem Interieur jeweils zu denken gebe, und bedauert, »die Wohnung sei noch nicht fertig«. Schließlich komme es ihnen darauf an, »die Wohnung so passend wie möglich zu gestalten«, erklärt sie dem konsternierten Müller in seinem hölzernen Liegestuhl unter einer »leichten japanischen Strohmatte vor einem ungeheuren schrägen Fenster«. Diesem, so erfahren wir von seinem Begleiter, »wäre es [...] lieber gewesen, wenn man ihm nicht gesagt hätte, warum er sich so wohl fühlte«.

Als Kampert es sich dann nicht nehmen lässt, die nackten Wände ebenfalls als Ausdruck eines Prinzips zu erklären – »wenn ein Mann nicht ein eigenes Zimmer für Bilder hat, dann soll er es lieber bleibenlassen« –, da platziert Müller »den ersten faulen Seitenblick« bei seinem Kompagnon. Diese

solcher erst im Kontext einer »Kritik des Faschismus« (ebd.) entwickelt. Herr Keuner als Typus des »Denkenden« (BFA 18, S. 13) entsteht um 1930 aus einer Lehrstückfigur, die die gezielte Beobachtung des »Denken[s] als *gesellschaftliches* Verhalten« (BFA 21, S. 422) in der reflektierten Prosa möglich machen soll.

5. Walter Benjamin, GS IV, S. 85.

6. Vgl. dazu Laura Wilfinger, »Umfunktionierung«, S. 213-233.

7. Hier und im Folgenden: BFA 19, S. 268-270.

fremde Wohnung, genauer aber Kamperts Begriff vom ›Wohnen‹, befremdet ihn: Denn was Kampert als Gastfreundschaft auslegt, erlebt der Gast als Museumsführung, die programmatische Inhalte, also eine Form der Theorie des ›Wohnens‹, zu vermitteln sucht, dabei aber die Praxis desselben auf die Inszenierung von »Aufenthaltsort[en]« beschränkt. ›Wohnen‹ und die Gestaltung von Wohnraum geben hier keinen Aufschluss mehr über individuelle Bedürfnisse und also subjektive Kriterien, die als persönlicher Stil des Bewohners wahrnehmbar und reflektiert werden könnten. Für Müller hingegen gilt hier: Wohnen oder nicht wohnen, um sich als Gast, und d.h. seinem Gastgeber entsprechend verhalten zu können. Darin folgt er einem entfernten Verwandten im Brecht'schen Figurenkabinett, Herrn K. alias Keuner, der sich in der Interpretation des Begriffes »Gastfreundschaft« auf eine wortwörtliche und damit quasi ›doppelte‹ Deutung beruft:

»Wenn Herr K. Gastfreundschaft in Anspruch nahm, ließ er seine Stube, wie er sie antraf, denn er hielt nichts davon, daß Personen ihrer Umgebung den Stempel aufdrückten. Im Gegenteil bemühte er sich, sein Wesen so zu ändern, daß es zu der Behausung paßte; allerdings durfte, was er gerade vorhatte, nicht darunter leiden. Wenn Herr K. Gastfreundschaft gewährte, rückte er mindestens einen Stuhl oder einen Tisch von seinem bisherigen Platz an einen andern, so auf seinen Gast eingehend. ›Und es ist besser, ich entscheide, was zu ihm paßt!‹, sagte er.«⁸

›Gast-Freundschaft‹ realisiert sich somit nur durch gegenseitiges Verhalten, als Geben und Nehmen von Aufmerksamkeit, die über das »Verhältnis des Wohnenden zur Dingwelt« hinaus ein Interesse an der subjektiven Wahrnehmung des anderen Menschen signalisiert.⁹ Weder Kampert noch Müller und sein Begleiter entsprechen dieser Vorgabe – bis Müller den entschiedenen Widerspruch, den er zunächst nur unauffällig andeutet, durch einen resoluten Angriff auf ›verordnetes Wohlfühlen‹ im Patentliegestuhl in die Tat umsetzt.

Der Fortgang der Geschichte ist schnell erzählt: Kampert, wie der Erzähler fast mitleidig bemerkt, ein »viel zu guter Wirt und viel zu naiv erfreut über die Komplettheit seines Haushaltes«, begeht zwei fatale Fehler.¹⁰ Nicht nur, dass er Müllers hinterlistigem Wunsch nach »Nordseekrabben in einer Büchse« nachzukommen versucht und dazu seine Wohnung verlassen muss, er liefert dem nunmehr »finster lächelnden« Müller unbewusst und guten Willens das Stichwort, um anschließend in Aktion zu treten und damit mutmaßlich auch Brechts Vision angesichts des Kronerschen Wohnensembles in die Tat umzusetzen: Eine Truhe, »ein unscheinbares braunes Ding mit Eisenbeschlägen«, die Kampert neben der Tür positioniert hat, durch die er sein Reich verlässt, verleitet ihn zu einem letzten programmatischen Ausspruch:

»Habt ihr schon einmal so etwas Nichthereinpassendes in einem sonst doch schon ganz anständigen Speisezimmer gesehen, Kinder? Aber ich sage euch, ich würde sie

8. BFA 18, S. 23f.

9. Walter Benjamin, GS VI, S. 435.

10. Hier und im Folgenden: BFA 19, S. 272-274.

nicht um alles in der Welt heraußen lassen, denn mich ärgert nichts so sehr, als wenn alles so ungeheuer stimmt. In einer Wohnung muß nicht *alles* zusammenpassen, sonst ist sie unbewohnbar.«

Damit ist das Schicksal derselben und zugleich auch die Komplizenschaft der beiden Zurückgebliebenen – Müllers und seines Kommentators – besiegelt: »Wir verloren keine Zeit. Wir machten uns sofort ans Werk«. Wir sehen Müller, der seine Jacke in die Ecke schleudert, drei Flaschen aus der Schnapsbar in die Tomatenterrine entleert, einen Suppenschoöpföffel davon einnimmt und sich dann in einen der »amerikanischen Patentliegestühle« fallen lässt. Dort entwirft er einen »genauen Schlachtplan«, mit dem er »dieser überlegten Wohnung« nach seinen Maßstäben gerecht zu werden sucht: »Dazu brauchte er drei Minuten, aber ohne ihn hätte er niemals so umfassend arbeiten können, wie ich es nun erleben durfte«.

2. Wohnen oder nicht wohnen

Indem er Müller anschließend behaupten lässt: »Und jetzt ist es eine Wohnung«, stellt Brecht mit dem Konzept der Kamperts auch die »moderne Bauhaus-Wohnung« – und sei es zumindest hinsichtlich ihrer individuell erleb-
baren Wohnqualität – in Frage. Dabei gerät angesichts der Müllerschen Intervention das ›Wohnen‹ selbst zu einem fragwürdigen Begriff: Was bedeutet also ›Wohnen‹? Was *tut* der Mensch eigentlich, wenn er wohnt?

In einem der von ihm protokollierten Gespräche mit Brecht im Sommer 1931 nennt Walter Benjamin »das Wohnen« seinen »Lieblingsgegenstand« und damit ein Sujet, das besonders geeignet scheint, den Zusammenhang von »Vorstellungen« und den entsprechend realisierten »Verhaltensweisen« zu illustrieren.¹¹ Im Rahmen einer gemeinsam entwickelten Typologie des ›Wohnens‹ definiert Brecht anhand seines eigenen Wohnverhaltens zwei Pole, aus denen erkennbar wird: Wohnen, im Unterschied zu einem neutralen Sich-Aufhalten im Raum, bezeichnet ein bestimmtes Verhältnis zu den Dingen, den Gegenständen, mit oder zwischen denen der Mensch sich einrichtet. Auf der einen Seite steht also ein Verhalten, das Brecht als »»mitahmende[s]‹ Wohnen« bezeichnet und das dem üblichen – oder besser: dem gewohnten – Verständnis des Begriffs entspricht: »Das ist ein Wohnen«, referiert Walter Benjamin, »das seine Umwelt ›gestaltet‹, sie passend, gefügig und gefügt anordnet; eine Welt, in der der Wohnende auf seine Weise zu Haus ist; ein Gepräge, das jeder Gast, gewollt oder ungewollt, als persönlichen ›Stil‹ seines Gastgebers erkennen wird.

Nicht zufällig bezieht das Wort »wohnen« seine Bedeutung von einem indogermanischen »gern haben, wünschen« her, das die schon in früher Zeit hinzugetretene Vorstellung des »Behaglichen, Geruhamen« betont, wie sie

11. Hier und im Folgenden: Walter Benjamin, GS VI, S. 435 (Gespräch vom 8. Juni 1931 in Le Lavandou).

auch das lateinische Pendant »habitare« einschließt.¹² Die Verwandtschaft zur *Gewohnheit*, für die mit dem »Habitus« nach wie vor auch ein lateinisches Fremdwort im Gebrauch ist, liegt auf der Hand: Wie die subjektive Wahrnehmung des »richtigen« Platzes der einzelnen Wohnutensilien durch jede Benutzung bestätigt wird, so vermag diese *Einrichtung* einer Wohnung Aufschluss über die Lebensgewohnheiten ihres Bewohners zu geben. Dementsprechend differenziert Benjamin zwischen einem »Wohnen[,] das dem Wohnenden das Maximum«, und einem, »das ihm das Minimum von Gewohnheiten mitgibt«, und verweist auf die Haltung von »Vermieterinnen möblierter Zimmer«, die häufig auch das »Verhältnis des Wohnenden zur Dingwelt« auf ihre Weise zu bestimmen suchen:¹³ »Der Mensch wird eine Funktion der Verrichtungen, die die Requisiten von ihm verlangen«, stellt Benjamin fest und zeigt damit eine Art des Wohnens, die dem Wohnenden weit mehr abverlangt als etwa das »Gastwohnen«, das Brecht dem »mitahmenden« gegenüberstellt. Während sich der Mensch – als Mieter oder Gast – in dem von Benjamin skizzierten Fall den Vorstellungen des Gastgebers vollständig unterzuordnen hat, zeigt der »Gastwohnende« seinen Respekt vor fremdem Terrain und den diesem aufgeprägten Gewohnheiten, indem er es »[ab]lehnt [...], Verantwortung für das zu tragen, was ihm dient; er fühlt sich von dem Sessel, auf dem er Platz nimmt[,] eingeladen und, im gegebenen Augenblicke, auch wieder ausgeladen«.

In dieser Definition des »Gastwohnen[s]« aus dem Jahr 1931 spiegelt sich die Situation des Emigranten, des »Flüchtlings« vielmehr, dem Brecht in einem Gedicht aus dem dänischen Exil zuruft, er solle sich nur nicht »einrichten«: »Schlage keinen Nagel in die Wand/Wirf den Rock auf den Stuhl!«.¹⁴ Wenn er dann die Inkonsequenz des Geflüchteten anmahnt, zeigt er das Bedürfnis des Menschen nach einem »Heim«, das, wie es in einem Vers aus dem »Lesebuch für Städtebewohner« heißt, jeden Einzelnen zum »Bleiben« auffordert:

»Hier hast du ein Heim
Hier ist Platz für deine Sachen
Stelle die Möbel um nach deinem Geschmack
Sage, was du brauchst
Da ist der Schlüssel
Hier bleibe.«¹⁵

12. DWB, Art. »Wohnen«.

13. Hier und im Folgenden: Walter Benjamin, GS VI, S. 435.

14. BFA 12, S. 82 (»Gedanken über die Dauer des Exils«, um 1937). Im zweiten Teil heißt es dann: »Sieh den Nagel in der Wand, den du eingeschlagen hast«/»Wann, glaubst du, wirst du zurückkehren?« (ebd.). Vgl. auch »Zufluchtsstätte« (ebd., S. 83) und »Über die Bezeichnung Emigranten« (ebd., S. 81).

15. BFA 11, S. 164. Die Gedichte aus dem *Lesebuch für Städtebewohner* entstehen im Kontext der Auseinandersetzung mit der modernen Großstadt und sind daher in engem Zusammenhang mit der Satire über die »moderne Bauhaus-Wohnung« zu lesen. Die drei folgenden »Aufforderungen« skizzieren den Verlust dieses individuell zugeschnittenen Heims, das sich zunehmend zu einem bloßen Aufenthaltsort

Diese erste von »Vier Aufforderungen an einen Mann von verschiedener Seite zu verschiedenen Zeiten« aus dem Jahr 1926 beschreibt jene Art von »Bleibe«, die auch dem von Heidegger etymologisch begründeten Begriff des »Wohnens« (und zwar in Wechselwirkung mit jenem des »Bauens«) entspricht:¹⁶ als eine Heimstatt, die das Dasein des Individuums buchstäblich »befriedet«, diesem im räumlichen wie im konkret körperlichen Sinn jenen Schutz bietet, der seine Fortexistenz garantiert, während der Exilant, ähnlich wie der von Brecht skizzierte »Städtebewohner« der späten 20er Jahre, mit der »gewachsenen« Heimat einen bedeutenden Teil seiner Identität verliert und fortan »auf dem Schrank« immer den »Koffer« bereit hält.¹⁷ Jener gewohnte Begriff des Wohnens, den Brecht als »mitahmendes« Wohnen« beschreibt, erscheint hier obsolet; für den Heimatlosen mag vielmehr gelten, wie es Kalle in den »Flüchtlingsgesprächen« formuliert: »Wo nichts am rechten Platz liegt, da ist Unordnung. Wo am rechten Platz nichts liegt, ist Ordnung.«¹⁸ In dieser absurden Situation scheint es also angeraten, sich auf jene vierte Art des Wohnens zu beschränken, die nach Benjamin keinerlei »Gewohnheiten aufkommen läßt, weil [sie] die Dinge, ihre Stützpunkte, fortschreitend wegräumt« und darum auch als »zerstörende[s] Wohnen«, kurz: »Hausen« bekannt ist.¹⁹

Beides jedoch, »mitahmende[s] Wohnen«, in dem sich der Bauhaus-Gedanke mit einer wörtlich verstandenen Häuslichkeit verbindet, wie auch »Hausen«, das nomadische (also fehlende) Gewohnheiten und so mehr das (Luft-)Schiff »Bauhaus« assoziiert, lassen sich in dem Müller zugeschriebenen Verhalten wiedererkennen – die Begriffswahl erweist sich als eine Frage der Perspektive: Schließlich vollzieht Müller diese Art der Anpassung in einer ihm – im doppelten Sinne – fremden Umgebung. So wäre es dem japanischen Sonnensegel, das sich in Müllers Hand in nacktes Material verwandelt und so problemlos zur Hängematte umfunktionierte werden kann, besser bekommen, hätte er anstelle des »mitahmenden« Wohnen[s]« das »Gastwohnen« gewählt. Andererseits erscheint Müllers Auftreten angesichts der aufdringlichen Funktionalität des Kampertschen Interieurs ansatzweise verständlich: Auf im Zuge eines proklamierten »Neuen Wohnens« verordnete Gewohnhei-

wandelt, an dem es dann heißt: »Du bist hier so gut aufgehoben wie woanders./Du kannst also dableiben« (ebd., S. 165).

16. Vgl. Martin Heidegger, »Bauen Wohnen Denken«, S. 145-164: »Doch worin besteht das Wesen des Wohnens? Hören wir noch einmal auf den Zuspruch der Sprache: Das altsächsische »wuon«, das gotische »wunian« bedeuten ebenso wie das alte Wort bauen das Bleiben, das Sich-Aufhalten. [...] Wunian heißt: zufrieden sein, zum Frieden gebracht, in ihm bleiben [...], bewahrt vor Schaden und Bedrohung« (ebd., S. 149-151). Vgl. dazu weiterführend: Eduard Führl, *Bauen und Wohnen*.

17. Beides BFA 27, S. 304 (aus dem Gedicht »Ein neues Haus«, Mai 1949, nach der Rückkehr nach Berlin). »die wahrheit mein haus und mein wagen!« nennt Brecht die Dinge, derer er sich durch das Exil beraubt fühlte (Brecht, *Keuner*, S. 109). Diese »Verlustliste« findet sich in verschiedenen Variationen, Haus und Auto sind immer darunter (vgl. ebd., S. 111ff.).

18. BFA 18, S. 203.

19. Jeweils Benjamin, GS VI, S. 436.

ten muss er sich ebenso wenig einlassen wie Kampert auf als rückständig erachtete »simple bürgerliche Zimmer« oder den proletarischen Luxus von »Nordseekrabben in einer Büchse«. ²⁰ Was für Müller also der Wiederherstellung eines Wohnraumes dient, der seinen Vorstellungen entspricht, stellt sich Kampert als planlose Verwüstung seiner so sorgfältig »überlegten Wohnung« dar: Er sieht Müller sprichwörtlich »hausen wie die Vandalen«, deren Name als Inbegriff für unreflektierte Zerstörungswut in die Gemeinsprache eingegangen ist. ²¹

Brecht funktioniert diesen in seinem Sinne »populistischen« Gebrauch des Begriffs, der eine vandalistische »Gewohnheit« zu charakterisieren scheint, ironisch um und bringt zur Verteidigung des alten Germanenvolkes vor, man habe dessen Motive lediglich missverstanden. Dieser heute verbreitete Irrtum sei einer einseitig interessengelenkten historischen Berichterstattung zur Last zu legen; schließlich gebe es,

»[d]a die alten Römer des Schreibens kundig waren, die alten Vandalen aber nicht, [...] über die Unternehmungen der letzteren ausschließlich römische Berichte. Wenn man nach diesen geht, kommt man zu der Ansicht, diese Vandalen wären von ungeheurem ästhetischen Fanatismus erfüllt gewesen. Sie hätten gegen eine bestimmte Kunstrichtung opponiert oder zumindest gegen Kunst im allgemeinen eine unüberwindliche Abneigung verspürt. [...] Teilweise aber nahmen sie die alten Dinger hauptsächlich als Material. Holz zum Beispiel gibt Feuer, für das Geschnitzte daran hatten sie keine Augen.« ²²

Kontext dieser und ähnlicher Aufzeichnungen ist ein Gespräch zwischen Brecht und dem Theaterkritiker Herbert Jhering mit dem Titel »Klassikertod?«, das der Kölner Rundfunk im April 1929 ausstrahlt und das ein seit Mitte der 20er Jahre virulentes Thema aufgreift: die Inszenierung sogenannter Klassiker, also jenes »heutige[n] Drama[s]«, dem Brecht im Interesse einer zeitgemäßen – d.h. für ihn »der soziologischen Situation entspr[echenden]« – Ästhetik die Existenzberechtigung abspricht. ²³ Der »Gebrauch« dieser Bühnentexte, als deren Autoren repräsentativ »Schiller und Goethe« zitiert werden, beschränke sich auf einen »kulinarischen«, den Jhering kurzerhand einem »Mißbrauch« gleichsetzt. ²⁴ Wenn er dabei den musealen Charakter dieser Art des Theater(spielen)s hervorhebt und befindet: »Die Klassiker wur-

20. BFA 19, S. 269 und 273.

21. Dieser Vandalismus-Begriff ist als Neologismus für das wahllose Morden und verschiedene jakobinische Ausfälle gegen Kunstwerke im Gefolge der Französischen Revolution entstanden (Henri-Baptiste Grégoire, *Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme*, 1794).

22. BFA 21, S. 288.

23. BFA 21, S. 202 bzw. 204 (»Sollten wir nicht die Ästhetik liquidieren?«, Juni 1927).

24. Hier und im Folgenden: BFA 21, S. 311f. Die Metaphorik des Kulinarischen meint bei Brecht eine unreflektierte und nur an materieller Bereicherung interessierte Rezeptionsweise, die er sich für seine ästhetische Produktion, etwa in der

den als literarischer Naturschutzpark gepflegt. Jede Berührung war verboten, jede Grenzregulierung verpönt; jede Umpflanzung wurde bestraft«, so wird in der von Brecht angekündigten »vandalistische[n] Bemühung« das Engagement seines Protagonisten Müller sichtbar, der den designierten »modernen Klassikern« in Kamperts »moderner Bauhaus-Wohnung« ebenso radikal zu Leibe rückt, wie es Jhering für die »[Theater-]Klassiker als geistiges Mobiliar des gutsituierten Bürgertums« vorschlägt. Dazu müsse man sich, so deutet Brecht an, über den »Besitzfimmel« bestimmter Interessengruppen hinwegsetzen und den »literarische[n] Naturschutzpark« gleich einer Festung erobern – wie Müller exemplarisch vorführt, wenn er die Wohnung seines ehemaligen Kameraden, nur, weil sie ihm persönlich nicht passt, einfach seinen Vorstellungen entsprechend umbaut und sie sich damit gewissermaßen aneignet: Mit »My home is my castle« zeigt er dem eigentlichen Besitzer jene buchstäbliche Verkehrung der »Eigentumsverhältnisse« an, die ihn dann als »Müller, de[n] Gastfreund«, als der er am Ende der Erzählung betitelt wird, (wieder-)erkennbar macht.

Nach dieser selbstbewussten »Ver-Wendung« des in Kamperts Haushalt vorhandenen Möbel-Materials ist es nun Müller, der den konsternierten Kampert in sein »castle« lädt, in jenes private Reich, das dieser – nach Sir Edward Coke – als Hausherr nur nicht entsprechend zu verteidigen wusste: »For a man's house is his castle, *et domus sua cuique est tutissimum refugium*, for where shall a man be safe, if it be not in his house?«,²⁵ so lautet das vielzitierte Diktum des barocken Rechtsgelehrten wörtlich, wobei dieser sich primär auf den konkreten räumlichen Besitz bezieht und weniger auf ein abstraktes »home«, ein Zuhause, um dessen individuelle Gestaltung es hier zu tun ist. So ist Müllers »castle«, also seine »gemütliche Ecke«, als eine symbolische »Festung« zu verstehen, die gerade keinen Anspruch auf materielles, im wörtlichen Sinne »objektives« Eigentum ausdrückt, sondern vielmehr die subjektive Deutungshoheit über den Begriff des Wohnens meint, den Müller durch Kamperts »Objektivierungsbestrebungen« angegriffen sieht und dem er – mit Hilfe oder besser »in Gestalt« eines brechtianisch verfremdeten *Deus ex Machina* – wieder zu seinem Recht verhilft.

3. Das Missverständnis mit der (neuen) »Sachlichkeit«

Brecht bezieht, wie erwähnt, die Geschichte von den »Nordseekrabben« nicht ausdrücklich auf das Bauhaus: Es wird weder als ästhetische Instanz genannt, über die sich die postulierte »Stilreinheit« der Kampertschen Einrichtung legitimieren ließe, noch als Markenname einzelner Wohnutensilien, die als Repräsentanten des »Bauhaus-Gedankens« – im Sinne der von

Hauspostille, ausdrücklich verbittet: »Sie soll nicht sinnlos hineingefressen werden« (BFA 11, S. 39).

25. Sir Edward Coke, *Institutes*, S. 162 (Chapter 73: »Against going or riding armed«).

Gropius propagierten neuerlichen Einheit von künstlerischem Schaffen und handwerklicher Fertigkeit – fungieren könnten.²⁶ Während diese Repräsentationsfunktion heute die Rezeption des Bauhaus-Begriffs als Etikett eines ›modernen Klassikers‹ prägt, der in Gestalt einzelner Objekte wie der Tischlampe (1923/1924) von Wilhelm Wagenfeld, Marcel Breuers Stahlrohrstühlen und -sesseln oder auch der im Souvenirladen der Weimarer Klassik-Stiftung beliebten Tee-Kugeln (1924) von Otto Rittweger und Wolfgang Tümpel weniger von seinem konkreten Gebrauchs- als mehr von Sammler- und daher einem – nachträglich erworbenen – musealen Wert zeugt,²⁷ kann für die ästhetische Wahrnehmung der Kamperts und auch des Autors Brecht von einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit einem neuartigen Begriff des Wohnens und Einrichtens ausgegangen werden, der sich in den 20er Jahren aus der Rezeption des historischen Bauhauses und seiner Vertreter (sowie anderer Avantgarde-Bestrebungen der Zeit) entwickelt. In dieser Differenzierung wird die eingangs eingeführte Transformation *des* Bauhauses zu *der* Bauhaus sichtbar, vom zeitgenössischen und unmittelbar rezipierten zu einem in seinen ›Produkten‹ bzw. Repräsentanten – auch in Gestalt seiner Lehrer und Schüler – vermittelten Phänomen, das dann eine im wörtlichen Sinne *mediale* Funktion annimmt.²⁸

Brecht reduziert in seiner Darstellung die Charakteristika dieses neuen Stilempfindens auf den epochemachenden Leitbegriff, jene *Sachlichkeit*, die sich in der Interpretation der Kamperts als »etwas ganz Einfaches« zeigt, das »so passend wie möglich« und in diesem Sinne »harmonisch«, dabei »lediglich mit ein wenig Überlegung« herzustellen sei.²⁹ Die Basis dieses systematischen Erneuerungsbestrebens bildet dabei das »simple bürgerliche Zimmer [...], eng und wahrscheinlich dann noch bis oben mit Möbel vollgepackt«, wie es auch Walter Benjamin in der 1928 erschienenen Sammlung zeitgenössischer Impressionen aus der »Einbahnstraße« nur noch als Kulissenmaterial für »Kriminalschriftsteller« betrachten zu können meint, das »adäquat allein der Leiche zur Behausung [wird]«. ³⁰ Dennoch wird das, was bei Benjamin

26. Vgl. dazu aus dem Bauhaus-Manifest: »Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine ›Kunst von Beruf‹. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker.« (zit. n.: *Manifeste und Proklamationen*, S. 173).

27. Zur sog. »Bauhaus-Lampe« vgl. die Abbildung in: Klaus-Jürgen Winkler, *Bauhaus-Alben*, S. 244, 247 und 273; zu den Tee-Kugeln Abb. S. 259. Der bekannteste Breuer-Sessel ist der nach Kandinsky benannte »Wassily«-Sessel B3, der 1925 entworfen und 1927 als »Stahlclubsessel« präsentiert wird.

28. Zum Klassik(er)-Begriff vgl. weiterführend Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutik*, S. 294f.: »Klassisch ist, was sich bewahrt, weil es sich selber bedeutet und sich selber deutet [...]. Was ›klassisch‹ heißt, ist nicht erst der Überwindung des historischen Abstands bedürftig – denn es vollzieht sich selber in beständiger Vermittlung dieser Überwindung. Was klassisch ist, ist daher gewiß ›zeitlos‹, aber diese Zeitlosigkeit ist eine Weise des geschichtlichen Seins.«

29. BFA 19, S. 269-271.

30. Hier und im Folgenden: Walter Benjamin, GS IV, S. 88f.

als »hochherrschaftlich möblierte Zehnzimmerwohnung« firmiert und was der Architekt Bodo Rasch als »großbürgerliche Prestigeeinrichtungen« durch die Programmatik der Stuttgarter Weißenhofsiedlung überwunden glaubte,³¹ in dem von Brecht inszenierten Kontext durch ein zwar ästhetisch, und das heißt hier äußerlich, revolutioniertes, doch im Habitus der Bewohner gleichermaßen düsterhaftes Wohnkonzept ersetzt. »Ihr seid ja schließlich keine Gesandtschaftsattachés«, so kennzeichnet Kampert, von dem wir wissen, dass er schon »immer so auf Delikatessen aus [war]«, die neu erworbene soziale Differenz zu den früheren Kameraden, die offenkundig nicht, wie er, »mit Geld [geheiratet]« und daraus entsprechende Konsequenzen in der Lebensweise gezogen hatten.³²

Im dem ironischen Eingangsporträt einer kriegsheimkehrenden Generation deutet Brecht eine Erklärung für Kamperts Bestreben nach einem auf so aufwendige Weise »einfach« gestalteten Wohnen an, das weniger dem Interesse an einer zeitgemäßen Erneuerung der ästhetischen Begriffe als vielmehr einem privaten Anspruch auf eine durch die Erniedrigungen des Soldatendaseins gerechtfertigte »exklusive« Lebensform folgt: So zählt er indirekt auch Kampert zu jener

»Sorte von Heimkehrern, die der Krieg zu ungeheuer feinen Leuten gemacht hatte. Diese Sorte kann man durch kein gütliches Zureden mehr aus ihren gekachelten Badezimmeren herauslocken, nachdem sie einige Jahre ihres Lebens in verschlammten Schützengräben herumliegen mußten.«³³

Dass ihn diese Ansicht nicht davon abhält, seine beiden früheren Kameraden zu einem Whisky »im kleinsten Kreis« einzuladen, scheint dennoch für Kampert zu sprechen, der doch, wie wir erfahren, »ein ausgezeichnete Mann« gewesen sein soll, einer, der »seinen Tabak mit jedem [teilte], der neben ihm lag«, und einmal sogar »nicht befördert wurde, weil er [...] sich mit den Leuten zu »gemein machte«.

Das Brecht-Müllersche Eingreifen illustriert ein Missverständnis, das sich am Begriff der »Wohnung« entzündet, tatsächlich aber in der Interpretation des Sachlichkeitspostulats gründet, das als Kriterium für eine (heute als klassisch »geschützte«) ästhetische Moderne gelten mag, in diesem Fall aber zunächst (nur) als Mode-Begriff verwendet wird³⁴ – und dies in dem durchaus konkreten Sinn, den Frau Kampert andeutet, wenn sie sich »Wohnungen ebenso harmonisch gestalte[t]« denkt, »wie irgendein Abendkleid«. Die Kampertsche »Sachlichkeit« manifestiert sich demnach als formale Anpassung an eine Art »Objektkult«, der im Arbeitsraum des Hausherrn – »Nur nichts Un-

31. Bodo Rasch, »Wie die Weißenhofsiedlung entstand«, S. 109. Näheres s.u.

32. BFA 19, S. 268.

33. Hier und im Folgenden: BFA 19, S. 267f.

34. Nämlich in Gestalt einer subjektiven Art und Weise des Einrichtens (vgl. frz. »mode«, von lat. »modus«), die jedoch – auch unter Zuhilfenahme des Bauhaus-Etiketts – als eine zeitgemäße (»moderne«) präsentiert wird, die nicht zuletzt den Anspruch auf eine überzeitlich gültige (»klassische«) Bedeutung erhebt.

sachliches in einem Arbeitszimmer« – soweit augenfällig wird, dass dessen Beschreibung nur noch im Protokollstil möglich scheint: »Ein Tannenholtztisch. Ein unbequemer, harter Sessel. Tannenholtzregale. Eine harte, niedere Chaiselongue. Bücher«.³⁵ Diese ›äußere Gewandung‹ als innere Gestaltung ihrer Wohnung folgt vorheriger ›Überlegung‹, also einem durchaus subjektiven Entwurf, der jedoch, das verlangt die Analogie zu einem Designer-Bekleidungsstück, vor der Ausführung in allen Teilen komplett ausgedacht und abgeschlossen sein muss, um das Resultat gebrauchsfertig herstellen zu können. Damit sind Tannenholtztisch, Bechsteinflügel und Patentliegestuhl unverrückbar einem einzigen Platz zugewiesen; diese Einrichtung erhebt Anspruch auf eine dauerhafte ›Richtigkeit‹, die sich von den Bedürfnissen des in ihr wohnenden Subjekts emanzipiert und so einzig eine museale Konservierung reklamiert.

Das erklärt, weshalb Müller den ihm präsentierten Wohn(t)raum als wenig wohnlich empfindet – ihm fehlt schlicht und einfach der Subjektbezug; ein Mangel, den schon Frau Kamperts erste Charakterisierung ihres Wohnkunstwerks verrät: So sei es »ihnen darauf angekommen, die Wohnung so passend wie möglich zu gestalten«, wenngleich sich dieses ›Passende‹ in ihren Augen als absolute Größe darstellt und nicht, wie etwa von Herrn K. bemerkt, als relativer Maßstab, der einer individuellen Wertung entspricht. Das Kriterium des ›Passenden‹, wie es auch aus Frau Kamperts erklärtem »Standpunkt: [...] wir sind nicht für die Wohnung, sondern die Wohnung ist für uns«, spricht, folgt vielmehr einem unreflektierten Bedürfnis nach Identifikation mit jenem ›Sachlichkeit‹ genannten Ideal, das als Bewertungskriterium im wörtlich ›objektiven‹ Sinn damit an Bedeutung verliert. Wenn Benjamin für das Wohnen im »möblierte[n] Zimmer« annimmt: »Der Mensch wird eine Funktion der Verrichtungen, die die Requisiten von ihm verlangen«, so deutet er damit an, was im Falle Kampert bereits augenfällig ist: Der vorübergehende Bewohner, den (nicht nur) Müller als Nutzer sieht, fungiert hier als Inventar seines eigenen Wohnkunstwerks, was ihn zwangsläufig einer ›sachlichen‹ Beurteilung desselben – wie auch seines eigenen Bezugs dazu – enthebt.

So reduziert sich das Attribut des ›Sachlichen‹, von Kampert verwendet, auf eine Phrase, die obendrein den Charakter des ›Sachdienlichen‹, den er etwa jener »Garderobenkammer mit eingebauten Schränken im schlichtesten Hellgrün, die ausschließlich praktischen Zwecken dienen«, gerne zuschreiben möchte, dem äußeren Erscheinungsbild jener ›Wohnung‹ unterwirft. Das offenkundige Objektivierungsbestreben hinsichtlich des Wohn(ungs)-Begriffs, das Müller und auch dem Erzähler »allmählich [aufgeht]«, zeigt sich als uneigentliche Inszenierung, in der die beiden Kamperts selbst die Rolle des ›dienenden‹ Subjekts und damit eigentlich eines Objekts einnehmen, das sich durch die Kulisse bestimmt zeigt – und nicht etwa durch die Interaktion mit ihren Gästen, wie sie Herr K. in diesem Kontext einfordert.

Müllers revolutionärer – wörtlich ›umstürzlerischer‹ – Impuls gilt demnach der »vorsätzliche[n] Harmonie und diese[r] reformatorische[n] Zweckdienlichkeit« und damit den vermeintlichen Bewohnern ebenso wie dem von

35. Hier und im Folgenden: BFA 19, S. 270-274.

ihnen arrangierten Mobiliar. Indem Müller dieser als umfassend programmierten Ordnung den oder vielmehr seinen ›Stempel aufdrückt‹, wie es bei Keuner heißt, zerstört er den postulierten ›Ensemblewert‹ des Ganzen und zwingt so dem irritierten Kampert seine Perspektive auf: Die sogenannte »gemütliche Ecke«, die Müller sich »aus den Dielenstühlen, dem Speisezimmerisch und einigen Küchenvorhängen« zurechtbastelt, macht dann unmissverständlich deutlich, was Brecht an anderer Stelle in buchstäblich provokativer Absicht formuliert: »Die neue Sachlichkeit ist reaktionär«, und auch dies, nicht zuletzt, im doppelten Sinn:³⁶ Denn sie fordert, wie Müllers ›Auseinander-Setzung‹ des bzw. mit dem Kampertschen Arrangement zeigt, als überlegte Reaktion einen Widerspruch heraus, der zugleich den Anspruch auf einen Gegenentwurf enthält und damit das ›Neue‹ an der Neuen Sachlichkeit als überholt kennzeichnet.

Müllers Feststellung: »Und jetzt ist es eine Wohnung« erklärt dabei über diesen perspektivischen Gegensatz hinaus die Kampertsche Interpretation der ›Sachlichkeit‹ als einem Wahrnehmungsdefizit geschuldet, das es durch jene unmittelbar einsichtige, geradezu bildliche Veränderung der ›Sachlage‹ (in ihrer wörtlichen Bedeutung) kenntlich zu machen gelte. Kamperts Begriff des ›Sachlichen‹ erscheint durchaus zutreffend, wo er Gegenstand der Beschreibungssprache ist, wo er die Objekte – Tannenholtztisch, Bechsteinflügel, Einbauschränk – gewissermaßen katalogisiert. Darüber hinaus jedoch erweist er sich als unzureichend, nämlich dort, wo ›Sachlichkeit‹ als ästhetisches Bewertungskriterium eingesetzt werden soll und auf das Synonym für eine abstrakt bestimmte ›Nützlichkeit‹ reduziert wird. Praktischer Nutzen lässt sich, das demonstriert Müller eindrucklich, durch unmittelbaren Umgang mit den Dingen, durch konkrete ›Ver-Wendung‹ nach- und beweisen. Das mag für eine bestimmten ästhetischen Richtlinien folgende Wohnungseinrichtung ebenso gelten wie für »irgendein Abendkleid«. Dennoch weist diese von Frau Kampert eingeführte Parallele, die sie bezeichnenderweise an der Kategorie »harmonisch« festmacht, auf den modischen Ursprung ihres ›Irrtums‹, nämlich der programmatischen Ästhetisierung der Nutzobjekte, die Brecht als missverständenes Modernisierungsbestreben in dem Gedicht »700 Intellektuelle beten einen Öltank an« karikiert:

»Gott ist wiedergekommen
In der Gestalt eines Öltanks.

Du Häßlicher
Du bist der Schönste!
Tue uns Gewalt an
Du Sachlicher!
Lösche aus unser Ich!
Mache uns kollektiv!«³⁷

36. BFA 21, S. 356.

37. Hier und im Folgenden: BFA 11, S. 175f., mit der Modifikation der Schlusszeile aus der Version des *Simplexissimus*, 11.2.1929.

Ebenfalls um 1926/1927 entstanden zeigt diese Parodie eines Intellektuellen-Gebets, wie das ehemals (selbst-)kritische Subjekt – wie Kampert ursprünglich wohl »ein durchaus klarer Kopf« – dem Öltank als vermeintlich »wert-vollem« Gegenstand der industriellen Moderne jegliche ästhetische Urteilskraft »opfert« und diesen zu einer modischen Ikone erhebt. Der Öltank, genauer seine äußere, dingliche Erscheinung, wird zum indirekten Stichwortgeber für eine vermeintlich neue Ästhetik, die, »im Namen der Elektrifizierung/ Der Ratio und der Statistik«, nichts als die bloße Umkehrung (»Re-volutionierung«) der herkömmlichen ästhetischen Werteskala bewirkt.

Dabei erweist sich die Huldigung des Öltank-Gottes nur als parodistische Zuspitzung jener ästhetischen Neudefinition, die Brecht in einer Episode aus dem »Buch der Wendungen« dem »große[n] Architekt[en]« zuschreibt, von dem es heißt, er habe »ein neues Schönheitsideal aufgestellt: Er erklärte das Nützliche für schön.«³⁸ Brecht bzw. der stilisierte chinesische Weise, dem er diese Geschichten in den Mund legt, nennt den Architekten »Len-ti« und verhüllt damit nur undeutlich ein reales Vorbild, das sich als Ludwig Mies van der Rohe identifizieren lässt. Len-ti, so lesen wir, sucht sein Ideal zu realisieren, indem er »Wohnungen für Arbeiter baute, [...] Häuser ohne Zierrat, in welchem für alle Bedürfnisse der Wohnenden gesorgt war«. Sein »Gedanke [...]: die nützlichsten Wohnungen für die nützlichsten Menschen«, findet sich auch in den Erinnerungen des Architekten Bodo Rasch wieder, der über das damals mustergültige Konzept der Stuttgarter Weißenhofsiedlung vermerkt:

»Wir sahen unsere Aufgabe darin, durch solide gefertigte, den neuen Fabrikationsmethoden angepaßte Möbel auch dem einfachen Arbeiter ein Gebrauchsgerät zu schaffen, das allen Ansprüchen genügt – ihn von dem Ballast zu befreien, mit dem er sich durch das Schielen auf großbürgerliche Prestigeeinrichtungen immer wieder umgab.«³⁹

Elementar und darin durchaus der Brecht-Benjaminschen Terminologie entsprechend: »Wie wohnen?« oder auch idealtypisch: »Die Wohnung« lautete der Titel der Ausstellung, mit der der Deutsche Werkbund 1927 in einer Reihe von Musterwohnungen den Begriff des Neuen Bauens als »ganzheitliches« Programm von Gebäudeentwurf und Innenarchitektur vorzustellen plante. Die Anpassung des ästhetischen Kriteriums an jenes der Praktikabilität erweist sich dabei als einem Verständnis von Moderne geschuldet, das primär auf den wissenschaftlichen und industriellen Fortschritt – dem in Herstellung und Konzeption Rechnung getragen werden soll –, aber auch auf die daraus folgenden sozialen Veränderungen reagiert. So hält der führende Kopf der Bewegung, Ludwig Mies van der Rohe, in seiner Vorbemerkung zum Katalog der Werkbundaussstellung fest:

38. Hier und im Folgenden: BFA 18, S. 147f.

39. Bodo Rasch, »Wie die Weißenhofsiedlung entstand«, S. 109.

»Die Probleme der Neuen Wohnung wurzeln in der veränderten materiellen, sozialen und geistigen Struktur unserer Zeit; nur von hier aus sind diese Probleme zu begreifen. [...]

Rationalisierung und Typisierung sind nur Mittel, dürfen niemals Ziel sein. Das Problem der Neuen Wohnung ist im Grunde ein geistiges Problem und der Kampf um die Neue Wohnung nur ein Glied in dem großen Kampf um neue Lebensformen.«⁴⁰

Das »Wie wohnen?«, das Franz J. Much ebenfalls Mies van der Rohe zuschreibt, gilt hier im Speziellen dem Konzept »Arbeiterwohnung« und nicht dem eigenen »Wohnbefinden« des Architekten – woraus ein Dilemma erwächst, das die sozialen Divergenzen, anstatt sie in einem einheitlichen Begriff des Wohnens aufzuheben, nur reproduziert. So stößt auch Brechts Len-ti bei den designierten Bewohnern seiner schmucklosen Villen auf erklärte Ablehnung, die wiederum ein Definitionsproblem andeutet:

»Sie [die Wohnungen] waren ihnen nicht schön genug. Aber sie sind schön, rief Len-ti geärgert aus. Sie sind gebaut nach dem Vorbild der Maschinen, welche ich die schönsten Dinge finde, die ich gesehen habe.«

Hier ergeht es Len-ti ähnlich wie dem Ehepaar Kampert, das nach seiner »Museumsführung« erkennen muss, wie wenig überzeugend ihr Konzept auf jene wirkt, die das Wohnen nicht als (bloße) Theorie, sondern (auch) als Praxis betrachten – oder auch, wie Müller in seiner »denkwürdige[n] Rede über die Genügsamkeit« anschnidet, in der Natur des Menschen »Naturgewalten« am Werk sehen, die »die großartige Vielfältigkeit und die bewunderungswürdige Disharmonie der ganzen Schöpfung [...] wieder her[zu]stell[en]« wissen.⁴¹ Dieses Müllersche Weltbild erweist sich – das zeigt die Geschichte als »ganze« – als dialektisches, in dem sich die »Komplettheit« des Kampertschen »Haushaltes« erst mit seiner Zerstörung, nämlich eines »zu vollständige[n] Weltbild[s]«, realisiert, das sich in seiner ausschließlich programmatischen Eigenschaft zugleich als zu einseitig erweist:⁴² Müllers Zerstörungstrieb gibt hier der erklärten »Abscheu« der Arbeiter »vor dem nur Nützlichen« Ausdruck, das nur der ihnen zugedachten gesellschaftlich-funktionalen Rolle – »Wir selber werden nur soweit gebraucht, als wir nützlich sind«⁴³ – nicht aber ihrem Selbstverständnis von einem »menschenwürdigen« Dasein entspricht. So müssen ihnen die programmatisch praktischen Wohnungen, ähnlich wie jene, die Brecht mit Max Frisch 1948 auf einer Züricher Baustelle besichtigt, lediglich als »Räumchen zur Wiederherstellung der Ware Arbeitskraft« erscheinen:⁴⁴

40. *Die Wohnung*, S. 5.

41. BFA 19, S. 275.

42. BFA 18, S. 60.

43. Ebd., S. 148.

44. BFA 27, S. 271 (Journaleintrag vom 11.6.1948).

»Die Maschine, welche unser Leben frisst, ist aus Metall und Glas gebaut und da baust du uns auch noch unsere Möbel aus Metall und Glas. Gradesogut könntest du einem Kuli, der beim Kahnschleppen mit Lederpeitschen gepeitscht wird, Stühle anbieten, deren Sitze aus Lederriemen geflochten sind.«⁴⁵

Die klassenkämpferische Grundstimmung, die dieser Episode aus den 30er Jahren zugrunde liegt, weist auf ein grundsätzliches Problem, das im Brecht'schen Schreiben durchgängig reflektiert wird: die perspektivische (Selbst-)Beschränkung des ›Vor-Denkens‹, der Weltbilder und Lebensräume entwirft und die Ausführung schließlich an die ›Hand-Werker‹ delegiert – jene, die ihm, da sie seinem Werk zur ›Vollständigkeit‹ verhelfen, zwangsläufig als »die nützlichsten Menschen« erscheinen (müssen). So liegt es nahe, auch Gropius' Parole aus dem Bauhaus-Manifest: »Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers«, als elitäre Überwindung des Letzteren misszuverstehen und sie gemäß der Formel ›nützlich = schön‹ in einem umfassenden Begriff des ›Sachlichen‹ aufzulösen.⁴⁶ Indem er das ›gewohnte‹ (Arbeits-)Umfeld des Arbeiters in Glas und Metall in dessen Wohnzimmer bildlich zu reproduzieren sucht, schafft Lenti eine Atmosphäre, wie sie Müller in Kamperts neu-sachlicher »Ausstellungshalle« erlebt, wo er erfährt, dass man sich dort *per definitionem* wohl fühlen müsse. Dieser plakativen Auslegung hält Müller eine dynamische entgegen, die Brecht gleichfalls dem fiktiven fernöstlichen Weisen in den Mund legt: »Schön ist es, wenn man Schwierigkeiten löst. Schön ist also ein Tun«⁴⁷ – und verlangt eine konsequente Auseinandersetzung mit den ästhetischen Begriffen, wie sie Müller bei Kampert, der das Sachlichkeitspostulat unkritisch adaptiert, vermisst. Indem er exemplarisch zeigt, wie ›man‹ es sich schön macht, löst er das Missverständnis zwischen den ehemaligen Kameraden auf: Er bewirkt eine ›Ent-Täuschung‹, die Kamperts Begriff von Moderne auf die unzeitgemäße Identifikation mit einer Mode zurückführt. In diesem Kontext zeigt sich die Dialektik dessen, was Sonja Neef in Anlehnung an Derrida ›faire cap‹ nennt, die ›gerichtete Bewegung‹ eines als ›Luft-Schiff‹ auftretenden Phänomens ›Bauhaus‹, das sich der ausschließlichen räumlichen Fixierung (und damit Objektivierung) im einmal (auf-)gebauten *Haus* (bzw. hier im Kampertschen Arrangement *der* »Wohnung«) entzieht. Wo Brecht seinen Müller ›das Steuer übernehmen‹ lässt, wird *das* Bauhaus als eine Funktion *dieser* zielgerichtet weiter treibenden Bauhaus

45. BFA 18, S. 147f.

46. Vgl. Bauhaus-Manifest, zit. n.: *Manifeste und Proklamationen*, S. 173. Dabei hatte Gropius jene »klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte« (ebd.), ausdrücklich überwinden wollen.

47. BFA 21, S. 520. Insofern ist Manfred Nerdinger nur bedingt Recht zu geben, wenn er formuliert, Brecht »lehn[e] die Bauhaus-Modernität ab« (Manfred Nerdinger, *Brecht und Architektur*, S. 16). Brecht konzentriert sich auf den Umgang mit dem Bauhaus als zeitgenössische ästhetische Erscheinung und lenkt seine Kritik auf die praktische Bedeutung des Nützlichkeitspostulats, die sich im Rahmen einer wörtlich verstandenen ›Handhabung‹ der entsprechenden Gegenstände überprüfen lasse.

kenntlich: Ihre Rolle als Figur(ation) einer ästhetischen Avantgarde zeigt sich in der – bei Brecht allerdings primär *funktionalen* – Selbstaufhebung bzw. Erneuerung (»Jetzt ist es eine Wohnung«). Dementsprechend wird auch der »Kopf« (*caput*) des Ganzen, als der sich die beiden Kamperts als vermeintliche »Ideatoren« ihres Wohnensembles verstehen mögen, seiner mangelnden Reflexionsfähigkeit und Innovationsbereitschaft – und damit (in der Funktion als Intellekt) seiner buchstäblichen Funktionslosigkeit – überführt und durch den scheinbar impulsiven Müller abgelöst: Dessen »Ziel« ist jedoch die *Revision* des vorgestellten Bauhaus-Begriffs im wörtlichen Sinn; sie dient damit nicht der Irritation, sondern vielmehr einer »Kurskorrektur«, für die nicht die Figur Müller, sondern ihr Ideator Brecht verantwortlich zeichnet.

»Ja, man wohnt eigentlich wie ein Schwein, furchtbar unüberlegt«, sagt Müller zu Frau Kampert und offenbart damit nicht zuletzt den satirischen Kern der Erzählung.⁴⁸ Denn die »Sauerei«, die Brecht seinen »modernen« Vandalen Müller veranstalten lässt, vollzieht sich innerhalb eines »literarische[n] Rahmen[s]«, der die Reflexion des Modernebegriffs über den Protagonisten Kampert an den Leser, dabei zunächst jenen des Jahres 1927, delegiert. Diesem wird hier anschaulich vorgeführt, dass (Lebens-)Gewohnheiten vornehmlich Wahrnehmungsgewohnheiten unterliegen und damit ebenso veränderlich sind wie der Status einer als »klassisch« proklamierten Moderne, die angesichts eines Gegenvorschlags, der *per se* als »avantgardistisch« erscheinen muss – ungeachtet ihres Etiketts – zum alten Eisen wandern kann.

Bibliografie

- Amtlicher Katalog der Werkbundaussstellung »Die Wohnung«*, Stuttgart 1927, Reprint. Nachwort von Franz J. Much. Stuttgart: Stuttgarter Gesellschaft für Kunst und Denkmalpflege 1998
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften* (GS), hg. v. Tiedemann, Rolf/Schwenpöhner, Hermann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974ff.
- Brecht, Bertolt, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (BFA), hg. v. Hecht, Werner/Knopf, Jan/Mittenzwei, Werner/Müller, Klaus-Detlef. Berlin, Frankfurt a.M.: Aufbau und Suhrkamp 1989ff.
- Brecht, Bertolt, *Geschichten vom Herrn Keuner*. Zürcher Fassung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004
- Coke, Edward, *The Third Part of The institutes of the laws of England*. London: E. & R. Brooke 1797
- Der digitale Grimm. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (DWB). Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2004
- Führ, Eduard (Hg.), *Bauen und Wohnen. Martin Heideggers Grundlegung einer Phänomenologie der Architektur*. Münster et al.: Waxmann 2000
- Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr 1986

48. BFA 19, 270.

- Heidegger, Martin, *Gesamtausgabe. Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt a.M.: Klostermann 2000
- Kebir, Sabine, *Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht*. Berlin: Aufbau 2000
- Nerdinger, Manfred (Hg.), *Wovon unsere Architekten Kenntnis nehmen müssen. Brecht und die Architektur. 1. Juli bis 30. August 1998*. Augsburg: Architekturmuseum Schwaben 1998
- Piscator, Erwin, *Das politische Theater*. Berlin: Schultz 1929
- Rasch, Bodo, »Wie die Weißenhofsiedlung entstand«, in: *Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbunds*, hg. vom Deutschen Werkbund, Werkbund-Archiv, S. 107-109. Gießen: Anabas-Verlag 1982
- Wilfinger, Laura, »Umfunktionierung als ästhetisches Programm«, in: Althaus, Thomas/Bunzel, Wolfgang/Göttsche, Dirk (Hg.), *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*, S. 213-233. Tübingen: Niemeyer 2007
- Winkler, Klaus-Jürgen (Hg.), *Bauhaus-Alben. Bd. 2. Keramische Werkstatt, Metallwerkstatt*. Weimar: Bauhaus-Universität 2007.

II. Übersee



›die Bauhaus‹, das Mutterschiff der Moderne? Moderne Architektur zwischen alter und neuer Welt

STEFFEN DE RUDDER

Als die Weimarer »Hochschule für Architektur und Bauwesen« sich 1995 in »Bauhaus-Universität Weimar« umbenannte, war das für eine Architekturschule am Ort der Bauhausgründung von 1919 nur konsequent und ein geradezu zwingender Akt universitärer Selbstvermarktung. Bauhaus – diesen Namen, diese Marke durfte man nicht ungenutzt liegen lassen. Ein größerer Bekanntheitsgrad, eine weitere Verbreitung eines Labels ist in der Welt der modernen Architektur kaum zu finden. Kritiker der Umbenennung mögen moniert haben, das Bauhaus habe nur kurze Zeit, nämlich sechs Jahre, am Weimarer Standort zugebracht, sei hier quasi nur zu Gast gewesen, also mit dem Ort und der Stadt nie eine tiefere Verbindung eingegangen. Auch wenn derartige Argumente angesichts der marketingmäßigen Zwangsläufigkeit der Namensgebung etwas spitzfindig erscheinen, klingt hier doch ein Leitthema der Bauhausgeschichte an: die Ortlosigkeit des Bauhauses. Nachdem es 1925 aus Weimar vertrieben worden war, zog es um nach Dessau, wo es wiederum vertrieben wurde, dann nach Berlin weiter zog und dort, im Jahr 1933, nach kurzer Zeit schließen musste.

Spätestens zu diesem Zeitpunkt war das Bauhaus an gar keinen Ort mehr gebunden. Es machte, so die Ausgangsthese dieses Buches, endgültig die Leinen los, um fortan als ›die Bauhaus‹ die Weltmeere zu durchkreuzen. Das Haus geht auf die Reise und erfährt dabei eine wesentliche Zustandsänderung: Es wird von einer Immobilie zum »free floating object«, vom Haus zur Idee. Dieses Bild setzt voraus, dass das Bauhaus wirklich jener »Monolith der Moderne« gewesen sei, was einer verbreiteten Wahrnehmung ja durchaus entspricht und im Folgenden untersucht werden soll.

Dabei ist zu klären, welches Bild sich mit dem Begriff Bauhaus verbindet, aus welchen Elementen es sich zusammensetzt und inwiefern dieses sich mit dem historischen Bauhaus der Jahre 1919 bis 1933 wirklich deckt. Trägt die

Metapher der »Bauhaus« als einem Schiff mit klarem Rahmen und definierten Inhalten die weit gefassten und wechselnden Bedeutungen, die sich mit dem Begriff Bauhaus verbinden? Taugt das Bauhaus als Abbild und Mutter-schiff der Moderne?

1. Das Bauhaus als Marke

Das gängige, das geläufigste Bild vom Bauhaus macht sich an Dessau fest. Hier wurde das Bauhaus tatsächlich zu einem emblematischen Gebäude, hier entwickelte sich die Programmatik hin zur industriellen Fertigung und zu Chrom, Stahl und Glas. Gropius' Schulgebäude war das ideale Gefäß für die Modernität und den Avantgardecharakter der Institution, viel mehr als es die ehemalige großherzogliche Kunstgewerbeschule von Henry van de Velde in Weimar jemals hatte sein können. Das war ein irgendwie gemütliches und unpräntiöses Bauwerk, dessen Modernität sich heute nur noch Fachleuten erschließt. Es wurde selten abgebildet, jedenfalls nicht in Bauhaus-Publikationen, da es als Chiffre für die neuen Inhalte einfach nicht geeignet war. Schon zu Bauhauszeiten, also ab 1919, war es Geschichte, obwohl es da erst sieben Jahre alt war. Die bekannteste Abbildung des Weimarer Lehrgebäudes ist eine Postkarte von Theo van Doesburg, auf der er es von oben bis unten mit der Inschrift »De Stijl« bekritzelt hatte.¹ Auch darum konnte sich Weimar im kollektiven Gedächtnis nicht als Stadt des Bauhauses durchsetzen: Es gab keine Bauhausarchitektur, mit einer Ausnahme: das Haus am Horn, ein bescheidenes, unspektakuläres Haus, dessen Bild so gar nicht als architektonisches Manifest der Moderne zu wirken vermochte – und demzufolge auch selten publiziert wurde.

Ganz anders die Meisterhäuser in Dessau: fast noch komprimierter als das Schulgebäude selbst transportieren sie die Idee der weißen, kubischen Moderne, der nackten Körper, der geschichteten Volumina, der vollständigen Andersartigkeit und radikalen Modernität einer neuen Architektur. Sie waren das gebaute Manifest der Moderne und wurden bei ihrer Eröffnung vom angereisten Berliner Publikum geradezu überrannt, Hunderte von Menschen sollen sich am ersten Besichtigungstag durch Gropius' Meisterhaus gedrängt haben. Die Abbildungen der Meisterhäuser und des Schulgebäudes gehörten zu den zentralen Exponaten der »International Style«-Ausstellung im Museum of Modern Art von 1932, auf ihnen gründet sich eigentlich erst Gropius' Ruhm als Architekt. Auch seine schärfsten Kritiker zollten Gropius für diese Entwürfe Respekt, weil hier seine Autorschaft, anders als in den Partnerschaften mit Adolf Meyer bis 1925 und mit Marcel Breuer in den USA, nicht in Frage gestellt werden konnte.²

Zusammen mit Breuers berühmten Stahlrohrmöbeln (die tatsächlich am Bauhaus entstanden und von Junkers in Dessau gebaut wurden) und vielleicht noch Wagenfelds Tischlampe bilden Gropius' Schulgebäude und seine

1. Postkarte von Theo van Doesburg an Antony Kok, 12.9.1921.

2. Vgl. Annemarie Jaeggi, *Adolf Meyer*, S. 182ff.

Meisterhäuser den populären Kanon des Bauhausstiles. Dies sind die Ikonen der modernen Architektur, mit denen das Bauhaus assoziiert und auf die es reduziert wird. Tatsächlich aber gab es eine Vielfältigkeit und Vielgestaltigkeit am Bauhaus, die diese Institution fast zum Platzen gebracht hätte. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass, wenn die Nazis dem Bauhaus nicht ein Ende bereitet hätten, es an seinen eigenen Widersprüchen bald zerbrochen wäre.

2. Bunte Vielfalt unter dem Flachdach der weißen Moderne

Allein die Thronfolge der Bauhausdirektoren mag dies belegen: Auf den großen Ideengeber und Moderator Walter Gropius, der eine unfassbare Breite von Fächern einführte, von Handweberei, Schmiedekunst und Töpferei bis Farblehre, Aktmalerei, Typografie und Konstruktionslehre, und der die widersprüchlichsten Geister zusammenbrachte, folgte der Sozialist Hannes Meyer, der aus der Genossenschaftsbewegung stammte und die künstlerische Ausrichtung des Bauhauses rundheraus ablehnte. »Volksbedarf statt Luxusbedarf«, das war sein Motto.³ In einer 180-Grad-Kehrtwende folgte auf Meyer dann Mies van der Rohe, der Meyers Motto zwar nicht direkt umdrehte, aber dem das »Volk« so wenig bedeutete wie die »Wohnung für das Existenzminimum«.

Auch die politische Ausrichtung des Bauhauses war weit heterogener, als es das verbreitete linke Image der Schule erwarten ließe. Gropius war der klassische Liberale, Hannes Meyer Sozialist und Mies van der Rohe im Grunde politisch uninteressiert. Die kommunistischen Bauhausstudenten ließ er exmatrikulieren, weil sie nach seiner Auffassung den Ablauf störten und nach außen strikte politische Neutralität demonstriert werden sollte. 1926 baute Mies das Denkmal für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht in Berlin-Friedrichsfelde, 1929 den Pavillon der Weimarer Republik in Barcelona, und 1934 entwarf er den Pavillon des nationalsozialistischen Deutschen Reiches zur nächsten Weltausstellung in Brüssel.⁴ Im gleichen Jahr wurde er zusammen mit Gropius Mitglied der Reichskulturkammer und nahm an der NS-Propaganda-Show »Deutsches Volk – Deutsche Arbeit« teil. Keine seiner Arbeiten bedeutete aus Mies van der Rohes Sicht eine politische Parteinahme, im Gegenteil, eine politisch determinierte Kunst lehnte er grundsätzlich ab.

Noch eindringlicher erscheint die Vielfältigkeit des Bauhauses angesichts der unterschiedlichsten künstlerischen Strömungen, wie sie sich in den Arbeiten der Studenten und Lehrer niederschlugen. Der übersprudelnde Output des Bauhauses sprengte alle Grenzen eines gemeinsamen Programms und ging weit über das hinaus, was der verbreiteten Wahrnehmung des Bauhauses entspricht. Im Englischen ist »very Bauhaus« ein stehender Begriff. In einer Folge der US-Mafia-Serie »The Sopranos« beschreibt Janet Soprano

3. Magdalena Droste, *Bauhaus*, S. 166.

4. Terence Riley/Barry Bergdoll, *Mies in Berlin*, S. 284.

so ihre zukünftige Einbauküche.⁵ »Very Bauhaus« geht oft einher mit »very minimal, very simple, very clean, very stripped down« – das ist der monolithische Block der Bauhauswahrnehmung, der mit der komplex-anarchischen Realität der Schule nichts zu tun hat, weil er unendlich vieles ausspart.⁶

Wird die inhaltliche Komplexität und Uneinheitlichkeit des Bauhauses meist unterschätzt, wird es als Repräsentant der modernen Architektur deutlich überschätzt. Unter den modernen Strömungen des beginnenden 20. Jahrhunderts bildet das Bauhaus einen wichtigen Ausschnitt, das gesamte Bild aber ist erheblich größer. Wesentliche Impulse für die Entwicklung einer neuen modernen Architektur kamen etwa gleichzeitig aus den Niederlanden, den USA, Frankreich, Skandinavien und Russland.

3. Angekommen? Bauhaus, Bauhausgebäude und Standort Dessau

In einem aber, und das lässt die Metapher des »Mutterschiffs der Moderne« so naheliegend erscheinen, war das Bauhaus den anderen Akteuren institutionell um Längen voraus. Keine der parallelen Strömungen wie De Stijl oder der Konstruktivismus hat überhaupt eine Institution ausgebildet, sie blieben Bewegungen ohne festen Ort und ständige Adresse. Das Bauhaus aber hatte nicht nur einen Ort, eine Schule, sondern schließlich auch ein Gefäß, in dem sich Idee und Gebäude miteinander verbanden. Dass es zu dieser Vereinigung, zu dieser Inkarnation im prä-faschistischen Deutschland kommen konnte, dass dieses »Raumschiff« tatsächlich in der Kleinstadt Dessau gebaut und finanziert wurde, ist eigentlich kaum zu fassen und erscheint heute wie ein irrer Zauberspuk. Auch wenn dem Bauhaus im Bauhausbau nur sechs Jahre blieben, war es damit länger mit einem Ort verbunden als irgendeine der anderen Bewegungen oder Institutionen der Moderne. Der Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM), die Speerspitze des modernen Städtebaus, tagte 1933 auf einem Schiff, das zwischen Marseille und Athen hin und her fuhr, der Werkbund traf sich im Münchener Hotel »Vier Jahreszeiten«, die De-Stijl-Künstler gruppieren sich um eine Zeitung, die in wechselnden Büroräumen residierte, und das amerikanische Haus der Moderne, das Museum of Modern Art, war eben ein Museum und kein Produktionsort – Gertrude Stein hat zu diesem Thema die ewigen Worte gefunden: »You can be a museum or you can be modern, but you can't be both.«⁷

Nur das Bauhaus hatte die Idee *und* das Bild, das Programm und den Bau – das erklärt die wahrscheinlich für immer unauflösbare Verbindung zwischen Bauhaus und weißer Moderne. Doch selbst innerhalb des Bauhauses gab es davon abweichende Architektur, vor allem aber außerhalb des Bauhaus-

5. »The Sopranos«, Staffel 2, Folge 25.

6. Mit dem Begriff »monolithischer Modernismus« verbindet sich seit den 60er Jahren die Kritik an einer eingeschränkten Wahrnehmung der modernen Bewegung, vgl. Johnson, S. 53.

7. Zit. n.: Rem Koolhaas, *Content*, S. 192.

ses entstanden wesentliche Werke der modernen Architektur, die mit dem »Bauhaus-Stil« nichts zu tun hatten. Wichtige deutsche Protagonisten der Moderne waren zum Beispiel Erich Mendelsohn mit seinem Einsteinturm, seinen Kaufhäusern, dem Mosse-Haus und der Berliner Schaubühne, oder Bruno Taut mit seiner grell-bunten Hufeisensiedlung in Berlin-Britz oder der Papageiensiedlung in Berlin-Zehlendorf, von der man sich vorstellen kann, ohne sie gesehen zu haben, dass sie mit der weißen Moderne nichts zu tun hatte.

Geht man über Deutschland hinaus, wird das Bauhaus immer kleiner, sein Anteil am großen Bild der Architektur der Moderne schrumpft zusehends. Vor allen Dingen Frank Lloyd Wright und Le Corbusier kommen ins Bild, die großen Einzelkünstler der Moderne, die sich und ihre Architektur mehrfach neu erfanden. Aber auch eine ganze Reihe von Einzelthemen brächte dieses Zoom-out zum Vorschein. So waren der Aspekt der Konstruktion, die Entwicklung des Stahl- und Stahlbetonbaus oder des Schalenbaus konstitutiv wirkende Elemente einer neuen Architektur, die für die Genese der Moderne von fundamentaler Bedeutung waren, am Bauhaus aber keine größere Rolle spielten.

Insofern war das Bauhaus ein Mosaikstein im Gesamtbild des großen Moderne-Projekts, eine Momentaufnahme, ein Ort, an dem sich für kurze Zeit Entwicklungslinien bündelten. Heute ist in der Rezeption der modernen Architektur immer häufiger von »multiple modernities« die Rede, von »alternative« und »colonial modernities« – auch in der Architekturhistoriografie hat man sich von der Vorstellung einer sich rein linear entwickelnden Geschichte verabschiedet.⁸ Die Moderne war nie an einen Ort oder ein Land gebunden. Sie erhielt ihre Impulse durch das Hin- und Herpendeln zwischen den Nationen und Kontinenten. Schon am Anfang des 20. Jahrhunderts wird deutlich, dass es gerade diese permanente Bewegung, die unentwegte Reisetätigkeit war, die die Entwicklung der modernen Architektur vorangetrieben hat. Einer der Ersten dieser Kulturtransfers fand im Jahr 1910 statt, als Frank Lloyd Wright, der große Pionier der amerikanischen Moderne, von Chicago nach Berlin reiste.

8. Die Idee der »multiple modernities« entstammt der sozialwissenschaftlichen Debatte und findet seit kurzem auch in Veröffentlichungen zur Architekturgeschichte der Moderne in Ländern wie Eritrea, Kambodscha oder Zentralasien ihren Niederschlag. Vgl. die Einträge in der Bibliografie unter Avermaete, Boissel, Cohen, Henning, Visscher.

4. Von Chicago nach Berlin: Frank Lloyd Wright bringt die amerikanische Moderne nach Europa

Frank Lloyd Wrights anfangs glänzend verlaufene Karriere hatte kurz nach der Jahrhundertwende einen leichten Dämpfer erhalten. In nicht mal zehn Jahren hatte Wright etwas mehr als fünfzig Häuser gebaut, war in Chicago und Umgebung zu einer echten Berühmtheit aufgestiegen und hatte, vom Erfolg verwöhnt, bei der Ausgestaltung seiner Landhausvillen eine gewisse Kompromisslosigkeit entwickelt. Er sei etwas schwierig, hieß es, und potentielle Bauherren begaben sich vorsichtig auf Distanz. Zudem begann Frank Lloyd Wright eine Affäre mit der Frau seines aktuellen Bauherren – im puritanisch gefärbten Amerika des Jahres 1903 ein Skandal größeren Ausmaßes. Das Paar durchkreuzte die Nachbarschaft im offenen Wagen und wurde in Chicago zum Stadtgespräch.⁹ Frank Lloyd Wright wurde für die bessere Gesellschaft zur *Persona non grata*, Aufträge wurden storniert, sein Büro stand kurz vor der Pleite.¹⁰

1909 entflohen das Paar der schwierigen Situation durch eine heimliche Reise nach Europa. In Berlin kam Wright in Kontakt mit dem Verleger Ernst Waßmuth, der sich an einer Veröffentlichung seiner Werke interessiert zeigte. In Europa hatte man von Wright gehört, aber weder in den USA noch in Europa war bisher eine Monografie erschienen. 1911 schließlich veröffentlichte Waßmuth das große Werk über die Architektur von Frank Lloyd Wright, das unter dem Namen »Wasmuth-Portfolios« legendäre Berühmtheit erlangte und allgemein als eine der einflussreichsten Publikationen der Architekturgeschichte der Moderne angesehen wird.¹¹

In Europa hatte man derartiges noch nicht gesehen. Berlin erlebte gerade einen letzten Höhepunkt des wilhelminischen Historismus: Raschdorffs protziger Berliner Dom war eben fertig geworden, von Ihnes Staatsbibliothek, mindestens genauso schwer und wuchtig, befand sich noch im Bau. Dagegen wirkten Wrights »Prairie Houses« mit ihren lang gestreckten Baumassen, ihrer horizontalen, fließenden Gliederung, der freien Baukörperkomposition und, vor allen Dingen, den offenen Grundrissen wie Architektur aus einer anderen Welt. Besonders die Idee des fließenden Innenraums, des »open plan«, der bei Le Corbusier zehn Jahre später zum »plan libre« wurde, faszinierte das Publikum. Mies van der Rohe, der wie Gropius zu dieser Zeit im Büro von Peter Behrens arbeitete, erinnerte sich 1940:

9. Die Geschichte von Frank Lloyd Wright und Mamah Borthwick Cheney ist zu einer »amerikanischen Legende« geworden. Es gibt zahlreiche Veröffentlichungen, darunter eine Oper, einen Roman und eine Dokumentation. (Daron Hagen, Paul Maldoon: *Shining Brow*, 1993; Nancy Horan: *Loving Frank*, New York 2007; William R. Drennan: *Death in a Prairie House: Frank Lloyd Wright and the Taliesin Murders*, Madison 2007).

10. Vgl. Charles Jencks, *Kings of infinite Space*, S. 30ff.

11. Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, Berlin 1910.

»Zu diesem kritischen Zeitpunkt kam die Ausstellung der Werke von Frank Lloyd Wright nach Berlin. Die umfangreiche Ausstellung und die ausführliche Publikation seiner Bauten zogen uns in den Bann der Arbeit dieses Architekten und seiner Leistungen. Diese Begegnung sollte ihre nachhaltige Wirkung auf die europäische Entwicklung haben.«¹²

Wenn sich auch kein direkter Einfluss von Wright auf das Werk von Mies van der Rohe wirklich beweisen lässt, so ist eine inhaltliche Verbindung zwischen dem amerikanischen und dem deutschen Architekten nicht zu übersehen, was in Mies' berühmten Entwurf für das »Landhaus in Backstein« von 1924 recht deutlich erkennbar wird.

Auch auf Gropius, so schrieb später sein Biograf Reginald Isaacs, habe Wrights Ausstellung »am Pariser Platz« große Wirkung gehabt: »Zusammen mit der Mutter besuchte Walter Gropius die Ausstellung und nahm Eindrücke mit, die er sich sein Leben lang bewahrte.«¹³ Wohl nicht nur Mies van der Rohe und Gropius erlebten diese Ausstellung als architektonische Offenbarung, in nahezu allen Darstellungen der Architektur des 20. Jahrhunderts wird sie als Initialzündung der modernen Architektur interpretiert. In den 90er Jahren entdeckte der amerikanische Architekturhistoriker Anthony Alofsin, dass es die legendäre Ausstellung wahrscheinlich nie gegeben hat und sich die Erinnerung der Architekten auf die »Waßmuth Portfolios« bezogen haben muss.¹⁴ Mies van der Rohe hatte sich 30 Jahre später offenbar falsch erinnert, Gropius und sein Biograf hatten sich diesem Irrtum angeschlossen. Beide emigrierten 1937 in die USA und hatten vielleicht das Bedürfnis, ihrem neuen Heimatland eine Referenz zu erweisen und das eigene Werk in eine tiefer gehende, internationale Tradition zu stellen.

Ein biografischer Zufall hatte den amerikanischen Architekten nach Berlin gebracht und den beiden späteren Bauhausdirektoren ein architektonisches Erweckungserlebnis bereitet. Mit seinen Zeichnungen hatte Frank Lloyd Wright die Moderne von Amerika nach Deutschland transportiert, wohl nicht als Ganzes, aber als ein Keim, als eine Idee einer anderen Architektur und anderer, völlig neuer Räume.

In Deutschland wurden die »Waßmuth Portfolios« zu einem Impulsgeber der sich bald schnell entwickelnden Moderne, in den USA aber wurde Wright kaum noch beachtet. Amerikas Architektur sollte für weitere, lange Zeit nahezu vollständig vom Historismus bestimmt werden, während das Zentrum der Architekturentwicklung sich nach Europa verlagert hatte. Louis Sullivan, der große Held der »Chicago School«, der dem Hochhaus, der amerikanischen Bauaufgabe schlechthin, eine eigene Formensprache gegeben hatte, lebte in den 10er und 20er Jahren ohne Aufträge und völlig verarmt in einer Einzimmerwohnung.¹⁵ Als er 1924 starb, erhielt er nur deshalb ein ordentliches Begräbnis, weil Frank Lloyd Wright es bezahlte.

12. Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, S. 384.

13. Reginald R. Isaacs, *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, S. 96.

14. Anthony Alofsin, *Frank Lloyd Wright – The Lost Years*, S. 4.

15. Sigfried Giedion, *Raum, Zeit. Architektur*, S. 174.

5. Von Dessau nach New York: Die amerikanische Adaption der europäischen Moderne

Als das Dessauer Bauhaus 1932 geschlossen wurde, eröffnete im selben Jahr in New York eine Ausstellung, die die Moderne nach Amerika zurückbrachte. Das Museum of Modern Art präsentierte »Modern Architecture: International Exhibition«. Kuratoren waren Henry-Russell Hitchcock, der führende amerikanische Architekturhistoriker, und Philip Johnson, der spätere Partner von Mies van der Rohe und Leiter der Architekturabteilung am MoMA. Zur Auswahl von Exponaten waren sie monatelang durch Europa gereist und hatten eine Schau zusammengestellt, die im Wesentlichen die weiße kubische Moderne Europas vorführte. Nur wenige Amerikaner waren vertreten, unter ihnen auch Frank Lloyd Wright, der jedoch nur zähneknirschend aufgenommen wurde, weil er den Kuratoren eigentlich nicht ins Konzept passte. Spöttisch nannte ihn Philip Johnson »den größten Architekten – des 19. Jahrhunderts«.¹⁶

Mit der Ausstellung im MoMA begann die amerikanische Adaption der europäischen Moderne. Mies van der Rohe und auch Gropius hatten sich immer geweigert, die Ideen des Bauhauses auf seine äußeren Ausprägungen, auf einen Stil zu reduzieren. Zusammen mit anderen in der Ausstellung gezeigten Werken wurde das Bauhaus nun aber subsumiert unter den viel sagenden Begriff des »International Style«, der von Hitchcock und Johnson als ein verbindlicher Stilkodex definiert wurde. Die Reduktion auf formalästhetische Werte und das Ausblenden der sozialen sowie politischen Komponenten führte zu einer Kanonisierung und Entschärfung des europäischen Architekturimports, der aber erst dadurch zu einer fundamentalen Aneignung und Weiterentwicklung qualifiziert wurde. Die Ausstellung hatte großen Erfolg und wanderte noch zwei Jahre durch die amerikanischen Großstädte. Das Strahlende, das Neue, das Moderne der vorgeführten Architektur hatte Amerika infiziert und stellte den über Jahrzehnte gepflegten Historismus in Frage. Das kunstsinnige Publikum war begeistert und schaute interessiert nach Europa. Die Ankunft der deutschen Exilanten Mies van der Rohe und Walter Gropius im Jahr 1937 wurde so zum großen Ereignis. Die Helden der neuen, strahlenden Architektur höchstselbst betraten den amerikanischen Boden. »Die weißen Götter! Endlich vom Himmel herabgestiegen!«, kommentierte Tom Wolfe später spöttisch das historische Ereignis.¹⁷

Die Bedeutung der deutschen Immigranten für die Weiterentwicklung der amerikanischen Architektur war fast seit ihrer Ankunft umstritten. Der in Harvard lehrende Schweizer Architekturhistoriker Sigfried Giedion schrieb 1941 über die Lage in den USA der 30er Jahre, es gäbe »im Leben der Völker Momente, wo sie, wie eine Pflanze, Befruchtung von außen brauchen, um die nächste kulturelle Stufe zu erreichen«.¹⁸ Die »neue geistige Orientierung«

16. Sybil Kantor, *Gordon Alfred H. Barr, Jr.*, S. 300.

17. Tom Wolfe, *Mit dem Bauhaus leben*, S. 48.

18. Sigfried Giedion, *Raum, Zeit. Architektur*, S. 317.

sei dann, so Giedions Interpretation, von den europäischen Architekten nach Amerika gebracht worden. Der leichte kulturkolonialistische Unterton, der auch in manchen von Gropius' Äußerungen anklang, sorgte in den USA für Unmut. »Almost too silly to be worth of refutation« fand Lewis Mumford die Vorstellung, dass moderne Architektur in den USA nicht existiert habe, bevor der International Style »hierher transportiert« worden sei.¹⁹ Unumstritten aber bleibt wohl, dass die Vielzahl der Exilanten den Kurs der amerikanischen Architektur ganz entschieden beeinflusste. Waren für den Transfer der Moderne von Chicago nach Berlin die Wechselfälle in der Biografie von Frank Lloyd Wright die Ursache gewesen, so war es nun die Weltpolitik, nämlich der Aufstieg der Nationalsozialisten, der die seit 1910 in Europa fortentwickelte Moderne nach Amerika brachte.

Gropius übernahm die Leitung der Architekturabteilung in Harvard, Mies van der Rohe die des Armour Institute in Chicago. Besonders Cambridge mit Harvard und dem MIT wurde in der Folge zu einem Hot Spot der modernen Architektur. Zeitweilig war das halbe Bauhaus in Harvard beschäftigt: Nach Walter Gropius und Marcel Breuer kamen Lyonel Feininger, Josef Albers und andere ehemalige Bauhauslehrer – ihr Einfluss ging so weit, dass sogar vom »Harvard-Bauhaus« die Rede war.²⁰ Das bis dahin gültige französische Leitbild der Ecole des Beaux Arts wurde endgültig vom Leitbild des »American Modernism« abgelöst.

Getragen, vorangetrieben und finanziert wurde die Modernisierung der amerikanischen Architektur vom Geldadel und Brain Trust der Ostküste. Es waren die Säulen der Gesellschaft, auf denen die amerikanische Moderne gebaut wurde. Nelson Rockefeller, Sohn des legendären Öl-Giganten John D. Rockefeller und späterer amerikanischer Vizepräsident, hatte ein Faible für moderne Architektur und sorgte als Präsident des MoMA dafür, dass eine Architekturabteilung installiert und Philip Johnson als ihr erster Kurator angestellt wurde. Lange bevor der amerikanische Staat begriff, welches propagandistische Potenzial die Architektur des International Style besaß, machte sich die amerikanische Wirtschaft die Strahlkraft der neuen Architektur zunutze. Pionier war der Chef des Seifen- und Putzmittelkonzerns Lever Brothers, Charles Luckman. Er war der Prototyp des jungen, aggressiven US-Businessman neuen Stils, der es innerhalb weniger Jahre vom Zeichner in der Werbeabteilung bei Colgate-Palmolive zum Präsidenten des Konzerns gebracht hatte. Er wünschte sich für seine neue Konzernzentrale an der Park Avenue in New York ein Gebäude, das so neu und sauber aussehen sollte wie die Produkte seiner Firma: »new, clean (in keeping with Lever's products), spectacular, and American«.²¹ Gordon Bunshaft von SOM (Skidmore, Owings and Merrill) entwarf ihm ein gläsernes und funkelnendes Hochhaus, schlank und elegant, das zu einem neuen Typus von US-Geschäftsbau avancierte und in unzähligen, aber meist schlechteren Varianten überall in der Welt nachge-

19. Lewis Mumford, *Roots of Contemporary American Architecture*, S. VIII.

20. Jill E. Pearlman, »Joseph Hudnut's Other Modernism at the Harvard-Bauhaus«, S. 452.

21. Carol H. Krinsky, *Gordon Bunshaft of Skidmore, Owings and Merrill*, S. 19.

ahmt wurde. Das Lever Building wurde zum Symbol einer neuen, eigenständigen, amerikanischen Architektursprache, die sich perfekt in die moderne Vermarktungs-Strategie der »Corporate Identity« integrieren ließ.

Für eine massive publizistische Offensive sorgte der Presse-Zar Henry Luce, Inhaber und Gründer des Time-Life-Imperiums, das in seinen besten Zeiten mehr als die Hälfte aller Zeitschriften in den USA auf den Markt brachte und damit die Bilder-Welt und das Bild-Gedächtnis Amerikas entschieden prägte. Henry Luce war nicht nur Verleger, er schrieb auch selbst in seinen Zeitungen. Im Februar 1941, während der großen Diskussion über die amerikanische Kriegsbeteiligung, prägte er den häufig zitierten Begriff des »amerikanischen Jahrhunderts«. In seinem Magazin »Life« schrieb er, dass Amerika in den Krieg eingreifen und in der Welt die wirtschaftliche und militärische Führung übernehmen müsse, um damit schließlich allen Völkern Frieden und Wohlstand zu bringen – »The twentieth century must, to a great extent, become an American century«. ²² Als Ausdruck seiner Leidenschaft für die moderne Architektur leistete Luce sich auch eine Architekturzeitschrift, das »Architectural Forum«, das sich stets für die amerikanische Moderne stark gemacht hatte. Im März 1953 erschien es mit dem Artikel: »U.S. Architecture Abroad/Modern design at its best now presents this country in foreign lands«. Vorgestellt wurden neue US-Botschaftsprojekte von Rio bis Havanna, von Athen bis Stockholm. Die Botschaft des amerikanischen Jahrhunderts, übersetzt in die Sprache der Architektur, las sich im »Architectural Forum« so: »No country can exercise political world leadership without exercising a degree of cultural leadership as well. Whether consciously or not, the U.S. Government has now made U.S. Architecture a vehicle of our cultural leadership.« ²³

6. Von Washington nach Westdeutschland: Re-Import der Moderne

Innerhalb des Außenministeriums gab es eine Abteilung für Bauten der USA im Ausland, das FBO, Foreign Buildings Office. ²⁴ In den 40er Jahren bekam das Büro einen neuen Chef, Leland King, dessen persönlicher Vorliebe für moderne Architektur es zu verdanken war, dass die Staatsbauten mehr und mehr an junge Architekten der Moderne vergeben wurden. Leland King arbeitete diesbezüglich ohne Auftrag oder höhere Weisung, im Gegenteil: als die Ministerialbürokratie und verschiedene Kongressabgeordnete merkten, was vorging, versuchten sie wiederholt, Leland King zu entmachten. Doch auch der letzte Kongressabgeordnete aus dem mittleren Westen musste irgendwann begreifen, dass die neue Architektur sich perfekt eignete, um im Kulturkampf des Kalten Kriegs gegen den sowjetischen Nationalstil in Stellung gebracht zu werden. »It was architecture that both the Nazis and the Soviets

22. Henry R. Luce, »The American Century«, S. 61.

23. »U.S. Architecture Abroad«, S. 101.

24. Siehe hierzu: Jane C. Loeffler, *The Architecture of Diplomacy*, S. 78.

under Stalin had condemned and rejected. For that reason alone, it conveyed exactly the right sort of American message.«²⁵ Besser, moderner, überzeugender konnte sich der amerikanische Staat nicht im Ausland präsentieren. In der Hochphase des Botschaftsbauprogramms verteilte das FBO an nahezu alle führenden Vertreter der amerikanischen Nachkriegsmoderne Aufträge für Projekte im Ausland: Harrison und Abramowitz bauten in Rio und Havanna, Eero Saarinen in London und Oslo, Marcel Breuer in Den Haag, Edward Durell Stone in Neu Delhi, Josep Lluís Sert in Bagdad, Minoru Yamasaki in Kobe, Richard Neutra in Karachi und Walter Gropius in Athen. Von Louis Khan, Mies van der Rohe und Paul Rudolph stammen Botschaftsentwürfe, die aber nicht ausgeführt wurden. Moderne Architektur diente der Demonstration eines modernen Amerika im Ausland, der »International Style« war zur amerikanischen Staatsbaukunst geworden.

In Deutschland wurden nahezu alle Bauten des State Department von Gordon Bunshaft entworfen, der schon dem Lever-Konzern so erfolgreich zu einem neuen Image verholfen hatte. Bunshafts elegant-schlichte Amerika Häuser und Konsulate sorgten mit ihrer Klarheit und Offenheit, ihren feinen Details und großzügigen Räumlichkeit für Furore. Dem Architekten gelang ein glanzvoller Re-Import der Moderne, die sich in den zwanzig Jahren ihrer Abwesenheit ganz erheblich verändert hatte. Der Einfluss dieser Bauten auf die westdeutsche Nachkriegsarchitektur, die ohne ihre Stars der 20er Jahre einen schwierigen Neuanfang zu bewältigen hatte, lässt sich am deutlichsten in den Entwürfen des Braunschweiger Architekten und Architekturprofessors Friedrich Wilhelm Krämer ablesen, so in seinen Entwürfen für die Unterharzer Hüttenwerke und die Stadtparkasse in Düsseldorf.

Die Moderne war nach Deutschland zurückgekehrt, hatte den Weg über den Atlantik seit 1910 nun zum dritten Mal gemacht und wiederum starke Wirkungen entfaltet. Auf jedem Weg hat sie sich verändert, in jedem Land (und hier sind unter vielen nur Deutschland und die USA herausgegriffen) ist sie adaptiert, transformiert, weiterentwickelt und regional wie ideologisch angepasst worden. In keinem Fall aber lässt sich ein Stichtag ausmachen, zu dem die richtige Moderne zur falschen geworden, sie korrumpiert, verfälscht oder eines vermeintlich wahren Kerns beraubt worden wäre. Die Architektur der Moderne scheint ein permanent im Wandel begriffenes Projekt zu sein, das bisher kein Ende und kein Danach gefunden hat.

Als Synonym für Modernität im weitesten Sinn bleibt das Bauhaus lebendig. Und durch seine jeweils vorübergehenden Aufenthalte hat es Weimar und Dessau zu Erinnerungsorten einer internationalisierten Moderne gemacht, die hier für kurze Zeit einmal vertäut gewesen ist.

Bibliografie

- Alofsin, Anthony, *Frank Lloyd Wright – The Lost Years. 1910-1922: A Study in Influence*. Chicago: University of Chicago Press 1993
- Avermaete, Tom/Karakayali, Serhat/von Osten, Marion (Kuratoren), *In der Wüste der Moderne. Koloniale Planung und danach*, Ausstellung. Berlin: Haus der Kulturen der Welt, Oktober 2008
- Boissel, Anne, »Die unbeachtete Moderne in Olevano Romano«, in: *Bauwelt* 99/31, S. 8-11
- Cohen, Jean-Louis/Monique Eleb, *Casablanca. Colonial Myths and Architectural Ventures*. New York: Monacelli Press 2002
- Droste, Magdalena, *Bauhaus. 1919-1933*. Köln: Taschen 1991
- Giedion, Sigfried, *Raum, Zeit. Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition*. Basel: Birkhäuser 2000
- Herdeg, Klaus, *Die geschmückte Formel. Harvard: Das Bauhaus-Erbe und sein amerikanischer Verfall*. Braunschweig: Vieweg 1988
- Henning, Moritz, »Kambodschas vergessene Zukunft«, in: *Baunetzwoche* 78, 2008. www.baunetz.de/dl/162434/Baunetzwoche_78_2008.pdf (15.10.2008)
- Isaacs, Reginald R., *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Bd. 1. Frankfurt: Ullstein 1985
- Jaeggi, Annemarie, *Adolf Meyer – Der zweite Mann. Leben und Werk eines Architekten im Schatten von Walter Gropius*. Berlin: Argon-Verl. 1994
- Jencks, Charles, *Kings of infinite Space: Frank Lloyd Wright & Michael Graves*. London: Academy Ed. 1985
- Johnson, Philip, »Wo stehen wir?«, in: ders., *Texte zur Architektur*, S. 53-57. Stuttgart: DVA 1982. Zuerst veröffentlicht in: *Architectural Review*, 127, September 1960, S. 173-175
- Kantor, Sybil Gordon, *Alfred H. Barr, Jr. And the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press 2002
- Koolhaas, Rem, *Content*, Köln: Taschen 2004
- Krinsky, Carol H., *Gordon Bunshaft of Skidmore, Owings and Merrill*. New York: Architectural History Foundation 1988
- Loeffler, Jane C., *The Architecture of Diplomacy. Building America's Embassies*. New York: Princeton Architectural Press 1998
- Luce, Henry R., »The American Century«, in: *Life*, 17. Februar 1941, S. 61
- Meuser, Philipp, *Ästhetik der Leere. Moderne Architektur in Zentralasien*. Berlin: Braun 2002
- Mumford, Lewis, *Roots of Contemporary American Architecture*. New York: Reinhold 1952
- Nerdinger, Winfried, »Das Bauhaus zwischen Mythisierung und Kritik«, in: Conrads, Ulrich et al. (Hg.), *Die Bauhausdebatte 1953. Dokumente einer verdrängten Kontroverse*. Braunschweig: Vieweg 1953
- Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*. Berlin 1986. Zuerst veröffentlicht in: *The College of Art Journal*, 6/1946, Nr. 1

- Pearlman, Jill E., »Joseph Hudnut's Other Modernism at the Harvard-Bauhaus«, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 56 (4), S. 452-477
- Riley, Terence/Perrella, Stephen (Hg.), *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. New York: Rizzoli/CBA 1992
- Riley, Terence/Bergdoll, Barry (Hg.), *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938*. München: Prestel 2001
- Scully, Vincent, »Wright vs. The International Style«, in: *Vincent Scully: Modern Architecture and Other Essays*, S. 59. Princeton: Princeton Univ. Press 2003
- »U.S. Architecture Abroad«, in: *Architectural Forum*, 3/1953, S. 101-115
- Visscher, Jochen (Hg.), *Asmara. The Frozen City*. Berlin: Jovis 2006
- Wingler, Hans M., *Das Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin 1919 – 1933 und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Köln: DuMont 2002
- Wolfe, Tom, *Mit dem Bauhaus leben*. München: Philo 1993 (Original: *From Bauhaus to our House*. New York 1981)
- Wright, Frank Lloyd, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*. Berlin: Wasmuth 1910. Nachdruck der Portfolioausgabe: Tübingen 1998

Die »Werkstatt der populären Grafik« in Mexiko – *die Bauhaus reist* nach Amerika¹

KAROLINE NOACK

1. Einführung: historische Zusammenhänge

Europa und Amerika teilen seit mehr als 500 Jahren *eine* Geschichte. Koloniale Eroberung und Herrschaft, Migrationsbewegungen vom 16. bis in das 20. Jahrhundert vor allem von Europa nach Amerika, komplexe Austauschprozesse und auch nach der Unabhängigkeit weitergehende koloniale Abhängigkeiten produzierten eine *entangled history*, eine Geschichte, in der Moderne und Kolonialität untrennbar miteinander verflochten sind.² Für das Bauhaus als eine Geschichte von Migration und Exil sind drei Prozesse bedeutsam, die auf die Verwobenheit globaler Entwicklungen verweisen: die mexikanische Revolution 1910-1920, die Oktoberrevolution in Russland 1917 und der Erste Weltkrieg. Die Weimarer Republik als Ergebnis dieses Krieges eröffnete die Möglichkeit für ein neues, einzigartiges soziales Experiment. Im April 1919 wurde das Staatliche Bauhaus Weimar gegründet – einer »der dramatischsten Momente der deutschen und internationalen Kulturgeschichte der neueren Zeit«.³

Den räumlichen und zeitlichen Kontext einer *entangled history* dieser drei Prozesse bildet das nachrevolutionäre Mexiko und vor allem seit 1935 die Epoche der Regierung Cárdenas. Die globalen Entwicklungen, in deren Folge der zweite Direktor des Bauhauses, Hannes Meyer, zum Geschäftsführer des *Taller de Gráfica Popular* (Werkstatt für Grafische Volkskunst, im folgenden TGP) im Jahr 1942 wurde, machten den TGP zu einem Raum der transnationalen

1. Das Bauhaus ist auf Spanisch *La Bauhaus, die Bauhaus*.

2. Sebastian Conrad/Shalini Randeria, *Jenseits des Eurozentrismus*, S. 17ff.; über die Beziehungen von Moderne und Kolonialität s. Walter D. Mignolo, *Idea of Latin America*, S. 5, und ders., »La colonialidad a lo largo«, S. 56-57; Aníbal Quijano/Immanuel Wallerstein, »Americanness as a concept«, S. 23-40.

3. Eberhard Voigt, *Jahrhundertende*, S. 5.

Migration. Ziel dieses Beitrags ist es, am Beispiel des TGP zu zeigen, welchen Einfluss die Migration zahlloser europäischer Flüchtlinge, denen Mexiko vor und während des Zweiten Weltkriegs Asyl gewährte, auf den TGP hatte. Auch umgekehrt ist danach zu fragen, in welcher Weise sich die Vorstellungen der exilierten Künstler, Schriftsteller und Architekten im Austausch mit den Künstlern des TGP veränderten.

Vierzehn Jahre nach seiner Gründung war das Bauhaus durch die Nazi-Herrschaft geschlossen worden. Hannes Meyer, von 1928 bis 1930 der Direktor, ging 1933 in die Sowjetunion. Deren geistiger Aufbruch in den Jahren nach 1917 hatte dem Bauhaus zahlreiche Impulse gegeben (Konstruktivismus).⁴ Dies konnte Meyer bis 1936 für sich fruchtbar machen.⁵ Nach einem Zwischenaufenthalt in der Schweiz reiste er 1938 über die USA nach Mexiko.⁶ Er folgte dem Ruf des Präsidenten Lázaro Cárdenas, die Leitung des neu gegründeten Instituts für Urbanismus und Stadtplanung am Polytechnischen Institut in Mexiko-Stadt zu übernehmen.

Die Gründung des Polytechnischen Instituts war ein wichtiges Ergebnis der mexikanischen Revolution. Die Revolution war *das* radikale Ereignis im Prozess der Dekolonisierung und Demokratisierung Lateinamerikas nach der 1810 deklarierten Unabhängigkeit von Spanien, die nach den Unabhängigkeitskriegen 1821 besiegelt worden war. Neben Bolivien war Mexiko das einzige Land Lateinamerikas, in dem dieser Prozess – wenn auch begrenzt – tatsächlich stattgefunden hat.⁷ Aber erst die Regierung Lázaro Cárdenas (1935-1940), die einen Staat gestaltete, der bis in die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts der demokratischste sein sollte, den Mexiko je hatte, begann mit der Umsetzung der Forderungen der Revolutionäre.⁸ Die politische und ökonomische Macht, die mit der in- und ausländischen Oligarchie verknüpft war, wurde den Arbeitern und Bauern übertragen. Die Erdölkonzerne, die sich hauptsächlich in US-amerikanischem, britischem und niederländischem Besitz befanden, und die Elektrizitätswerke wurden enteignet und nationalisiert; eine radikale Agrarreform überführte Großgrundbesitz in kollektives Eigentum, *ejidos* genannt. Katz betont, dass ein derart radikales politisches und soziales Projekt der Regierung Cárdenas in jener Zeit auch deswegen möglich war, weil die Großmacht USA angesichts der heraufziehenden Gefahr eines Krieges gegen Deutschland auf dem amerikanischen Kontinent in Mexiko eher einen Verbündeten als einen Gegner suchte.⁹ Die »sozialistische« Politik des Präsidenten Cárdenas bezog sich vor allem auf das Bildungsprogramm für die Arbeiter und Bauern.¹⁰ Deren neue Akteure fanden sich in der Liga

4. Ebd., S. 5 und 7.

5. Karin Carmen Jung, »Planung der sozialistischen Stadt«, S. 286-289.

6. Meyer kam 1938 das erste Mal nach Mexiko und blieb vier Monate. Sein zweiter Aufenthalt nach der Berufung durch den Präsidenten Cárdenas sollte zehn Jahre dauern und begann im Juni 1939. Hannes Meyer, »Biografische Angaben«, S. 355.

7. Aníbal Quijano, »Colonialidad del poder«, S. 237.

8. Friedrich Katz, »Intento único«, S. 20.

9. Ebd., S. 17.

10. Ebd., S. 19.

der revolutionären Schriftsteller und Künstler (LEAR: *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*). Die LEAR war wiederum aus den »Kulturmissionen« hervorgegangen, die unmittelbar nach der Revolution mit Wandmalereien, Druckgrafiken und Theateraufführungen für deren Ziele geworben hatten. Aus der Grafiksektion der Liga ging 1937 der *Taller de Gráfica Popular* (TGP) hervor. Hannes Meyer unterstrich, dass es kein Zufall war, dass die Geburt des TGP mit der Regierungszeit von Cárdenas zusammenfiel.¹¹ Alle Künstler, die im TGP zusammenarbeiteten, waren zuvor in den Kulturmissionen tätig gewesen.¹² Der Druck »New York« von Leopoldo Méndez, eines der bedeutendsten Künstler des TGP, der die Gestaltungsprinzipien von Lyonel Feiningers »Kathedrale des Sozialismus«¹³ aufnimmt, figuriert nahezu idealtypisch ein Bekenntnis zum Bauhausmanifest, auf dessen Titelseite sich Feiningers Holzschnitt befindet.

Die Machtübernahme durch Manuel Ávila Camacho 1940 bedeutete einen starken Einschnitt in die von Cárdenas initiierten gesellschaftlichen Entwicklungen und einen Bruch mit dem »einzigartigen Versuch der Modernisierung Mexikos«.¹⁴ Das Institut für Urbanismus und Stadtplanung wurde geschlossen. Zu diesem Zeitpunkt begann die Zusammenarbeit des TGP mit den Gruppen des Exils, denen auch Hannes Meyer und Georg Stibi angehörten. Mit Meyer waren Ideen, Bilder und Praktiken des Bauhauses nach Mexiko *gereist*.¹⁵ Was ihm als Architekt in Mexiko nicht gelingen konnte,¹⁶ verwirklichte Meyer als Geschäftsführer des TGP – seine Bauhaus-Erfahrungen fruchtbar zu machen.

11. Hannes Meyer, *TGP México*, S. vi.

12. Helga Prignitz-Poda, *Werkstatt*, S. 5.

13. Vgl. Deborah Caplow, *Leopoldo Méndez*, S. 155. Die Kathedrale war in der ersten mystisch-expressionistischen Phase des Weimarer Bauhauses Sinnbild für die handwerklichen Bauhütten des Mittelalters, die kollektiv die großen Kathedralen geschaffen hatten. Diese Bauhütten waren Vorbild der Werkstätten des Bauhauses (Eberhard Voigt, *Jahrhundertende*, S. 7).

14. Friedrich Katz, »Intento único«, S. 11.

15. James Clifford erweitert Gegenstand und Repräsentationsformen von Ethnografie und Anthropologie, indem er Kultur unter dem Aspekt der Reisebeziehungen betrachtet; der Diskurs der Ethnografie (»dort sein«) bleibt so nicht länger abgespalten von dem des Reisens (»dorthin gelangen«). James Clifford, »Kulturen auf der Reise«, S. 489 und 485.

16. Werner Kleinerüschkamp, »Exilarchitektur«, S. 316; Patricia Rivadeneyra Barbero, *Hannes Meyer*, S. 47-64.



Abbildung 1: Leopoldo Méndez, »New York«, 1940, Zink-
ätzung, 20,4 x 11 cm

2. Transnationale Migration

Hannes Meyer, getrieben von Faschismus, politischer Gewalt und den Gefahren eines heraufziehenden Krieges, überquerte zusammen mit vielen anderen Flüchtlingen die zahlreichen Grenzen in Europa, schließlich den Atlantik bis

an die Ostküste der USA, bevor er nach Mexiko weiterreiste. Die politischen Bedingungen dieses europäischen Exodus, die beruflichen und persönlichen Erfahrungen Meyers, die Wahl des *Reiseziels*, die Interaktionen mit der neuen Gesellschaft vor Ort und die Netzwerke, die er um den TGP herum aufbaute, seine Auseinandersetzungen und Konflikte mit einheimischen politischen Gruppierungen und denen des Exils, die Pflege der Verbindungen zu den Menschen, die er in Europa zurücklassen musste – all diese Aktivitäten, die ihre Spuren in der Gesellschaft, die ihn aufgenommen hatte, hinterließen, sind Charakteristika einer *transnationalen* Praxis der Migration.¹⁷ Dieser Ansatz verortet die Migranten als soziale *Akteure* in einem weiten historischen und kulturellen Kontext sowie in Prozessen, die Clifford als *diasporization of culture and identity* bezeichnet.¹⁸ In diesem Zusammenhang kann der TGP als transnationaler Raum begriffen werden, der sich durch die Ankunft von Migrant/innen aus Europa, anderen Ländern Lateinamerikas (Ecuador, Guatemala) sowie aus den USA erneuerte und transformierte. Diese brachten kulturelle Erfahrungen nicht nur aus ihren Herkunftsländern, sondern auch aus den Orten ihrer Zwischenstationen mit. Sie flossen in die sozialen Netzwerke ein, in denen Bilder, Repräsentationen, Ideen und Praktiken verhandelt und ausgetauscht wurden. Der TGP etablierte sich dabei zu einer »Stätte der Reisebegegnungen wie [zu] eine[r] Stätte des Zusammenlebens«.¹⁹ In der Reise *der* Bauhaus werden die kulturellen Transaktionen des TGP und das *Imaginäre* als Praxis in einem historischen Kontext verständlich. Das *Imaginäre* – Appadurai zufolge eine »konstruierte Landschaft kollektiver Bestrebungen« – wird zur *sozialen* Praxis und ist ein Schlüssel im Verstehen der Beziehung zwischen Globalisierung und Migration.²⁰ Wenn in diesen Migrationen mit James Clifford Kultur unter dem Aspekt von Reisebeziehungen – als *routes* und *roots* (Traditionen und Identitäten, die auf Rädern oder in Jumbo-Jets mitgenommen werden) – betrachtet wird, so wird damit auch betont, dass »Reisende« als Vermittler unterschiedlicher kultureller Erfahrungen auftreten; bei Clifford werden auch die »Einheimischen« zu Reisenden.²¹ »Reisende«, darunter Forscher/innen, Künstler/innen, Migrant/innen, Wanderarbeiter/innen sowie Männer und Frauen in der Diaspora, gehen »verschiedene Wege durch die ›Moderne‹«, ist doch »›Reisen‹ durch Geschlecht, Klasse, Rasse und Kultur nur allzu deutlich geprägt«.²² Die Vermittler von Migrationsbewegungen geraten als neue Akteure erst im transnationalen Kontext der Migrationen in den Blick. Vermittler transnationaler Migrationen sind die »Informanten«, »komplexe Individuen, deren Funktion gewöhnlich darin besteht, das ›kulturelle‹ Wissen zu vermitteln und zugunsten dieses kulturellen Wissens zu argumentieren«; sie tauchen zunächst als Einheimische, aber auch als Rei-

17. Karsten Paerregaard, »Power recycled«, S. 2.

18. James Clifford, *Routes*.

19. Nach James Clifford, »Kulturen auf der Reise«, S. 485.

20. Arjun Appadurai, *Modernity at large*, S. 31.

21. James Clifford, *On the Edges of Anthropology*, S. 66; ders., »Kulturen auf der Reise«, S. 487-489.

22. Ebd., S. 489, 495 und 498.

sende auf.²³ Auf die *Coyotes*, die Grenzkorridore kontrollierenden Vermittler in Zentralamerika, sind gegenwärtig die zahlreichen indigenen Landarbeiter aus Guatemala angewiesen, die sich auf den Weg in die USA machen. Die Tätigkeit der *Coyotes* verändert heute nachhaltig die gesellschaftlichen Strukturen in den USA sowie in Guatemala selbst.²⁴ *Coyotes* verhandelten aber auch die Einreise europäischer Migrant/innen in das asylfreundliche Mexiko der Regierungszeit des Präsidenten Cárdenas. Der Schriftsteller Ludwig Renn beschreibt die Arbeit »seines« *Coyoten*, des Journalisten Heinrich Gutmann, Mitarbeiter der Liga für deutsche Kultur (Liga Pro Cultura Alemana) in Mexiko, der auch Hannes Meyer und später Ludwig Renn selbst angehörten.

»Der junge Mann empfing mich in Mexiko mit Schwung, nannte mich gleich du, als ob er auch Kommunist wäre, und tat sehr freundlich. Er sah aber wohl ein, daß ich bald hinter seine Geheimnisse kommen würde, und sagte mir lachend, was sein eigentlicher Beruf war. Er gehörte zu den Coyoten. Nach diesem mexikanischen großen Raubtier nannte man die Berufsbestecher. Bald sah ich diese Kerle auch vor dem Tor des Innenministeriums herumlungern. Sie warteten auf hilflose Ausländer, die ein Gesuch anbringen wollten, aber nicht spanisch konnten. [...] Auf solche Ausländer warteten die Coyoten, sagten ihnen, was das nötige Papier kosten würde, und gingen dann unverfroren direkt mit den Bittstellern in das Zimmer, wo man das bearbeitete. Dort schob der Coyote dem scheinbar sehr beschäftigten Beamten eine Anzahl von Geldscheinen unter ein Papier, und die Sache war erledigt. Für ihn selbst fielen dabei natürlich auch einige ab.«²⁵

Gutmann ist ein Beispiel für diese »komplexen Individuen«, die zugleich Reisende/Migranten und Informant/Vermittler sind. Dass sie von sozial, kulturell und politisch unterschiedlichsten sowie aus völlig disparaten Regionen kommenden Reisenden gleichermaßen gebraucht wurden und werden, spricht von den vielfältigen Formen an Grenzerfahrungen der Migranten.²⁶ Gutmann war auch für die Zusammenarbeit der deutschen Migranten mit dem TGP von Bedeutung.²⁷

3. Neue Themen, neue Netzwerke des TGP

Aufgrund des Machtwechsels in Mexiko im Jahr 1940 sowie wegen interner Debatten in der Werkstatt und des Verlustes ihrer finanzieller Grundlagen traten mehrere den TGP prägende Künstler aus der Werkstatt aus.²⁸ Es herrschte

23. James Clifford, »Kulturen auf der Reise«, S. 478.

24. Stefanie Kron, »Zonas fronterizas«, S. 259-284.

25. Zit. in Wolfgang Kießling, *Exil in Lateinamerika*, S. 167-168.

26. James Clifford, »Kulturen auf der Reise«, S. 505-506.

27. Der TGP hatte 1938 Bekanntschaft mit Heinrich Gutmann geschlossen. Er beauftragte den TGP mit einer Serie von Plakaten für die erste Exilorganisation der Deutschen in Mexiko. Helga Prignitz, *TGP*, S. 62-63.

28. Helga Prignitz, *TGP*, S. 230.

chronischer Geldmangel, die Mieten der Werkstattsräume konnten nicht mehr bezahlt werden. Unter diesen Bedingungen war die Zusammenarbeit mit den exilierten Europäern *die Rettung der Werkstatt*.²⁹

Mit dem Beschluss deutscher Exilanten im Jahre 1942, ein Schwarzbuch über den Naziterror herauszugeben, begann die Zusammenarbeit der Bewegung Freies Deutschland,³⁰ deren Kulturorganisation Heinrich Heine Club (das wichtigste Zentrum der KPD-Emigration im Westen überhaupt) und dem Exilverlag *El libro libre* mit dem TGP.³¹ Hannes Meyer wurde mit der Gestaltung des Schwarzbuches beauftragt, das in einer Auflage von 10.000 Exemplaren verlegt wurde. Für die Illustrationen der Publikation konnte Meyer die Künstler des TGP gewinnen. Ein weiteres Zeugnis der fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen *El libro libre* und dem TGP ist 1942 das Erscheinen des Buches »Das Siebte Kreuz« von Anna Seghers, gleichzeitig in Mexiko und in den USA. Den Schutzumschlag gestaltete Leopoldo Méndez. In demselben Jahr übernahm Hannes Meyer die Geschäftsführung des TGP, die er bis 1943 innehatte, von 1943-1946 war Georg Stibi³² dafür verantwortlich, der wiederum von Meyer abgelöst wurde. Meyer war bis 1949 Geschäftsführer der Werkstatt. Unter seiner Leitung erschienen acht Editionen von Grafikmappen, Postkarteneditionen und Alben, unter der Ägide von Stibi wurden elf Herausgaben besorgt.³³ Die Mitarbeit von Hannes Meyer regte die Produktion des TGP vor allem in drei Aspekten an, die den Prinzipien des Bauhauses entsprachen.³⁴

1. Mit den vom Bauhaus geprägten Gestaltungsprinzipien verbesserte Hannes Meyer gemeinsam mit seiner Frau Lena Bergner die typografische Gestaltung und das Layout der Plakate, Werbeprospekte, Buchpublikationen und Grafikmappen. Diese wurden weitgehend standardisiert und zeichneten sich durch sparsame Gestaltungsmittel aus. Es gab eine einheitliche Schrifttype, statistische Zeichnungen wurden verwendet.³⁵ Hannes Meyer konnte hier gestalterisch das verwirklichen, was ihm in der Architektur verwehrt blieb. In der Typografie bündelten sich die Grundprinzipien des

29. Helga Prignitz-Poda, *Taller de Gráfica Popular*, S. 12.

30. Die Bewegung Freies Deutschland war die Nachfolgeorganisation der Liga Pro Cultura Alemana.

31. Helga Prignitz-Poda, *Taller de Gráfica Popular*, S. 17-18.

32. Georg Stibi galt unter den Exil-Mitgliedern der KPD, deren Verhältnis untereinander außerordentlich konfliktiv war, als »unbequem«. Anna Seghers setzte sich als Einzige in dieser Gruppe über das Verbot eines Kontakts mit Stibi hinweg. Auf die Beziehungen der Mitglieder der deutschen Exilgruppen untereinander kann hier nicht näher eingegangen werden. Zu diesem Thema vgl. Wolfgang Kießling, *Exil in Lateinamerika*, und Fritz Pohle, *Das mexikanische Exil*.

33. Zu dem Buch mit dem Titel *TGP México. El taller de grafica popular. Doce años de obra artística colectiva* siehe unten. Helga Prignitz-Poda, *Taller de Gráfica Popular*, S. 23, Fn. 13, S. 21, Fn. 11.

34. Helga Prignitz, *TGP*, S. 230.

35. Ebd.

Bauhauses. Sie vermittelt zwischen Mensch und Maschine, in ihr vereinigen sich Kunst und Technik auf eine neue Weise, die Typografie zwingt die Gestalter »zum Handwerk [der Buchdrucker, K.N.] zurück«.³⁶ Die Neuzeit-Grotesk-Schrift (oder »neue« Grotesk-Typografie), eine serifenlose Schrift, wie sie das Bauhaus propagierte, sollte eine sozial orientierte Industriegesellschaft, proletarische Fraternisierung, Fortschritt und Internationalismus symbolisieren.³⁷ In diesem Zusammenhang hatten in Deutschland das Bauhaus, der Bildungsverband der deutschen Buchdrucker und die Gewerkschaft deutscher Volksschullehrer um die Durchsetzung der Kleinschreibung gerungen, als Inbegriff einer demokratischen Erziehung und Alternative zur »brutalen Rechtschreibung des Klassenstaates«,³⁸ ein Anliegen, das sich in Mexiko mit dem Gebrauch der spanischen Sprache allerdings erübrigte hatte.

2. Die kollektive Arbeitsweise, die seit der Gründung bereits zu den Prinzipien des TGP gehört hatte, traf auf die Rolle der Kunst als »manifest und mittler einer kollektiven gesellschaft«, wie Hannes Meyer in »bauhaus und gesellschaft« formulierte.³⁹ In seinem Essay »Die Neue Welt« von 1926 hatte Meyer bereits das Bild von einer globalisierten Welt entworfen, in der »die Gemeinschaft das Einzelwesen« und die »Cooperation alle Welt« beherrsche.⁴⁰ Wenn er wie viele andere zeitgenössische Architekten, Maler und Schriftsteller seiner Begeisterung für Maschinen und moderne Transportmittel – Flugzeuge, Schiffe und Autos – Ausdruck verleiht,⁴¹ geht es ihm nicht um eine pure Technikbegeisterung. Technikentwicklung wird vielmehr unmittelbar als Voraussetzung und Produkt sozialen Fortschritts über die Grenzen des Nationalen hinweg gesehen. Hannes Meyer begrüßte das Verwischen der »Entfernung und Grenze von Stadt und Land«, die größeren Bewegungsmöglichkeiten, das Miss-

36. Gropius, Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/bauhaus_1919.htm.

37. www.typolexikon.de/g/grotesk.html.

38. Erklärung der Gewerkschaft deutscher Volksschullehrer, in: Typographische Mitteilungen, Nr. 8, S. 186. Die Nr. 8 der Typographischen Mitteilungen (1929), der Zeitschrift des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker, stand unter dem Titel »erschrecken sie nicht – wir schreiben alles klein«. In diesem Heft wurde der Aufsatz von Hannes Meyer »bauhaus und gesellschaft«, zuerst erschienen in »bauhaus«, heft 1, 1929, nochmals abgedruckt. Unter der Überschrift »kleinschreibung und die neue typographie« der Herausgeber wird betont, dass »das bauhaus als öffentliche institution den mut fand, den satz zu proklamieren: »wir schreiben alles klein; denn wir sparen damit zeit. Außerdem: warum 2 alfabete, wenn eins dasselbe erreicht? Warum groß schreiben, wenn man nicht groß sprechen kann?«, S. 184.

39. Hannes Meyer, »bauhaus und gesellschaft«, S. 183.

40. Meyer, »Die Neue Welt«, S. 71.

41. Vgl. Sonja Neef, »An Bord der Bauhaus«, in diesem Band. Frank Lloyd Wright feierte das Zeitalter von Stahl und Dampf und Le Corbusier prägte den Begriff der Wohnmaschine. Voigt, *Jahrhundertende*, S. 5 und 7-8.

achten von Landesgrenzen und den geringeren »Abstand von Volk zu Volk«. »Die Gleichzeitigkeit der Ereignisse erweitert masslos [sic!] unsern Begriff von ›Zeit und Raum‹ [...]. Schnelligkeitsrekorde sind mittelbar Gewinn für Alle.« Moderne Verkehrsmittel »untergraben den Lokalbegriff der ›Heimat‹. Das Vaterland verfällt. [...] Wir werden Weltbürger«. ⁴² Fast könnte man meinen, Hannes Meyer hätte die *routes* (Clifford) der Bauhaus in die Neue Welt vorausgesehen. Es ist wohl kein Zufall, dass die Beilage der »Typographischen Mitteilungen« des Bildungsverbands der Buchdrucker »Das Schiff« heißt und die Schatten-Kabel, ein neuer Grotesk-Schrifttyp, »Zeppelin«. ⁴³ Technologie wurde auch in der kollektiven Arbeit des TGP zentral, als die Künstler 1944-1947 mit Stibi und Meyer als Geschäftsführer gemeinsam an einem einzigen Projekt und ausschließlich in einer Technik arbeiteten: Es entstand die Sammlung der 85 Linolschnitte der Mexikanischen Revolution. Die Technik des Linolschnitts war billig, erlaubte höhere Auflagen und erreichte ein größeres Publikum. Aufgabe war es, »ein gegenwartsbezogenes Verhältnis zur historischen Entwicklung der Revolution in den Grafiken« zum Ausdruck zu bringen. ⁴⁴ Nach dem Vorbild von José Guadalupe Posada strebte die Gruppe an, Geschichte lebendig und realistisch darzustellen, »als seien sie dabei gewesen«. Das Werk von Leopoldo Méndez baut am deutlichsten auf Posada auf. Sein Linolschnitt zeigt Posada als Augenzeugen einer auf der Straße gerade stattfindenden Zwangsrekrutierung. Er setzt dieses Ereignis sofort in Grafik um, »während hinter ihm Flores Magón, Führer der Liberalen Partei vor und während der Revolution, den dazu schon verfassten Text in der Hand hält und der Setzer nach den Typen aus dem Setzkasten greift«. ⁴⁵ Hand in Hand produzierten der Grafiker, Drucker und Politiker die Pressenachricht. Paul Westheim, »anerkannter Kunstskenner und erfahrener Beobachter der deutschen und der europäischen Moderne«, bis 1933 Herausgeber der Zeitschrift »Das Kunstblatt« in Berlin und in Mexiko Autor der Zeitschrift »Freies Deutschland«, hebt in seinem berühmten »Holzschnittbuch« (1954) genau dieses Ziel in den Grafiken der Gruppe hervor. ⁴⁶

42. Ebd., S. 70, Herv. im Original.

43. Typographische Mitteilungen, Jg. 26, 1929. Im »Gesang an den Hammer« des später wegen seiner Haltung zum Faschismus umstrittenen Arbeiterdichters Heinrich Lersch, abgedruckt in »Das Schiff«, Heft 1, 1929, heißt es: »[...] Boten der Befreiung, Flugzeuge, silbern hinein in den Äther,/Metallene Tauben des Friedens./Ozeanschiffe, stählerne Schiffe, starke Verbrüder!/Lokomotiven, Güterzüge, Weizen, Wolle und Öl! Pflüge und Motoren, Helfer der Menschen, Dynamos, Brücken und Schienen,/Und vor allen der bindende bauende Zement! Erz und Kohle! Eisen!/Brüdergeschenke! Freundschafts-tausch! Bündigkeitsversprechen!/Wir hämmern die heilige Familie der Menschheit zusammen/[...]« , S. 1.

44. Helga Prignitz, TGP, S. 231.

45. Ebd.

46. Tanja Frank, Paul Westheim, »Nachwort«, S. 324. »Das Kunstblatt« wurde 1917 vom Gustav Kiepenheuer Verlag gegründet. Ebd. Die TGP-Künstler greifen, »um

3. Chronischer Geldmangel war Hannes Meyer ein aus den Bauhauszeiten vertrautes Problem. Unter seiner Leitung war in Dessau die Bauhaus-Tapete vermarktet worden, die zu einem Verkaufserfolg wurde.⁴⁷ Als Geschäftsführer des TGP entwickelten Meyer und Stibi Vermarktungsstrategien, die neben dem mexikanischen auch den US-amerikanischen Markt erschlossen. Bücher und Grafikmappen, aber auch Sommerkurse wurden angeboten, die die Kasse des TGP wieder auffüllten. Unter dem Eindruck des Erfolgs und angeregt von Hannes Meyer wurde 1943 der Verlag *La Estampa Mexicana* (Der Mexikanische Druck) gegründet.

Zum Abschluss der Tätigkeit Hannes Meyers in Mexiko und einer ganzen Ära des TGP erschien 1949 das von ihm edierte Buch »TGP México. El taller de gráfica popular. Doce años de obra artística colectiva« (TGP Mexiko. Zwölf Jahre kollektiver künstlerischer Arbeit) auf Spanisch und Englisch, »sein sicherlich unvergänglicher Beitrag zum TGP«.⁴⁸ Mit diesem Buch blicken TGP-Künstler und Herausgeber auf die Indigenen Mexikos und die vorspanische Vergangenheit. Es waren vor allem die indigenen mexikanischen Kulturen, die in der Zusammenarbeit zwischen den Künstlern des TGP und den deutschen Migranten Neubewertet worden sind.

4. Der Blick auf die vorspanische Vergangenheit in Mexiko und die Edition der »Zwölf Jahre«

Nicht nur die ökonomischen und sozialen Strukturen, sondern auch die Wahrnehmungen und Interpretationen der vorspanischen Vergangenheit befanden sich im Mexiko der 30er und 40er Jahre im Umbruch. Die Beziehungen zwischen den unter Cárdenas mit politischen und ökonomischen Rechten ausgestatteten indigenen Bauern und Arbeitern, von denen abgrenzend sich die *Kreolen* als europäisch definierten, und den anderen Gruppen der mexikanischen Gesellschaft mussten neu bestimmt werden. Dies sollte eine völlige Abkehr von den rassistischen Klassifizierungen beinhalten, die Grundlage der bisherigen Ausbeutungsbeziehungen waren. Der mexikanische Anthropologe Edmundo O’Gorman, Bruder des Architekten und Malers Juan O’Gorman,⁴⁹ hat 1958 mit seiner These, dass Amerika keine Entdeckung, sondern eine *Erfindung* Europas sei, einen Wendepunkt im Denken über die Moderne eingeleitet. Diese kritische Perspektive machte eine »bisher unsichtbare Geschichte

allgemeinverständlich zu sein und um im Volk den Enthusiasmus, mit dem es seinen Befreiungskampf geführt hatte, wachzuhalten, auf konventionelle [...] Bilder zurück« (Paul Westheim, *Holzschnittbuch*, zit. in Helga Prignitz, *TGP*, S. 232).

47. Persönliche Kommunikation Dirk Scheper, 14.5.2008.

48. Helga Prignitz-Poda, *Taller de Gráfica Popular*, S. 23.

49. Zu Juan O’Gormans wichtigsten Werken zählen das Studio von Diego Rivera und Frida Kahlo im Stadtteil San Angel sowie die Wandmalerei, die das Gebäude der Zentralbibliothek der Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) schmückt.

sichtbar« und trug zur Dekolonisierung des Herrschaftswissens bei.⁵⁰ Das Erscheinen der historisch-geografischen Einheit, die wir Amerika nennen, im Szenario der europäischen Kultur, ist demnach nicht Kolumbus geschuldet, sondern einem ideologischen und philosophischen Prozess, der von Europa ausging. Spanien und Portugal, die *modernen* globalen Akteure des 16. Jahrhunderts, wurden seit dem 17. Jahrhundert von England, Frankreich und den Niederlanden abgelöst.⁵¹ Das 18. Jahrhundert, von den Intellektuellen dieser nun dominierenden Großmächte sowie Deutschlands als das Jahrhundert der Aufklärung angesehen, erscheint Trouillot zufolge außerhalb des Westens »mit seinem außerordentlich gesteigerten philosophischen Raisonement einerseits und seiner zunehmenden Beobachtung der kolonialen Praxis andererseits als ein Jahrhundert der Verwirrung«.⁵² Einen wissenschaftlich begründeten Rassismus als Basis der kolonialen Abhängigkeitsverhältnisse habe beiderseits des Atlantik das »philosophische Raisonement« der Aufklärung und nicht erst das 19. Jahrhundert produziert.⁵³ Alle nichteuropäischen Gruppen wurden den verschiedensten philosophischen, ideologischen und praktischen Schemata unterworfen, die auf der Annahme unterschiedlicher Grade des Menschen basierten.⁵⁴ Dies führte dazu, dass »[v]erwestlichte (oder genauer: ›verwestbare‹) Menschenwesen aus Afrika oder aus Nord- und Südamerika [...] auf der untersten Stufe der Nomenklatur« standen.⁵⁵ *Kolonialität der Macht* komme in der Klassifizierung der Menschen und Kulturen zum Ausdruck

50. Walter D. Mignolo, *Idea of Latin America*, S. 4-5 und S. 33; Michel-Rolph Trouillot, »Udenkbare Geschichte«, S. 78. Dieses neue Denken ist auch im Kontext einer beginnenden, von der Anthropologie ausgehenden Kritik an der kolonialen Situation (Michel Leiris: *situation coloniale*) zu sehen. Kritische Anthropologen sahen in der Dekade der 50er Jahre »the end of empire become a widely accepted project, if not an accomplished fact«. James Clifford, »Introduction«, S. 8; Edmundo O’Gorman, *La invención*.

51. Michel-Rolph Trouillot, »Udenkbare Geschichte«, S. 87; Enrique Dussel, »Europa, modernidad«, S. 47.

52. Walter D. Mignolo, *Idea of Latin America*, S. 5; Michel-Rolph Trouillot, »Udenkbare Geschichte«, S. 87.

53. Ebd., S. 89-90. »Während die Philosophen einige der aus der Renaissance überkommenen Antworten reformulierten, stieß sich die Frage ›Was ist der Mensch?‹ stets von neuem an den Praktiken der Dominanz und der merkantilen Akkumulation. Die Kluft zwischen Abstraktion und Praxis wurde immer größer oder, besser gesagt, der Umgang mit den Widersprüchen zwischen beiden wurde immer raffinierter, nicht zuletzt weil die Philosophie genau so viele Antworten zu liefern begann wie die koloniale Praxis. Das Zeitalter der Aufklärung war eine Epoche, in der die Sklaventreiber von Nantes Adelstitel kauften, um mit Philosophen umherzustolzieren, und in der Freiheitskämpfer wie Thomas Jefferson zugleich Sklavhalter sein konnten, ohne unter dem Gewicht ihrer intellektuellen und moralischen Widersprüche zusammenzubrechen.« Ebd., S. 90.

54. Ebd., S. 88-89.

55. Ebd., S. 88.

und basiere auf der Idee der »Rasse«.⁵⁶ Seit den Unabhängigkeitsrevolutionen in Amerika, wodurch Nord-/Anglo- von Süd-/Lateinamerika diskursiv abgetrennt wurde, wird ganz »Latein-«Amerika als abhängig von und den USA untergeordnet gesehen.⁵⁷

Die beginnende Kritik an dem mit der europäischen Aufklärung verbundenen Begriff der Moderne seit Cárdenas und akzentuierter mit Beginn der 50er Jahre stellt den diskursiven Kontext auch der Arbeit des TGP und der Migranten dar. Die Debatten um den »neuen Blick« auf die vorspanische Vergangenheit bündelten sich in Mexiko vor allem in Bezug auf die materiellen Hinterlassenschaften der aztekischen Gesellschaft, deren Anfänge auf ca. 1200 datiert werden. Die materiellen Zeugnisse der Azteken galten auch zeitgenössischen Historikern und Anthropologen – in der Tradition der Aufklärung – als Zeugnisse einer »barbarischen« Kultur, die in einem krassen Gegensatz zu den »Zivilisationen« in Europa stand. Unter den politischen Bedingungen der Regierung Cárdenas benötigten jedoch die bisher ausgeschlossenen, »unsichtbaren« indigenen Gruppen erstmals Formen einer politischen Repräsentation im öffentlichen Raum.

Die Edition »TGP México. Doce años de obra artística colectiva« (im folgenden *Zwölf Jahre*) von Hannes Meyer, formal eine Kombination von Schrift, anderen typografischen Elementen, Originalgrafiken, Fotos und Grafikreproduktionen auf teilweise farbigem Papier, in eigenwilligem Querformat, Spiralheftung und Kunststoffumschlag in Schwarz,⁵⁸ machte diese Aufgabe zu ihrem Anliegen. »Wir setzen uns mit dem Problem des *Künstlerischen Erbes Mexikos* auseinander und mit dessen Nutzbarmachung durch die Künstler des TGP«.⁵⁹ In der *Wesensart* der indigenen Gruppen findet Meyer den *kollektiven Geist*, für den das Bauhaus ebenfalls zu arbeiten versucht hatte. Ohne diese Kollektivität würde die Kunst des TGP nicht existieren. Das *indianische Konzept* ist in den besten Arbeiten der Gruppe aufgehoben, z.B. von José Chávez Morado, wo »der diabolisch-fantastische Hauch das bittere Thema ihrer Sozialkritik verklärt«.⁶⁰ Viele der Drucke, entwickelt anhand moderner Themenkreise, erinnerten an die alten Codices; so, wie die Handzettel, Flugblätter und Fibeln des TGP sein sollen, sind sie in einer klaren und verständlichen grafischen Sprache geschaffen.⁶¹

Dem Buch vorangestellt ist das Motto, kein mexikanischer Künstler könne das reiche vorspanische Erbe ignorieren; begleitet wird es von einem Foto von Chichén Itzá, der Maya-Stätte, die erst ca. 20 Jahre zuvor im Rahmen eines

56. Walter D. Mignolo/Freya Schiwy, »Beyond Dichotomies«, S. 254-255; Aníbal Quijano, »Colonialidad del poder«, S. 238.

57. Walter D. Mignolo Mignolo, *Idea of Latin America*, S. xv.

58. Helga Prignitz-Poda, *Werkstatt*, S. 23. Das Buch wurde in einer Auflagenhöhe von 1.600 Stück herausgegeben. 500 Exemplaren liegen Originalgrafiken bei. Eines dieser Exemplare befindet sich im Ibero-Amerikanischen Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

59. Hannes Meyer, *TGP México*, S. x. Übersetzung K.N.; Herv. immer im Original.

60. Ebd.

61. Ebd.; vgl. unten die Ausführungen zur »Schlange« von Leopoldo Méndez.

US-amerikanischen Projekts ausgegraben worden war. Eine weitere Zeichnung von Antonio Franco, Helfer von Diego Rivera und Clemente Orozco sowie Schüler von Frida Kahlo, zeigt den Krieger Tempel in Chichén Itzá. Mit der Rekonstruktion der Dekorationen dieses Tempels war Jean Charlot, in den *Zwölf Jahren* als Gastkünstler vorgestellt, 1929 in den USA für eine Buchpublikation beauftragt worden. In die Meyer-Edition gingen Beispiele seiner Farblithografien ein, *Mexihkanantli* (mexikanische Mutter), die als Illustrationen von Náhuatl-Texten veröffentlicht worden waren. Das Buch erhält fast die Aktualität einer Tageszeitung, betrachtet man die Kopien der Wandmalereien von Bonampak von Agustín Villagra Caletec [sic!].

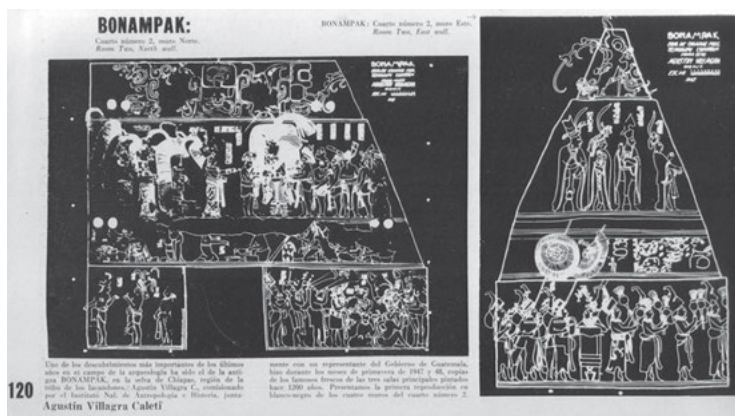


Abbildung 2: Agustín Villagra Caletí, »Bonampak«, *Zwölf Jahre*, S. 120

Erst drei Jahre vor der Veröffentlichung der *Zwölf Jahre* war die Tempelanlage in Chiapas, dem Gebiet der Lacandón-Maya, zufällig gefunden worden. Von 1947 bis 1948 hatte Agustín Villagra, Künstler des TGP, in Chiapas gearbeitet und Kopien der Wandmalereien angefertigt. Paul Westheim verwendete sie als Illustration seines Buches »Arte Antiguo de México« (Die Kunst Alt-Mexikos), das 1950, also nur ein Jahr nach Erscheinen der *Zwölf Jahre*, erstmals in Mexiko herausgegeben worden war.⁶² Dem Anspruch von Posada, des großen Vorbilds des TGP, auf Aktualität wurde mit diesem Band in Bezug auf die vorspanische Vergangenheit Nachdruck verliehen.

Ein weiteres Beispiel für das Aufgreifen vorkolumbischer Symbolik ist die Schlange von Leopoldo Méndez in der Bildsprache des Surrealismus und magischen Realismus.⁶³ Die Schlange war von außerordentlicher Bedeutung in der vorspanischen sowie in der zeitgenössischen populären Kultur. Ihr massiver, gewundener Körper füllt fast das gesamte Bild aus. Der offene Mund mit

^{62.} Dieses Buch ist erst 1965 ins Englische übersetzt worden; auf Deutsch ist es erstmals 1966 erschienen.

^{63.} Westheim bezeichnet die aztekische Kunst als eine Variante des mythischen Realismus. Zur Schlange bei Leopoldo Méndez vgl. Deborah Caplow, *Leopoldo Méndez*, S. 178.

der gegabelten Zunge gilt als das Attribut Gottes. Die Vielzahl an Bedeutungen steht für Wasser, Höhlen, Himmel, Transformation und Wiedergeburt.⁶⁴ Quetzalcóatl, als »gefederte Schlange« eine der bedeutendsten mesoamerikanischen Gottheiten, ist das Symbol für Leben und Fruchtbarkeit. Hier wird auch die von Meyer bemerkte Ähnlichkeit mit den vorspanischen Codices, hier mit dem Madrid Codex, deutlich.⁶⁵ Ein Plakat des Protests gegen die öffentlichen Feierlichkeiten der »Entdeckung« Amerikas von 1992 zeigt, dass die von den Künstlern des TGP geschaffenen Bilder im aktuellen *Imaginären* nach wie vor produktiv gemacht werden.

Die Schlange ist auch wichtigstes Symbol der Coatlicue, Mutter-Göttin der mesoamerikanischen Kulturen. Als *La muerte* (Der Tod) erscheint sie als Illustration von F. Castro Pacheco in der Edition der *Zwölf Jahre*.

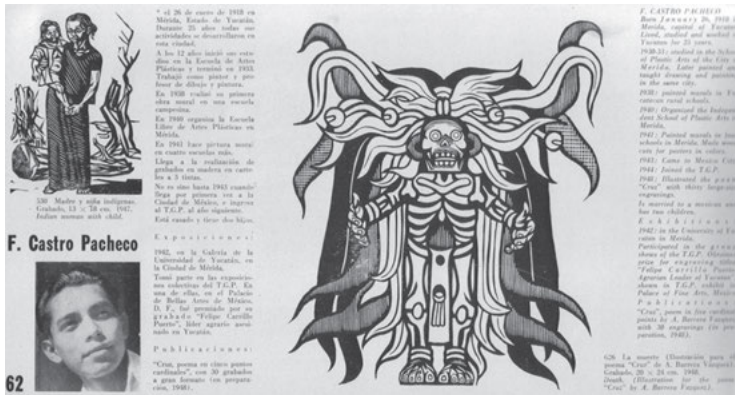


Abbildung 3: Fernando Castro Pacheco, »La muerte«, *Zwölf Jahre*, S. 62

Coatlicue war die entscheidende Referenzfigur in der Bewertung und Beurteilung der aztekischen Kultur überhaupt. Sie war eine von verschiedenen Repräsentationen der aztekischen »Mutter der Götter«, die mit dem Menschenopfer verbunden ist.⁶⁶ Die Plastik der Coatlicue, die heute im Nationalmuseum für Anthropologie und Geschichte ausgestellt ist, ist mehrfach zum Verschwinden gebracht und wieder hervorgeholt worden. Unmittelbar nach der spanischen Eroberung war Coatlicue vergraben worden. Im 18. Jahrhundert wurde sie bei Bauarbeiten im Zentrum von Mexiko-Stadt durch Zufall wiedergefunden und für den Besuch Alexander von Humboldts ausgegraben. Nachdem der wieder abgereist war, wurde die Plastik erneut vergraben; erst nach der Erlangung der Unabhängigkeit von Spanien wurde sie endgültig ans

64. Ebd., S. 178-179.

65. Ebd., S. 179.

66. Auch Göttin des Schlangenrockes, Schlangenfrau, Göttin der Unreinheit, Unsere Mutter, mit Menschenopfer-Referenzen; Jean Franco, »La venganza de Coatlicue«, S. 23.

Tageslicht gebracht.⁶⁷ Trotzdem blieb Coatlicue auch hundert Jahre später, im Moment der revolutionären Wiederentdeckung der Indigenen als historische und politische Subjekte, ein Symbol der aztekischen Menschenopfer, des »Primitiven und Barbarischen«.⁶⁸ Der Blick aus Europa auf Lateinamerika im frühen 20. Jahrhundert war von dem Begriff der Moderne aus der Aufklärung geprägt; Schriftsteller suchten in Lateinamerika nach dem »Nicht-Westlichen« und Exotischen. David H. Lawrence und der Anthropologe Georges Bataille begeisterten sich für die aztekischen Menschenopfer, die sie als einen Bestandteil der sakralen Welt der Azteken ansahen. Edmundo O’Gorman, Autor der »Erfindung Amerikas«, charakterisierte die Figur der Coatlicue 1940 in seinem Aufsatz »El arte o de la monstruosidad« als jegliche Ordnung umstürzend, die die Vernunft je aufgebaut habe.⁶⁹ Coatlicue wurde auch für den nächsten schmerzhaften Einschnitt in der mexikanischen Geschichte – das Massaker von Tlatelolco 1968 – zur Referenzfigur. Dem Nobelpreisträger Octavio Paz zufolge steht sie für eine repressive, autoritäre Ordnung, die ihre Wurzeln in der aztekischen Gesellschaft habe. Mit dem Massaker habe das aztekische Menschenopfer seine tragische Aktualisierung erfahren. Für Carlos Fuentes ist »die Nacht von Tlatelolco« (Elena Poniatowska) gar der Anlass, die Höherwertigkeit der »westlichen« gegenüber der altemexikanischen Kultur zu behaupten.⁷⁰ Das Schicksal der Coatlicue und ihr Bedeutungswandel in der Geschichte zwingt uns, die Verhältnisse von der kolonialen Geschichte aus zu betrachten.⁷¹ Das wiederholte Ein- und Ausgraben der Coatlicue steht sinnbildlich für den schwierigen Prozess des Sichtbarmachens einer lange Zeit unsichtbar gebliebenen Geschichte, in der Kolonialität und Moderne aufeinander bezogen sind. Dies ist Mignolo zufolge tatsächlich ein Prozess des *Ausgrabens* und weniger einer der Archäologie, »because it is impossible to simply recover coloniality, insofar as it shapes and is shaped by the processes of modernity«.⁷²

Knapp 20 Jahre vor den Ereignissen von Tlatelolco, fast zeitgleich mit der Edition der *Zwölf Jahre*, hatte Paul Westheim in die Debatte eingegriffen. Westheim war derjenige unter den Intellektuellen in Mexiko, der am meisten dazu beigetragen hat, die Objekte der vorspanischen Kulturen Mexikos schreibend wieder in das Zentrum des Interesses der mexikanischen Öffentlichkeit zu rücken. Er war ein begeisterter Bewunderer der aztekischen Plastik. In ihr entdeckte er Wesensmerkmale des Expressionismus wieder, über den er als Kritiker in seinem Berliner »Kunstblatt« berichtet hatte. Coatlicue betrachtete er als das Monumentalwerk der aztekischen Kunst schlechthin.⁷³ Die Religion der Azteken bezeichnete er als die blutigste, *fanatischste*⁷⁴ aller mexikanischen

67. Ebd., S. 24.

68. Ebd., S. 27.

69. Ebd., S. 27-28.

70. Ebd., S. 29.

71. Walter D. Mignolo, *Idea of Latin America*, S. xi.

72. Ebd.

73. Paul Westheim, *Arte antiguo*, S. 311.

74. Westheim greift (bewusst?) das LTI-Wort *fanatisch* auf und verleiht ihm

Religionen und Coatlicue als eine der grauenerregendsten, dämonischsten Figuren des aztekischen *Olymp*; ihre monumentalisierte Monströsität reiche bis zum *Sublimen* (Erhabenen). In der Figur der Coatlicue entdeckte er (wie Caplow bei Leopoldo Méndez in Bezug auf die Schlange) surrealistische Züge, gerade wegen ihres Kontrastes zur antiken Kunst, die ihrerseits eine Kopie der Natur darstellen würde. Realistische Elemente würden im Surrealismus aus ihrer Beziehung herausgerissen, isoliert und in noch nicht gekannten, genialen Beziehungen neu situiert werden.⁷⁵

Hannes Meyer und Paul Westheim ist gemeinsam, in der Betrachtung der vorspanischen Kunst und indigenen Kulturen Mexikos die zeitlichen und räumlichen Distanzen zwischen der amerikanischen Vergangenheit und der europäischen Gegenwart aufzulösen und damit »unsern Begriff von ›Zeit und Raum‹« maßlos zu erweitern, wie Hannes Meyer im Essay »Die Neue Welt« formuliert hatte.⁷⁶ Die aztekische Kultur wird erstmals als Ausdruck der *modernsten* europäischen Kunst – des Expressionismus und Surrealismus – gesehen. Dies ist tatsächlich ein Novum in der Wahrnehmung und Interpretation der vorspanischen Kulturen Mexikos, bedenkt man noch dazu, dass Westheim auch derjenige war, der die bis dahin unbeachtet gebliebene *zeitgenössische* mexikanische Grafik auf eine Ebene mit der europäischen Moderne gestellt hatte.⁷⁷ Dem politischen Anspruch des Bauhauses folgend, als soziales Phänomen im Dienst einer kollektiven Gesellschaft zu stehen,⁷⁸ begriff sich Hannes Meyer zusammen mit den Künstlern des TGP als Erbe der indigenen Kulturen. In deren gemeinschaftlichen Organisationsformen sah er politische Ziele des Bauhauses gesellschaftlich und gestalterisch verwirklicht. In dieser gänzlich neuen Perspektive von Meyer und Westheim auf indigene Kulturen und ihre Kunst, die sie parallel zum Paradigmenwechsel von der *Entdeckung* zur *Erfindung* Amerikas eingenommen haben, bleiben exotisierende und primitivisierende Interpretationen ausgeschlossen.

erneut die negative Konnotation, die es seit Rousseau und der Aufklärung gehabt hatte und die in der Sprache des »Dritten Reiches« positiv gewendet worden war. Klemperer hat »fanatisch« u.a. im Zusammenhang mit »Glauben« untersucht. Laza betont, *Fanatismus* und *fanatisch* seien Wörter, die an ein utopisches Weltbild anknüpfen – die totale Hingabe an Gott, das Stadium einer religiösen Verzückerung. Die LTI erteilte dem Wort einen positiven Sinn. Fanatismus wurde zu einer Tugend, die irrationale Begeisterung wurde zu einer positiven Kerntugend gemacht (15) (www.inst.at/trans/13Nr/laza13.htm, 23.05.2008).

75. Paul Westheim, *Arte antiguo*, S. 318, S. 313-314. Als Surrealismus bezeichnet der Autor die abstrakte Vision, die durch *konkrete* Repräsentationen intensiviert ist. Ebd., S. 318.

76. Hannes Meyer, *Neue Welt*, S. 70.

77. Helga Prignitz, *TGP*, S. 14.

78. Hannes Meyer, »bauhaus und gesellschaft«, S. 183. »wir suchen/keinen bauhausstil und keine bauhausmode«, ebd.



Abbildung 4: Coatlicue im Nationalmuseum für Anthropologie und Geschichte, Mexiko-Stadt

5. Neue Landschaften

Neben den indigenen Kulturen thematisiert das Buch Anti-Faschismus, Internationale Solidarität, Anti-Imperialismus und die Bildungskampagnen der Regierung Cárdenas.⁷⁹ In der formalen Gestaltung des Buches durch Hannes Meyer nach den Prinzipien des Bauhauses sowie in der Zusammenführung von Themen der vorspanischen Vergangenheit, der zeitgenössischen Indige-

79. Marianne Braig, *Revolution als Kunst als Revolution*, S. 1-19.

nen und brisanter globaler Prozesse kommt eine Haltung zum Ausdruck, die indigene Lebensformen und kulturelle Praktiken als Repräsentationen der Moderne und des *Imaginären* kennzeichnet, die im Kontext der globalen aktuellen Prozesse produziert werden.⁸⁰

Dies entspricht der Kritik am europäischen, mit der Aufklärung verbundenen Begriff der Moderne, dem *americanity* als Konzept entgegengesetzt wird.⁸¹ Der peruanische Soziologe Aníbal Quijano und sein US-amerikanischer Kollege Immanuel Wallerstein gehen über die Kritik an den im Herrschaftswissen verankerten diskursiven Unterschieden zwischen indigenen, sich »außerhalb der Moderne befindenden« und nicht indigenen Bevölkerungsgruppen *innerhalb* Mexikos bzw. *innerhalb* Lateinamerikas hinaus. Sie betonen, dass die Unterscheidung zwischen Anglo- und Lateinamerika keine essentielle ist, die etwa aus unterschiedlichen Wesensarten der Anglo- und der Lateinamerikaner hervorgehen würde. Die Unterscheidung bildete sich vielmehr zusammen mit der Entstehung eines modernen/kolonialen Weltsystems heraus.⁸² Mit dem Konzept der *americanity* bestätigten sie die These von der *Erfindung* Amerikas, die O’Gorman ein halbes Jahrhundert zuvor formuliert hatte.

»The common history of the Americas, including their own name, lies in their historical foundation: the colonial matrix of power, or capitalism as we know it today, and modernity as the imperial ideology of Western Europe.«⁸³

Die Biografien der nach Amerika ausgewanderten Bauhausleute zeigen, dass das Bauhaus auf seiner Reise in die Neue Welt zunächst keine Unterschiede zwischen Anglo- und Lateinamerika gemacht hatte. Die Architektorentwürfe waren für die Hauptstadt Mexiko oder für Chicago gleichermaßen innovativ. Die Umsetzung dieser Entwürfe gestaltete sich unterschiedlich; eine Rolle spielte dabei sicher die Kolonialität der Macht. In unserer Verantwortung sollte es liegen, *americanity* als Konzept forschend zu gestalten.

Die Spannungen zwischen Mobilität – ob mit dem Schiff, der Lokomotive oder gar mit dem Flugzeug – und dem Dableiben charakterisierte das Bauhaus von seinem Beginn an. Die »gestaltung/eine[r] organisationsform des daseins« mit »volksschulen, volksgärten, volkshäusern [...], volkswohnungen«⁸⁴ erfordert das Bleiben. Doch untergraben moderne Verkehrsmittel den Lokalbegriff der »Heimat«, verfällt das Vaterland, werden wir Weltbürger.⁸⁵ Wie ging Hannes Meyer mit diesem Widerspruch um? »zu guter letzt ist alle

80. Chakrabarty markiert den Unterschied von solchen Repräsentationen und dem »Alptraum der durch die Moderne geschaffenen *Tradition*«; Herv. K.N.; Dipesh Chakrabarty, »Europa provinzialisieren«, S. 309.

81. Aníbal Quijano/Immanuel Wallerstein, »Americanity as a concept«, S. 23–40; Aníbal Quijano, »Colonialidad del poder«, S. 216.

82. Walter D. Mignolo, *Idea of Latin America*, S. 46.

83. Ebd.; Herv. im Original.

84. Hannes Meyer, »bauhaus und gesellschaft«, S. 183.

85. Hannes Meyer, »Neue Welt«, S. 70.

gestaltung schicksalsbedingt/durch die landschaft:/[...] ein bewußtes erleben der landschaft/ist bauen als schicksalsbestimmung./als gestalter erfüllen wir das geschick der landschaft.«⁸⁶ Die Landschaft ist nicht das Vaterland. Die Landschaft ist »dem sesshaften [...] einzig und einmalig«.⁸⁷ Hannes Meyer war nicht nur der Herausgeber der *Zwölf Jahre*. Er ist gemeinsam mit Lena Bergner in dem Album auch als »Gastkünstler« vertreten – realistisch und großformatig zeichnete er die Landschaften seines Exils.



Abbildung 5: Lena Bergner, »Amate-Baum«, Zeichnung und Hannes Meyer, Los Remedios, Druck (Linolschnitt), 1948

Mexiko war zu seiner Landschaft geworden. Aber sesshaft wurde er in ihr nicht. Der TGP blieb nur zeitweilig seine Bleibe. Vier Jahre nach Kriegsende ging Hannes Meyer völlig verarmt zurück in die Schweiz. Einige Alben der *Estampa Mexicana* reisten mit ihm in die veränderten, in Ost und West geteilten Landschaften Europas; am Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich organisierte Hannes Meyer 1951, drei Jahre vor seinem Tod, die Ausstellung »Mexikanische Druckgraphik. Die Werkstatt für graphische Volkskunst in Mexiko«. Georg Stibi, der auf schwierigen Wegen nach Berlin zurück- und nach politischer Rehabilitation auf höchster Regierungsebene ankam, versuchte, die Künstler des TGP in der DDR populär zu machen.⁸⁸ Die verschiedenen Arten des Weggehens und des Ankommens, erzwungen oder freiwillig, stehen in einer nie zu lösenden Dialektik zu den möglichen Formen des Bleibens.⁸⁹

86. Hannes Meyer, »bauhaus und gesellschaft«, S. 183.

87. Ebd.

88. Helga Prignitz-Poda, *Werkstatt*, S. 24 und 22.

89. James Clifford, *On the Edges of Anthropology*, S. 29.

Bibliografie

- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization. Public Worlds*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1996
- Braig, Marianne, *Revolution als Kunst als Revolution: Artes Gráficas Mexicanas*. Berlin: Ms. Berlin 2007
- Caplow, Deborah, *Leopoldo Méndez: revolutionary art and the mexican print*. Joe R. and Teresa Lozano Long series in Latin American and Latino art and culture. Austin: University of Texas Press 2007
- Chakrabarty, Dipesh, »Europa provinzialisieren. Postkolonialität und die Kritik der Geschichte«, in: Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, S. 283-312. Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2002
- Clifford, James, *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press 1997
- Clifford, James, »Kulturen auf der Reise«, in: Winter, R. (Hg.), *Widerspenstige Kulturen: Cultural Studies als Herausforderung*, S. 476-513. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999
- Clifford, James, *On The Edges of Anthropology (Interviews)*. Chicago: Prickly Paradigm Press, LLC 2003
- Clifford, James, »Introduction«, in: Clifford, James/Marcus, George E. (Hg.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1986
- Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini, »Einleitung: Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt«, in: Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, S. 9-49. Frankfurt a.M., New York: Campus Verlag 2002
- Dussel, Enrique, »Europa, modernidad y eurocentrismo«, in: Lander, Edgardo (Hg.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, S. 41-53. Buenos Aires: CLACSO 2005
- Franco, Jean, »La venganza de Coatlicue«, in: Maihold, Günther (Hg.), *Las modernidades de México. Espacios, Procesos, Trayectorias*, S. 23-33. México D.F.: ADLAF, MexArtes-Berlin.DE, IAI 2004
- Frank, Tanja, »Nachwort«, in: Frank, Tanja (Hg.), *Paul Westheim. Karton mit Säulen. Antifaschistische Kunstkritik*, S. 322-342. Leipzig, Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag 1985
- [http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:20041229-Coatlicue_\(Museo_Nacional_de_Antropología\)_MQ.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:20041229-Coatlicue_(Museo_Nacional_de_Antropología)_MQ.jpg) (01.10.2008)
- Jung, Karin Carmen, »Planung der sozialistischen Stadt. Hannes Meyer in der Sowjetunion 1930-1936«, in: Bauhaus-Archiv, Berlin und Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a.M., *Hannes Meyer 1889-1954. Architekt, Urbanist, Lehrer*, S. 264-289. Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, Verlag für Architektur und technische Wissenschaft 1989
- Katz, Friedrich, »Un intento único de modernización en México: el régimen de Lázaro Cárdenas«, in: Maihold, Günther (Hg.), *Las modernidades de Mé-*

- xico. *Espacios, Procesos, Trayectorias*, S. 11-22. México D.F.: ADLAF, MexArtes-Berlin.DE, IAI 2004
- Kießling, Wolfgang, *Exil in Lateinamerika*. Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933-1945. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1980
- Kleinerüschkamp, Werner, »Exilarchitektur: Hannes Meyer in Mexiko«, in: Bauhaus-Archiv, Berlin und Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a.M., *Hannes Meyer 1889-1954. Architekt, Urbanist, Lehrer*, S. 316-353. Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, Verlag für Architektur und technische Wissenschaft 1989
- Kron, Stefanie, »Zonas fronterizas, ¿ciudadanos transfronterizos? – Transmigración, género y ciudadanía en la frontera guatemalteca-mexicana«, in: Kron, Stefanie/Noack, Karoline (Hg.), *¿Qué género tiene el derecho? Ciudadanía, historia y globalización*, S. 259-284. Berlin: edition tranvia 2008
- Lersch, Heinrich, »Gesang an den Hammer«, in: *Typographische Mitteilungen, Zeitschrift des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker*, 26 (1), S. 1, 1929
- Meyer, Hannes, »bauhaus und gesellschaft«, in: *Typographische Mitteilungen. Zeitschrift des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker*, 26 (8), S. 183, 1929
- Meyer, Hannes (Hg.), *TGP México. El taller de gráfica popular. Doce años de obra artística colectiva*. México D.F.: La Estampa Mexicana 1949
- Meyer, Hannes, »Biografische Angaben«, in: Bauhaus-Archiv, Berlin und Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a.M., *Hannes Meyer 1889-1954. Architekt, Urbanist, Lehrer*, S. 355-362. Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, Verlag für Architektur und technische Wissenschaft 1989
- Meyer, Hannes, »Die Neue Welt«, in: Bauhaus-Archiv, Berlin und Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a.M., *Hannes Meyer 1889-1954. Architekt, Urbanist, Lehrer*, S. 70-73. Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, Verlag für Architektur und technische Wissenschaft, [1926] 1989
- Mignolo, Walter D., *The Idea of Latin America. Blackwell manifestos*. Oxford: Blackwell Publishing 2005
- Mignolo, Walter D., »La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad«, in: Lander, Edgardo (Hg.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, S. 55-85. Buenos Aires: CLACSO 2005
- Mignolo, Walter D./Freya Schiwy, »Beyond Dichotomies: Translation/Transculturation and the Colonial Difference«, in: Mudimbe-Boyi, Elisabeth (Hg.), *Beyond Dichotomies. Histories, Identities, Cultures, and the Challenge of Globalization*, S. 251-286. Albany: State University of New York Press 2002
- Nungesser, Michael, »Die Rolle Deutschlands in der Arbeit des TGP«, in: Hanffstengel, Renata von/Tercero Vasconcelos, Cecilia/Nungesser, Michael/Boullousa, Carmen (Hg.), *Begegnungen in der Grafik 1938-1948. Europäische Künstler in der Grafiker-Werkstatt TGP in Mexiko*, S. 47-57. México D.F.: Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, A.C., Amigos del Parlamento Internacional de Escritores, A.C., Instituto de Cultura de la Ciudad de México 1999

- O'Gorman, Edmundo, *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. Colección Tierra Firme. México D.F.: Fondo de Cultura Económica [1958] 2004
- Paerregaard, Karsten, »Power Recycled: Persistence and Transformation in Peruvian Transnationalism«, in: Zoomers, Annelies (Hg.), *The Andean Exodus. Transnational Migration from Bolivia, Ecuador and Peru*, S. 1-28. Amsterdam: Centre for Latin American Research and Documentation (CEDLA) 2002
- Pohle, Fritz, *Das mexikanische Exil: ein Beitrag zur Geschichte der politisch-kulturellen Emigration aus Deutschland (1937-1946)*. Stuttgart: Metzler 1986
- Prignitz, Helga, *TGP. Ein Grafiker-Kollektiv in Mexico von 1937-1977*. Berlin: Verlag Richard Seitz & Co. 1981
- Prignitz-Poda, Helga, *Taller de Gráfica Popular = Werkstatt für Grafische Volkskunst: Plakate und Flugblätter zur Arbeiterbewegung und Gewerkschaften in Mexiko 1937 – 1986/Ausstellung u. Kat.* Berlin: Ibero-Amerikan. Inst. Preuß. Kulturbesitz 2002
- Quijano, Aníbal, »Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina«, in: Lander, Edgardo (Hg.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, S. 201-246. Buenos Aires: CLACSO 2005
- Quijano, Aníbal/Immanuel Wallerstein, »Americanity as a concept, or the Americas in the modern world system«, in: *International Social Science Journal*, 134, S. 583-591, 1992
- Rivadeneira Barbero, Patricia, *Hannes Meyer. Vida y obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Arquitectura 2004
- Trouillot, Michel-Rolph, »Udenkbare Geschichte. Zur Bagatellisierung der haitischen Revolution«, in: Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, S. 84-115. Frankfurt a.M., New York: Campus 2002
- Voigt, Eberhard, *Das Jahrhundertende. Das Design und dessen Funktionen in der Gesellschaft*, Berlin: Ms. Berlin 1996
- »Volksschullehrer. Erklärung zur Kleinschreibung«, in: *Typographische Mitteilungen. Zeitschrift des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker*, 26 (8), S. 186, 1929
- Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*. México D.F., Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 1950
- www.inst.at/trans/13Nr/laza13.htm (23.05.2008)
- www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/bauhaus_1919.htm (29.09.2008)
- www.typolexikon.de/g/grotesk.html (28.09.2008)

Abbildungen

Abbildung 1: Joel Enríquez Méndez: »Leopoldo Méndez«, New York, 1940, Zinkätzung, 20,4 x 11 cm (Copyright)

Abbildung 2: Agustín Villagra Caletí, »Bonampak«, in: Meyer, Hannes (Hg.), *TGP México. El taller de grafica popular. Doce años de obra artística colectiva*, S. 120. México: La Estampa Mexicana

Abbildung 3: Fernando Castro Pacheco, »La muerte«, in: ebd., S. 62

Abbildung 4: Coatlicue im Nationalmuseum für Anthropologie in Mexiko-Stadt, [http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:20041229Coatlicue_\(Museo_Nacional_de_Antropología\)_MQ.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:20041229Coatlicue_(Museo_Nacional_de_Antropología)_MQ.jpg) (05.01.2008)

Abbildung 5: Lena Bergner, »Amate-Baum«, Zeichnung und Hannes Meyer, »Los Remedios«, Linolschnitt, 1948, in: Meyer, Hannes, (Hg.), *TGP México. El taller de gráfica popular. Doce años de obra artística colectiva*, S. 137. México D.F.: La Estampa Mexicana 1949

Die Edition von Hannes Meyer (1949) befindet sich in der Sammlung des Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz.

Gebaute Ideen und lokale Welt.

Mies van der Rohe und die urbane Produktion globalen Wissens

FRANK ECKARDT

Das Verlassen Deutschlands durch die Akteure des Staatlichen Bauhauses in der Zeit des Nationalsozialismus stellt sich als ein vielschichtiges Phänomen dar. Motivlagen, Möglichkeitsräume und persönliche Lebenslagen hatten sich in unterschiedlicher Weise bei den Bauhaus-Protagonisten entwickelt. Sie über einen Kamm zu scheren, hieße, wichtige Unterschiede zu verdecken. Der differenzierte Blick, so notwendig er sein mag, um dem individuellen Schicksal gerecht zu werden, verhindert aber zugleich eine Analyse im Sinne einer Fragestellung, die das »Bauhaus« als eine Idee verstehen will. Aus der stadtsoziologischen Perspektive kann es dabei nicht um die Beschreibung eines Bauhaus-Gedankens gehen, etwa eines bestimmten Baustils, sondern das Interesse an dem historischen Kapitel des Bauhauses in der Migration auf ein vorgelagertes Feld kapriziert: Es geht um die Frage, in welcher Weise sich welche der unterschiedlichen Ideen der Bauhaus-Akteure zur Gestaltung der Stadt gegenüber anderen durchsetzten und wie durch das Geflecht zwischen den Akteuren und der spezifischen, historischen und gesellschaftlichen Umstände eben jene Ansätze der modernen Architektur in einem bestimmten Moment gegenüber anderen, tradierten und alternativ aktuellen Stilrichtungen bevorzugt wurden. Diese Analyse legt nicht nahe, dass die Architekten als Personen in ihrer Originalität und Kreativität unbedeutend sind und sozusagen lediglich der Markt bestimmt, wer wann mit seinen Entwürfen zum Zuge kommt. Soziologisch betrachtet stellt sich vielmehr die Frage, ob es bestimmte Zusammenhänge zwischen der Akzeptanz von kreativen Ideen und Gestaltungsvorschlägen einerseits und der allgemeinen gesellschaftlichen Entwicklung andererseits gibt und wie aus den Ideen des Bauhauses auf dem Weg der Migration Wissen für eine urbane Praxis generiert wurde. In diesem Beitrag wird der Versuch unternommen, am Beispiel von Mies van der Rohe nachzuzeichnen, wie sich die Bezüge zwischen gesellschaftlichen Prozessen und der Durchsetzung eines Architekturstils interpretieren lassen. Ausgangspunkt für die folgende Einrahmung einer individuellen Biografie

ist dabei der Ansatz einer Abstraktion durch die Überprüfung bestehenden soziologischen Vokabulars. Angenommen wird, dass sich die Durchsetzung eines – wie auch immer letztlich zu beschreibenden – internationalen Verständnisses des »Bauhaus« durch einen vielfältigen (lokalen) Aneignungs- und (globalen) Kommunikationsprozess ereignet hat,¹ der sich nur durch die Urbanisierung des Bauhauses aus der Weimarer Provinz in der Global City Chicago hat vollziehen können. Damit soll auch an einen bestehenden intensiven Diskurs über das Thema »urbanes Wissen« angeschlossen werden, der die Frage nach den Bezügen zwischen Räumlichkeit, Kontextualität und Wissen erkundet und untersucht, wie diese auch für die Anthropologie² und die Geschichtswissenschaften³ zu zentralen Themen geworden sind.

1. Mies van der Rohe's lokales Wissen

Architektur als Wissen zu beschreiben ist ein unbegonnenes Werk. Dies hat damit zu tun, dass »Architektur« als ein vielfältiges Phänomen zu betrachten ist, das zugleich seinen Nimbus und Mythos daraus zu entleihen scheint, dass es sich den Selbst- und Fremdbeschreibungen zu entziehen versucht. Die soziologische Herangehensweise an die Architektur erfordert eine hohe Aufmerksamkeit für die historische Situation. Nur durch diese bzw. in deren Wahrnehmung durch die Bauhaus-Akteure ist das lokale Wissen des Bauhauses nachzuempfinden. Wissenssoziologisch kann daher nur der Erfolg des Bauhauses über deren tatsächliches Wirken in der konkreten Umgebung, die sicherlich für Weimar/Dessau als eher vernachlässigbar zu bezeichnen ist, hinaus in der Weise betrieben werden, in der das Bauhaus »Wissen« organisiert hat, das es für eine Deterritorialisierung und De-Kontextualisierung aus dem schwierigerem Umfeld Weimar und Deutschland bereits vorentwickelte. Entscheidend hierfür war eine Architektursprache, die von einzelnen Akteuren transportiert werden konnte. Ludwig Mies van der Rohe war hierfür der Endpunkt einer Entwicklung des Bauhauses, die von einem internationalistischen Flair des Experiments einer bunten, aber weitgehend unbedeuteten Avantgarde, in der mehr Gestaltung, Kunst und Technik ausging und in der erst spät das Bauen zählte.⁴

Diese Wissensanalyse setzt nicht an der Frage an, welcher Inhalt vermittelt wird, sondern sieht das Bauhaus in seiner Vielfältigkeit an theoretischen Ansätzen durch zwei Organisationsprinzipien vereint, die sich auf die Konzeption des Bau-Hauses (in Anlehnung an die mittelalterlichen Bau-Hütten) und durch die personenkonzentrierte Unterrichtsform ergaben. Zentrale Organisationsform war die Werkstatt, und Wissensproduktion entstand durch

1. Die umfangreiche Literatur dazu kann hier nicht rekapituliert werden. Eine prägnante Darstellung stellt Arjan Appadurai, »The Production of Locality« dar.

2. Siehe beispielsweise Simon Coleman/Peter Collins (Hg.), *Locating the field*.

3. Zum Beispiel Robert J. Morris (Hg.), *Power, knowledge and society in the city*.

4. Zur Biografie von Mies van der Rohe vgl. vor allem Jean-Louis Cohen, *Ludwig Mies van der Rohe*.

die Auseinandersetzung mit oder Übernahme von zentral fungierenden Persönlichkeiten als Lehrmeister. Damit ist eine Exklusivität von Wissen und eine selektive Gratifikation von Kompetenzen (des Zeichens, Entwerfens etc.) sichergestellt, die zugleich die Wissensvermittlung auf den direkten Austausch bezieht. Es wäre wichtig zu sehen, ob das Bauhaus tatsächlich hier anders funktioniert als die Architekturwissensvermittlung andernorts. Die bewusste rhetorische Rückbesinnung auf das mittelalterliche Bauen mit seiner Werkstattorganisation mag man auch als einen konservativen Rückgriff auf etwas betrachten, das als eine Maßnahme gegen die Verunsicherung eines Berufsstandes wirken sollte, der sich einer standlosen Gesellschaft gegenüber bedroht fühlt, gerade in einer Zeit, in der überall massiver Baubedarf entsteht und die Urbanisierung der Gesellschaft soweit vorangetrieben war wie nie zuvor.

Als dritter Direktor des Bauhauses verkörpert Mies van der Rohe mit seiner Berufssozialisation die Form der personifizierten Wissensorganisation in seiner Ambivalenz. In seinem gesamten Werdegang hat er sich eine auf die Persönlichkeit und sein Wissen angelegte Form des Handelns und Unterrichtens angeeignet, die nur schwer mit den avantgardistischen Versuchen neuer Wissensvermittlung und -organisation zu vereinbaren war: »Der kooperative Umgang von Studenten und Meistern, die prinzipielle Offenheit für Experimente jeder Art und auch eine Politisierung gestalterischer Arbeit waren seine Sache nicht.«⁵ Die Betonung der Architektenpersönlichkeit formuliert sich in jener Zeit in einer geistesbezogenen Perspektive, wobei sich Architektur als Umsetzung von Ideen einer Person ohne deren Kontextualisierung, sei es hinsichtlich des Ursprungs der Gedanken oder sei es mit Bezug auf den Ort der Verwirklichung, präsentiert. In dieser Weise hält Mies van der Rohe es durch, dass er an den unterschiedlichsten Orten und in den verschiedensten Anforderungslagen den Vollzug einer architektonischen Handlung (Entwurf und/oder Realisierung) realisieren kann. Wie wenig er aber tatsächlich kontextfrei war, trotz verschiedener Selbststilisierungen, zeigt die Tatsache, dass es ihm wegen der Krise der Bauwirtschaft weder als Bauhaus-Direktor noch als Architekt in seiner Zeit davor gelungen war, seine wichtigsten Entwürfe auch zu bauen. Seine geistige Freiheit, wenn man sie denn so bezeichnen will, erlaubte ihm aber, auf die verschiedensten Angebote zu reagieren, um sowohl sozial engagierte Architektur (Weißenhof-Siedlung) als auch Elitenhäuser (Haus Tugendhat), sowohl das Denkmal für Rosa Luxemburg als auch Entwürfe für die Nationalsozialisten einzubringen. Mit dieser Flexibilität haben sich die Architekturhistoriker selbstverständlich schwer getan und unabhängig von der quintessentiellen Beurteilung⁶ verbleibt der Befund, dass Mies van der Rohe einerseits die Kontinuität einer personifizierenden Wissensorganisation verkörpert hat, die auch mit dem innovativen Gehalt des Bauhauses bis dahin bricht (und somit deren Ende andeutet), als auch, dass Mies scheinbar andererseits sehr wohl merkte, dass es auf neue Formen der Vermittlung und Wissensproduktion ankommt. In den 20er Jahren hatte

5. Christof Assendorf, »Ludwig Mies van der Rohe«, S. 217.

6. Vgl. Franz Schulze (Hg.), *Mies van der Rohe*.

diese Seite des Architekten in der Beteiligung an eher theoriegeleiteten und publikationsorientierten Arbeiten Ausdruck gefunden. Hervorzuheben sind als Beispiele sein Entwurf zum Wettbewerb für ein Bürohochhaus in der Berliner Friedrichstraße im Jahr 1921 und das Zeitschriftenprojekt »G«.⁷ In dieser Phase seines Werdegangs schien eine andere Form der kooperativen, kommunikativen und distributiven Wissensorganisation möglich gewesen zu sein, wie die vielen Kontakte mit unterschiedlichen Architekten und der allgemeine Kontext des Berlin der 20er Jahre zeigen. Die Rückbesinnung auf die traditionelle Form der Wissensverkörperung durch Persönlichkeit war damit nicht überwunden, sondern konnte koexistieren und wieder aufgerufen werden, wenn dies opportun erschien.

2. Mies van der Rohe in Chicago

Als Mies van der Rohe nach Chicago kam,⁸ war die erste Schule der Chicago School in der Architektur bereits gebaute Realität. Mies van der Rohe war nicht nach Amerika geflohen, sondern nahm am Armour Institute seine akademische Lehrtätigkeit wieder auf, als er sich vergewissert hatte, dass er seine Person dorthin so wenig wie möglich verändert transportieren konnte. Die Anknüpfung an den Lehrbetrieb mit seiner übersichtlichen und räumlich abgegrenzten Welt bot hierfür die besten Voraussetzungen. Dementsprechend widmete er sich zunächst der Neugestaltung der Lehre. Sein neu gegründetes Architekturbüro in Chicago erhielt daran anknüpfend nach der Fusion des Armour Institute mit dem Lewis Institute zum Illinois Institute of Technology (IIT) als ersten Auftrag, einen neuen Campus für diese Hochschule zu planen. Sein Entwurf sah vor, dass die Hochschule auf eine in Chicago häufig auffindbare Bauform ausgerichtet war und dass die Gebäude rechtwinklig und niedriggeschossig in einer durchgrünten Ansammlung mit sichtbaren Stahlträgern und Ausfachungen aus Backstein und Glas konzipiert waren. Dies zeigt zugleich, dass van der Rohe von der sicheren Enklave der Universität aus sehr wohl wahrgenommen hat, wie »Chicago« in seiner Architekturform aussah, und auch, in welcher Weise er mit seinem Stil hier einen Anschluss finden könnte. Die Universität ermöglichte ihm durch diesen Bauauftrag, zu Ansehen zu kommen. Dem folgten fünfzehn Gebäude, darunter 1946 die Alumni Memorial Hall, 1952 die St. Savior Chapel und 1956 die Crown Hall, die mit ihren klassischen Formenanleihen als eines seiner Meisterwerke in der amerikanischen Periode gilt.⁹ Mit der Crown Hall gelingt es Mies van der Rohe, seine Übersetzung des europäischen Lokal-Wissens zu reproduzieren und als Innovation in die amerikanische Architekturlandschaft einzubringen.

7. Vgl. Sandra Honey, »Who and what inspired Mies van der Rohe in Germany?«.

8. Vgl. Artur Gärtner, »Von der elementaren Gestaltung zur Konstruktion«, oder Phyllis Lambert, *Mies in America*.

9. Vgl. David Spaeth, *Mies van der Rohe*.

Doch Chicago war für Mies van der Rohe auch der Ort der sozialen Öffnung, an dem er sein Architekturwissen in den Kontext einer von der pragmatischen Bauwirtschaft dominierten Architekturszene einbringen konnte. Seine Beziehung zu dem Projektentwickler Herbert Greenwald, der vor allem Appartementshäuser im modernen Stil realisieren wollte, war hierfür ausschlaggebend. Sechs große Wohnhochhausanlagen, davon die wohl berühmtesten Appartementshäuser am Lake Shore Drive 860/880, sind Ergebnis dieser Kooperation. Seine Formsprache hat Mies van der Rohe dabei weitgehend beibehalten. Seine klassizistische Transparenz lässt sich an der Verwendung einer reinen Stahlkonstruktion und Fassadenverglasung ablesen. Im Grunde hat sich also das Wissen von Mies der veränderten sozialen Organisation zwar angepasst, aber forminhaltlich und stilbezogen nicht verändert, wovon die Beibehaltung der Konstruktionsweise bei allen Hochhausbauten zeugt. Mit der Verwendung des »curtain wall« fand eine Adaption an die Anforderungen der Hochhausbautechnik statt, wobei die äußeren Tragwerkspfeiler aus der Fassadenebene zurück in den Innenraum verlegt werden, wodurch sein Gestaltungsprinzip aber eher noch bestätigt wird. Inwieweit Mies fähig und bereit war, sich kommunikativ erforderlichen Anpassungen zu stellen, zeigte sich beim Bau des Lafayette Parks, den er gemeinsam mit Ludwig Hilberseimer und Alfred Caldwell als eine moderne Version der Gartenstadt entwarf:

»By rendering the primary spatial structure of the site in a lush verdant layer of landscape, Hilberseimer accommodated the automobile completely at Lafayette Park, yet made it secondary to the exterior spaces [...] Caldwell's landscape also provided exterior spaces with a regionally and seasonally inflect counterpoint to Mies' austere, industrially standardized building facades.«¹⁰

Dieses Zitat verweist darauf, dass Van der Rohe durch seine sehr ökonomische Lösung des Hochhausarchitekturproblems eine schnelle Realisierung von großen Vorhaben leisten konnte, die ihrerseits aber ein Anpassungsvermögen der Landschaftsarchitektur und der Stadt- bzw. Verkehrsplanung zur Voraussetzung hatte. Die Kooperation mit den anderen Disziplinen ist dementsprechend hierarchisch in der Reihenfolge der Produktion vorgegeben, womit wiederum Mies van der Rohes personalistische Organisationsweise eingebracht werden konnte. Die Kontextualisierung der Mies'schen Architektur stellt also ein sehr ambivalentes Unternehmen dar, in dem sich einerseits die Kontextwahrnehmung, wie etwa bei seinem ersten Bürohochhaus, dem Seagram Building in New York, nachvollziehen lässt. Die Einfügung des Gebäudes in die städtische Situation wurde von vielen Beobachtern als gelungen wahrgenommen. Gleiches lässt sich beim Chicago Federal Center (1964), dem Westmount Square Montreal (1968) und dem Toronto Dominion Center (1969) beobachten. Die Integrationsleistung besteht in dem Anschluss des Hochhauses an einen freien, öffentlichen Platz in einem Meer von Hochhäusern, wobei die verglasten Erdgeschosszonen von Mies van der Rohes Gebäu-

10. Charles Waldheim, »Introduction: Landscape, Urban Order, and Structural Change«, 23.

den einen Übergang und eine Verbindung mit dem Platz empfinden lassen und sie auf diese Weise untereinander und mit dem Stadtraum verbinden.

3. Im Schatten der Skyscraper

Bekanntlich hat der deutsche Architekt sich geweigert anzuerkennen, dass er von der sogenannten ersten Chicago School in der Architektur beeinflusst gewesen sei, er habe sie gar nicht wahrgenommen. Mies van der Rohe kam nach Chicago, in eine bereits vielfach architektonisch innovierte und reflektierte Stadt, in der der naive und exotische Blick nicht dem Faktum der Terra incognita, sondern der Unschuld des Einwanderers zuzuschreiben ist. Die Anekdote lautet, dass van der Rohe immer mit dem Taxi vom Flughafen zum Büro gefahren sei und dabei nicht aus dem Fenster geschaut habe. Seine Ankunft in der neuen Stadt wird geprägt durch eine perfekte Inkubation in die kleine urbane Welt der Architektenszene; das Heimweh und anderes mag den neugierigen Blick in die andere Lebenswelten der dynamischen Metropole verwehrt haben.

Was hätte Mies gesehen, wenn er denn doch mehr nach draußen geschaut hätte, als er dies wohl getan hat? »Im Schatten der Skyscraper« lautet das erste Kapitel einer Studie von Harvey Warren Zorbaugh, die mit dem viel sagenden Titel »The Gold Coast and the Slum. A Sociological Study of Chicago's Near North Side« die deutlichen Unterschiede aufzeigt, die sich sozial im Norden des Loop, der Chicagoer Innenstadt, abzeichnen. Harvey beschreibt dieses Gebiet als eine geografische Einheit, die aber zugleich ein strikt sozial getrennter Raum sei:

»As one walks from the [...] Lake Shore Drive west along Oak Street, through the world of rooming-houses, into the slum and the streets of the Italian Colony, one has a sense of distance between the Gold Coast and Little Hell – distance that is not geographical but social.«¹¹

In seiner Studie beschreibt er, wie sich auf engstem Raum größte soziale Unterschiede manifestieren und die dort befindlichen Milieus sich hermetisch voneinander abschließen:

»It is one world that revolves about the Lake Shore Drive, with its mansions, clubs, and motors, its benefits and assemblies. It is another world that revolves about the Dill Pickle Club, the soap boxes of Washington Square, or the shop of Romano the Barber.«¹²

Zorbaugh war einer jener Stadtforscher, die man heute zur »Chicago School« in der Soziologie zählt, die sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts mit der Frage nach der Entwicklung der amerikanischen Großstadt auseinandersetzt.

11. Harvey Warren Zorbaugh, *The gold coast and the slum*, S. 13.

12. Ebd.

ten, indem sie durch die Etablierung einer empirischen Sozialforschung und insbesondere ethnografischer Methodik die Vielfalt städtischen Lebens einholten. Die Chicagoer Soziologen betrachteten die Stadt als ein Mosaik verschiedener Lebenswelten und versuchten ihrer allgemeinen Entwicklungsdynamik auf die Spur zu kommen. In zahlreichen Einzelstudien bildete sich dabei ein Bild von Chicago als einer hochgradig segregierten Stadt aus. Die verschiedenen sozialen Gruppen schienen jeweils für sich und abgegrenzt von den anderen zu leben. »Each little world is absorbed in its own world«, so lautet Zorbaughs Schlussfolgerung.¹³ Das Paradoxe ist aber, dass die verschiedenen sozialen und kulturellen Gruppen ihre eigenen sozialen Räume einnehmen und dennoch in einem Stadtraum integriert sind. Wie kann dies geschehen, wie verhält sich ein solches soziales Gemisch im Laufe der Zeit zueinander? Das waren wichtige Fragen, die die Gemüter der Politiker und der Öffentlichkeit beherrschten und die Chicagoer Soziologen anspornten.

Antworten ließen sich zumeist auf der Ebene von »Mini-Theorien« finden. Jede damals entstandene Arbeit hat eine wichtige Facette städtischen Lebens untersucht. Das Spektrum reicht von Kriminalität und abweichenden Verhalten, städtischer Entwicklung, ethnischer Vielfalt, Rassismus, Medien und sozialer Stratifikation bis hin zu Fragen des kollektiven Handelns. Als Versuch nach drei Jahrzehnten intensiver Forschungsarbeit diese Studien auf einen verallgemeinerbaren Nenner über die Logik der Stadtentwicklung zu bringen, erschien im Jahr 1925 der Aufsatzband »The City: Suggestions for the Investigation of Human Behaviour in the Urban Environment«. In dem einleitenden und paradigmatischen Aufsatz von Robert E. Park heißt es:

»The city [...] is something more than a congeries of individual men and of social conveniences – streets, buildings, electric lights, tramways, and telephones etc.; something more, also, than a mere constellation of institutions and administrative devices – courts, hospitals, schools, police, and civil functionaries of various sorts. The city is, rather, a state of mind, a body of costumes and traditions, and of the organized attitudes and sentiments that inhere in these costumes and are transmitted with this tradition.«¹⁴

Park betrachtet die Stadt als natürliches Habitat für die zivilisierte Menschheit, in der diese sich nach Regeln organisieren, die sich zwar von der natürlichen Raumorganisation von Pflanzen und Tieren unterscheiden, die sich aber doch als einer eigenen Logik folgend beschreiben lassen. Park prägte dafür den Begriff »human ecology«. Ihm ging es dabei um das Nachzeichnen eines Gesamtprozesses von Stadtentwicklung, der auf der Organisation individuellen Verhaltens beruht. Hierfür stellen »habits« and »costums« die Wurzeln da. Chicago muss im Zusammenhang mit der besonderen industriellen Organisation einer modernen Großstadt und deren »moralischer Ordnung« gesehen werden.¹⁵ Der Konkurrenzdruck kann von dem Einzelnen nur durch eine

13. Ebd.

14. Robert E. Park, »The City«, S. 1.

15. Ebd., S. 4.

besondere Spezialisierung und eine verstärkte Interaktion und Abhängigkeit mit vielen anderen bewältigt werden.¹⁶ Solidarität wird hier in Interessensgemeinschaften transformiert. Diese unsentimentale Verbundenheit mit der Stadt impliziert zugleich eine hohe Anpassungsfähigkeit, Kommunikationswillen und Mobilität. Um die Rolle des Spezialisten zu erfüllen, ist es nötig, ein besonderes Wissen zu haben und dieses auch zu transportieren: »The specialist in every vocation, seeks his clients as the difficulties of travel and communication decrease over an ever widening area of territory.«¹⁷ Aus diesem Grunde ist die Stadt intrinsisch dadurch gekennzeichnet, dass sie lokales Wissen produziert und vorrätig hält, zugleich dieses aber in einen immer weiter entlegenen Ort transportiert. Grundvoraussetzung für diesen Prozess ist die Mobilität. Erfolgreich in der Stadt sein heißt, die Stadt immer mehr zu verlassen. Damit geht, so Park, zwangsläufig eine Depersonalisierung sozialer Beziehungen einher. Die lokalen, nachbarschaftlichen und gemeinschaftsorientierten Sozialbeziehungen werden durch professionelle Sozialbeziehungen ersetzt, in denen nicht die physische Nähe, sondern die Qualität des Wissens und deren Transformatierbarkeit wichtig sind. Der Städter hat zu diesem Wandel seiner sozialen Verwurzelung keine Alternative, wenn er nicht in Isolation enden will: »There is an intimate connection between the immobility of the primitive man and his so-called inability to use abstract ideas.«¹⁸ Für Park und die Chicago School entstand deshalb in der modernen Großstadt eine neue moralische Ordnung, in der die physisch nahen Kontakte aus Familie, Schule und Kirche nicht mehr ihre Geltung behaupten können. Diese brechen vielmehr zusammen, wodurch der Einzelne haltlos wird und Kriminalität und »abweichendes« Verhalten entstehen, wobei aber auch jeder Einzelne sein moralisches Umfeld finden kann, um sich wohl zu fühlen: »Neither the criminal, the defective, nor the genius has the same opportunity to develop his innate disposition in a small town that he invariably finds in a great city.«¹⁹

4. Übersetzungsbeispiel Stadt

Parks Arbeiten sind nicht nur bemerkenswert, weil sie ausformulieren, wie Stadt, menschliches Verhalten, Wissen und Mobilität miteinander verwoben sind, sie stellen zugleich auch das beste Beispiel dafür da, wie dieses Wissen von Berlin nach Chicago kam. Robert Park, der auf Deutsch promoviert hat, hat die Idee großstädtischen Geisteslebens in den Vorlesungen des Berliner Dozenten Georg Simmel aufgenommen und die Frage nach den Einflüssen der Stadt auf das geistige Leben der Menschen durch Beobachtungen und nach Regeln der Sachlichkeit beantworten wollen. Wie Simmel ging es ihm dabei weniger um den harmonischen Part des städtischen Zusammenlebens, son-

16. Ebd., S. 15ff.

17. Ebd., S. 17.

18. W.I. Thomas, zit. n. ebd., S. 19.

19. Ebd., S. 41.

dern vielmehr um die Schwierigkeit, an der Reizflut des städtischen Lebens nicht verrückt zu werden. Simmel, der seine alltäglichen Spaziergänge in der pulsierenden Metropole Berlins zum Ende des 19. Jahrhunderts unternahm, kannte aus eigener Anschauung den von ihm zugesprochenen Effekt, den das Großstadtleben auf die gesellschaftliche Konstruktion des Geisteslebens hat. Für ihn ist das Wichtigste, dass der Einzelne mit einer außergewöhnlichen Erlebnisvielfalt konfrontiert wird. Dadurch werde das »Nervenleben« angeregt, aber es entstehe auch eine Neurasthenie, die sich in unorientierter Sehnsucht und wirrer Halt- und Rastlosigkeit niederschlage. Der Mensch versucht sich durch Blasiertheit, wie Simmel in seinem Essay über die Großstadt darlegt,²⁰ gegen die Hyperästhesie zu schützen. Die Großstadtneurosen führen dazu, dass sich die Distanzierungsbemühungen räumlich abbilden: Soweit sie beispielsweise durch den Geruchssinn verursacht sind, komme es zu Konzentrationen bestimmter sozialer Gruppen in der Stadt. Gleichzeitig betont Simmel, dass wegen der Not des Einzelnen, sich von anderen zu distanzieren, eine besondere Form des Subjektivismus entstehe. In der Summe resultiert aus der Vielzahl der individuellen Lebensentwürfe jenes fragmentierte Bild der Großstadt, das wir für die moderne Gesellschaft als bezeichnend erfahren. Der Großstadtbewohner bemüht sich um die persönliche Aneignung der Räume und um die Konstitution von Beziehungen zu den Mitmenschen, wodurch die Großstadt zu einem intensiven Geflecht von »Wechselwirkungen« wird.

Park mag von der Simmelschen Psychologisierung der Großstadt aber nicht nur die Erkenntnis mitgenommen haben, dass die Desorientierung und die Krise der »moralischen Ordnung« aus dem Zusammentreffen unterschiedlicher Menschen stammt, er ist ihm auch in der Annahme gefolgt, dass die Großstadt der Ort sei, an dem Differenzierungen der Individuen eingefangen und wieder aufgehoben werden. Simmel hatte behauptet, dass die Fragmentierung des Urbanen durch eine ästhetische Erfahrung wieder integriert werden kann. Hierbei stellt er sich allerdings nicht eine individualistische Qualität von Erfahrung vor, die nur wenigen Einzelnen und prototypisch den Künstlern vorbehalten wäre, sondern er zielt auf die Entwicklung von Erlebnissen, die als Ergebnis einer industriellen Warenwelt die individuellen Bedürfnisse quasi durch Massenware homogen beantworten. Damit ist eine weitere Gefahr für das moderne Subjekt gegeben, das sich durch Routinen mit den Prozessen der Entfremdung und Verdinglichung in seinem Wunsch nach authentischer Erfahrung bedroht fühlt.

Für Simmel zählt dabei stärker die bedrohliche und bedenkliche Seite der modernen Großstadt, als dies für Park dann später der Fall ist, der in der Stadt auch die Möglichkeiten eines positiv abweichenden Verhaltens gegeben sieht. Simmel hingegen hält die Persönlichkeit und die Geselligkeit als Heilmittel gegen die moralische Krise des Großstädtlers bereit, die dann dem Einzelnen die Entwicklung eigener Normen und Werte ermöglicht.²¹ Simmel betont dabei die Direktheit und das unmittelbare Erkennen als Möglichkeiten, um in der Großstadt sein Heil zu finden. Für ihn ist die Interaktion in der Großstadt

20. Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*.

21. Wolfgang Mack, *Gesellschaftsleben und Seelenleben*.

mit den anderen Individuen der Garant für die Entwicklung von »sozialen Gefühlen«. In dieser Weise vollzieht Simmel eine Trennung von Erleben und Handeln und bedeutet das Erkennen für ihn die wesentliche Quelle jenes Kitts, der die Großstadt zusammenhält.

Park erweitert und übersteigt diese Perspektive um die eigene Erfahrung der Mobilität, die Simmel nicht hat erleben können und auch nicht in seine Sichtweise auf die Großstadt integriert hat. Park wusste, dass die Simmelschen Interaktionen einen statischen Raum implizieren, den er mit seiner eigenen Erfahrung und Wahrnehmung von Chicago nicht in Einklang bringen konnte. Chicago explodierte durch den Zuzug von Einwanderern geradezu vor Parks Augen. Dies alles dadurch, dass die Stadt in ein Mobilitätsnetz von Kanälen und Eisenbahnlinien eingebettet war, das zunächst regional und national, sehr schnell aber auch international die Stadt einband. Park verstand daher, dass die soziale Desintegration nur durch Mobilität aufgefangen wurde und auch, dass das Wissen sich von den Simmelschen Direkt-Interaktionen entkoppeln musste.

Park übersetzte daher Simmels Großstadt-Perspektive von seiner subjekt-orientierten Nah-Perspektive in eine Konzeption sozialer Interaktion in sich ausbreitenden Räumen. In Amerika erhielt Simmels Perspektive dadurch eine forschungsstrategische Formatierung, in der diese nun an die Philosophie des amerikanischen Pragmatismus anschließt und dadurch vom Status eines essayistischen Wissens zu einer empirischen Wissenschaft transformierte. Aus dem lokalen Wissen eines Georg Simmel wurde über Chicago ein globales Wissen, das bis heute in der einen oder anderen Form lokale Forschungshorizonte weltweit erschließt.²²

5. Das Beispiel Mies van der Rohe

Mies van der Rohe hat auch in späteren Jahren immer wieder betont, dass das Bauhaus und seine Zeit in Deutschland für ihn prägend waren und er mit großer Dankbarkeit daran zurückdenke. Interessanterweise hat sich der deutsche Architekt in Amerika nicht zunächst als Pragmatiker und bauender Architekt einen Namen gemacht, sondern vor allem als »Theoretiker« und durch die Neugestaltung der Lehre. Im Jahr 1947 organisierte der Leiter der Architekturabteilung des Museum of Modern Art in New York, Philip Johnson, eine Retrospektive der Arbeiten von Mies van der Rohe weit vor der Zeit, in der van der Rohe mit seinen Hochhausbauten jenen weltweiten Baustil entwickelte, der als »International Style« bis heute die Moderne prägt.²³ Johnson überließ dem deutschen Architekten die Gestaltung der Ausstellung selbst. Sie wurde ein großer Erfolg und festigte sein Ansehen in den Vereinigten Staaten nachhaltig. Dabei war van der Rohe vielen, wie etwa Frank L. Wright, wegen seines individuellen und sensiblen Stils sympathisch. Der Vorwurf der

22. So Ulf Hannerz, *Exploring the City*.

23. Vgl. Richard Padovan, *Towards Universality*.

Kälte in seiner Architektur, gegen den sich van der Rohe später immer wieder wehren musste, konnte damals noch nicht entstehen.

Mies van der Rohe gilt als letzter Direktor des Bauhauses insbesondere im Vergleich zu Gropius und Meyer als der vom Profil her am stärksten theoretisch ausgerichtete Bauhaus-Direktor, auch wenn die Bezeichnung »Theorie« nicht in der Weise einer auf theoretische Reflexion ausgerichteten Sichtweise interpretiert werden darf. Berichtet wird, dass Mies van der Rohe selbst ungen Text produzierte, die über eine halbe Seite lang waren. Hinterlassen ist daher auch kein Text, der in zentraler Weise seine Reflexionen wiedergeben würde. Seine Gedanken sind eher aphoristisch überliefert und sind ob ihrer Apodiktik schwierig einzuordnen. Die Gefahr der Überinterpretation und der wahrscheinlich ebenso gefährliche Versuch, eine Essenz seiner Ideen herauszukristallisieren, sind bei dieser groben Bezeichnung als »Theoretiker« evident.

In sicherem Fahrwasser befindet man sich deshalb eher, wenn zur Beurteilung des Gedankenimports und der Veränderung der Sichtweise van der Rohes durch Chicago zwei Stationen in seinem Leben näher betrachtet werden, an denen sich ein möglicher Wandel abzeichnen könnte, der sich aus dem Vergleich zwischen seiner Position zu Anfang seiner amerikanischen Zeit als Neugestalter der Lehre und seiner späteren Haltung als Skyscraper-Architekt ergibt. Über die von ihm eingeführten Prinzipien zur »Erziehung zum Architekten« gibt es ebenfalls unterschiedliche Aussprachen, die wiederum verschiedene Interpretationen zulassen.²⁴ Entscheidend ist hierbei vielmehr, in welcher Weise Mies van der Rohe sichtbare Änderungen im Lehrplan durchführte und begründete. In seiner Antrittsrede als Direktor der Architekturabteilung am Armour Institute of Technology am 20. November 1938 formulierte Mies van der Rohe seinen Anspruch wie folgt:

»Wenn Lehren überhaupt einen Sinn hat, dann hat es den, zu bilden und zu verpflichten. Es hat fortzuführen von der Unverbindlichkeit der Meinung in die Verbindlichkeit der Einsicht. Herauszuführen aus dem Bereich des Zufalls und der Willkür in die klare Gesetzmäßigkeit einer geistigen Ordnung. Deshalb führen wir unsere Studenten den zuchtvollen Weg vom Material über die Zwecke der Gestaltung.«²⁵

In der Folge dieses Ansatzes wurden weitgehende Veränderungen in der Chicagoer Architekturausbildung betrieben, die insgesamt als Abkehr von der dem französischen Beispiel bis dahin folgenden Ausrichtung an den schönen Künsten bezeichnet werden können. Stattdessen setzte Mies van der Rohe seine vom Material her betriebene Ausbildungsdidaktik um, die seiner eigenen Berufssozialisation folgte, die ihrerseits durch die familiäre Prägung als Sohn eines Steinmetzes angeleitet wurde. Der Weg des Bauens durch die Materialität und in Perspektive auf die Gestaltung lässt sich anhand vieler Beispiele in Mies van der Rohes Zeit vor der Migration untermauern. Beispielhaft sei

24. Roy Achilles/Kevin Harrington/Charlotte Myhrum (Hg.), *Mies van der Rohe*.

25. Zit. n. Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, S. 380.

hier wiedergegeben, wie er sein Vorgehen bei der Errichtung des Deutschen Pavillons für die Weltausstellung in Barcelona 1929 beschreibt:

»Als ich die Idee für den Bau gefunden hatte, war es tiefer Winter. Man kann im Winter keinen Marmor aus den Steinbrüchen holen, weil er nass ist und bei Frost zerspringt. Deshalb mussten wir trockenes Material finden. Ich sah mich in riesigen Marmorlagern um und fand schließlich Onyxblock. Dieser Block hatte eine gewisse Größe, und da mir kein anderer Block zur Verfügung stand, baute ich den Pavillon doppelt so hoch.«²⁶

Dieses Zitat verweist zunächst darauf, dass bei der Zuschreibung von allgemeinen Prinzipien und Ideen von Architekten über ihren Bau nicht nur deren Konzeptionalität, sondern schlichtweg auch die bestimmenden Umstände prägend sein können. Der Barcelona Pavillon wurde damals wie heute als eine Sensation empfunden, vor allem weil er es wagte, leeren Raum herzustellen. Sicherlich darf man diese Intention Mies van der Rohe nicht in Abrede stellen, dennoch verweist das angeführte Zitat sehr wohl darauf, dass er die Gestaltung »über die Materien« betrieb, und dies war seine Perspektive, mit der er noch in den frühen Tagen seiner amerikanischen Zeit Architektur wahrnahm. Auch im Gepäck befindet sich allerdings eine Lebendigkeit, die die Notwendigkeit der Anpassung an Orte und Kontexte ausfüllte: »Jede ästhetische Spekulation, jede Doktrin und jeden Formalismus lehnen wir ab. Baukunst ist raumgefasster Zeitwille. Lebendig. Wechselnd. Neu.«²⁷

An der zweiten Position ist Mies van der Rohe wiederum als Architekt erkennbar, der sich mit dem Material, nunmehr Stahl, identifizieren lassen könnte. Doch es hat sich etwas ergeben, das die Vitalität und Anpassungsleistung Mies van der Rohe beeinflusst haben muss. Denn nun verkündet er: »Es ist natürlich weder notwendig noch möglich, jeden Montagmorgen eine neue Architektur zu erfinden.«²⁸ Neben diesem Erstarren in den Diskussionen, die er einst hinsichtlich auch der Möglichkeiten der Architektur für einen »organischen Kapitalismus« führte, verliert für Mies van der Rohe auch der Weg von der Konstruktion zu einer sich geistig ausgerichteten Bauweise sein Ziel: »Die Konstruktion bestimmt nicht nur ihre Form, sondern sie ist die Form selbst. Die Konstruktion aber, dieser treue Behüter des Zeitgeistes, hatte sich aller Willkür versagt und eine objektive Grundlage für neuere Entwicklungen geschaffen.«²⁹ In dieser Weise fallen Form und Inhalt und Konstruktion zusammen. Mies van der Rohe fühlt allerdings stellenweise die Nacktheit dieser Bauweise und versieht seine Hochhäuser teilweise mit Ornamenten, die er bis dahin nicht hätte anbringen lassen. Konsequenterweise folgt aus dem Hochhausbau, wie ihn Mies van der Rohe und andere betrieben, die reproduktionsfähige und universal verwendbare Prototype. Es folgt die Erfolgsgeschichte des »International Style«, an dem Mies van der Rohe dann als Referenz teil-

26. Zit. n. Peter Carter, »Mies van der Rohe«, S. 100.

27. Zit. n. Neumeyer, *Mies van der Rohe*, S. 299.

28. Zit. n. Cohen, *Ludwig Mies van der Rohe*, S. 166.

29. Ebd.

hat, die im Kern die Brücke vom Bauhaus zur modernen Architektur unserer Tage darstellt.³⁰ Inkorporiert ist die Ambivalenz der Architektur als Bau eines lokalen Architekten, der sich als Problemlöser versucht, dabei den Zwängen des Materials unterliegt und in eine entkontextualisierte Reproduktionstechnik eingeht, die der Logik der Effizienz und Funktionalität gehorcht und sich somit als Wissen globalisiert hat.

6. Von Chicago zum globalen Wissen

Das Wissen über die Stadt wie auch die Konstruktion von Wissen für das Bauen unterliegen in einer vielschichtig verschränkten Form einer Mobilisierung und einem doppelten Prozess der Entkoppelung. Die Urbanisierung von Wissen im Zeitalter einer global vernetzten Metropole stellt sich zunächst als eine Übersetzungsleistung dar, bei der Inhalte an Personen gekoppelt sind. Dementsprechend wird auch die geistige Dimension des Wissens in den Vordergrund gestellt. Hatte Robert Park im Sinne Simmels die Stadt als »state of mind« beschrieben, so sah Mies van der Rohe den Auftrag der Architektur in seiner Weimarer Zeit als »Schlachtfeld der Geister«: »Baukunst ist nicht die Durchführung bestimmter Formprobleme, so sehr diese auch in ihr enthalten sind. Sondern sie ist immer, ich wiederhole es, der räumliche Vollzug geistiger Entscheidungen.«³¹

Chicago ist allerdings nicht mehr der Ort einer europäischen Urbanität, die sich noch an einem idealistisch-geistigen Ursprungsmythos ausrichtet, sie ist vielmehr die »Stadt der breiten Schultern« und die »Stadt des Windes«, einem oftmals rauen zumal. Soziologen und Architekten bewegen sich in einem Umfeld, in dem der Idealismus sich auf das Ornament beschränkt, das Kerngeschäft ist die Empirie. Von hier werden Formulae für andernorts erwartet. Das Verdikt der Nützlichkeit ist kein spezifisches Ortskriterium Chicagos. Wenn man Chicago charakterisieren will, dann als eine Global City, in der bei aller Unterschiedlichkeit der internen Sujets, Akteure, Interessenslagen, Methodiken, Diskurse und Professionalitätssozialisation dennoch Gemeinsamkeiten in dem global-lokalen Nexus der Arbeitsorganisation dieser Stadt erkennbar werden, nämlich in dem Modus, wie lokales Können und Wissen für ein globales Unterfangen nutzbar gemacht werden. Robert Parks Annahme, dass es potentiell um ein immer weiter ausgreifendes Terrain handelt, in dem der professionell Tätige sein Wissen einbringen muss, bedeutet, dass es eine zweite Entkoppelung von Wissen und Person gibt, in der die Mobilität eines Konzepts wie der spezifischen Hochhauskonstruktion von Mies ohne deren Personalisierung transformierbar ist. Dabei hat den deutschen Architekten ein Unbehagen begleitet, das bei Mies van der Rohe Ende der 60er Jahre zu einer Abkehr vom Hochhausgeschäft und einer Rückbesinnung auf Materialität und einem Loblied auf den Holzbau führte. In dieser Weise versagte sich

30. Vgl. Lawrence Wodehouse, *The roots of international style architecture*.

31. Ludwig Mies van der Rohe, »Baukunst und Zeitwille«, S. 31-32.

Mies van der Rohe, wie jeder geistigen und physischen Mobilität Grenzen gesetzt sind, der weiteren Transportierung seiner Architekturmoderne.

Bibliografie

- Achilles, Roy/Harrington, Kevin/Myhrum, Charlotte (Hg.), *Mies van der Rohe: Architect as Educator*. Chicago: Chicago University Press 1986
- Appadurai, Arjan, »The Production of Locality«, in: Fardon, Richard (Hg.), *Counterworks: managing the diversity of knowledge*, S. 40-52. London: Routledge 1995
- Assendorf, Christof, »Ludwig Mies van der Rohe – Dessau, Berlin, Chicago«, in: Fiedler, Jeannine (Hg.), *Bauhaus*, S. 216-231. Kölnemann: Tandem 2006
- Carter, Peter, »Mies van der Rohe. An Appreciation on the Occassion, this Month, of his 75th Birthday«, in: *Architectural Design*, Nr. 3, 1961, S. 95-121
- Cohen, Jean-Louis, *Ludwig Mies van der Rohe*. Basel et al.: Birkhäuser 2007
- Coleman, Simon/Collins, Peter (Hg.), *Locating the field: space, place and context in anthropology*. Oxford: Berg 2006
- Gärtner, Artur, »Von der elementaren Gestaltung zur Konstruktion. Die Amerikanischen Jahre von Mies van der Rohe«, in: Kahlfeldt, Paul/Caja, Michele/Gärtner, Artur/Neumeyer, Fritz (Hg.), *Ludwig Mies van der Rohe: Helden ohne Degen*, S. 53-94. Berlin: Be.Bra 2007
- Hannerz, Ulf, *Exploring the City. Inquiries Toward an Urban Anthropology*. New York: Columbia University Press 1989
- Honey, Sandra, »Who and what inspired Mies van der Rohe in Germany?«, in: *Architectural Design*, 3-4, 1979, S. 99-102
- Lambert, Phyllis (Hg.), *Mies in America*. Montreal: Centre d'Architecture; New York: Whitney Museum for American Art 2001
- Mack, Wolfgang, *Gesellschaftsleben und Seelenleben: Anknüpfungen an Gedanken von Georg Simmel*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007
- Mies van der Rohe, Ludwig, »Baukunst und Zeitwille«, in: *Der Querschnitt*, 4, 1924, S. 31-32
- Morris, Robert J. (Hg.), *Power, knowledge and society in the city*. Thousand Oaks: Sage 2005
- Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*. Berlin: Siedler 1986
- Padovan, Richard, *Towards Universality. Le Corbusier, Mies and De Styl*. Routledge: London 2002
- Park, Robert E., »The City: Suggestions for the Investigation of Human Behaviour in the Urban Environment«, in: ders./Ernest W. Burgess/Roderick D. McKenzie (Hg.), *The City. Suggestions for the Investigation of Human Behaviour in the Urban Environment*, S. 1-46. Chicago: The University of Chicago Press 1925 [Repr. 1967]
- Schulze, Franz (Hg.), *Mies van der Rohe: Critical Essays*. Cambridge: MIT Press 1990

- Simmel, Georg, *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006
- Spaeth, David, *Mies van der Rohe. Der Architekt der technischen Perfektion*. Stuttgart 1995.
- Waldheim, Charles, »Introduction: Landscape, Urban Order, and Structural Change«, in: ders. (Hg.), *CASE: Hilberseimer/Mies van der Rohe Lafayette Park*, S. 11-27. Detroit, München: Prestel 2004
- Wodehouse, Lawrence, *The roots of international style architecture*. West Cornwall: Locust Hill 1991
- Zorbaugh, Harvey Warren, *The gold coast and the slum: a sociological study of Chicago's near north side*. Chicago: The Univ. of Chicago Press 1929 [Repr. 1976]

Die »Bauhaus« Down Under

PETER STASNY

1. Aus der Hölle in den australischen Sinai¹

Am 27. August 1940 erreichte der zum Truppentransporter umgebaute und als »Hell-Ship« berühmt-berüchtigte Frachter »Dunera« aus Großbritannien die Stadt Freemantle in Westaustralien. An Bord befand sich ein nicht unwesentlicher Teil kontinentaleuropäischer Intelligenz: Wissenschaftler, Künstler, Geistliche, Wirtschaftstreibende, Rechtsgelehrte, Ärzte, alle vorwiegend jüdische Flüchtlinge, die ab Mitte der 30er Jahre in England Asyl gesucht hatten, dort jedoch im Zuge der Kriegsereignisse als feindliche Ausländer interniert worden waren. Doch erst mit der Anlandung in Melbourne am 3. September gingen die ersten als »Prisoners of War« deklarierten unfreiwilligen Passagiere von Bord, um umgehend in das Internierungslager Tatura, im Norden des Bundesstaats Victoria gelegen, verbracht zu werden. Am 7. September schließlich endete eine – ungeachtet des Kriegs – für England peinliche, von Konfiskation, Schikanen und Misshandlung begleitete Deportation in Sydneys Darling Harbour, wo der große Rest von insgesamt 2732 Kriegsgefangenen von Bord gebracht und, auf Züge verladen, in das Internierungslager Hay im Bundesstaat New South Wales überstellt wurde. Unter ihnen befanden sich auch die Bauhäusler Georg Adams-Teltscher und Ludwig Hirschfeld-Mack.

Vor dem Hintergrund des von Sonja Neef vorgeschlagenen Konzepts, *das Bauhaus im Kontext von Migration und Moderne als »die Bauhaus« neu zu denken*, gerät der physische Aufbau der HMT Dunera (Rumpf = Schiff, Deck = Haus) zur sinnfälligen, wenngleich tragischen Vergegenständlichung der »Doppelfigur vom Bleiben und Ziehen, vom Wohnen und Sein, vom Haus und vom Schiff«, die Neef insbesondere in Rekurs auf Martin Heideggers

1. Die Metapher »Sinai of Australia« stammt von Alfred Bruner und beschreibt den ersten Eindruck von der Umgebung des Internierungslagers Hay in New South Wales, nachzulesen bei Ben Zion Patkin, *The Dunera Internees*, S. 64. Die Deportation europäischer Kriegsflüchtlinge aus England nach Australien an Bord der »Dunera« wurde seit 1979 in der Folge von Cyril Pearl (1983) und Paul R. Bartrop und Gabrielle Eisen (1990) dokumentiert (siehe Literaturverzeichnis).

Aufsatz »Bauen, Wohnen, Denken« von 1951, quasi aus postmoderner Perspektive, herausgearbeitet hat.²

Migration und die mit ihr verbundenen Bewegungen gehörten von jeher zu Eigenart und Programm des Bauhauses. Zum einen war es als Schule angetreten, nach dem Ersten Weltkrieg aus den revolutionären Programmen der Arbeiterklasse den »neuen Bau der Zukunft« zu propagieren, als Projekt der Völkerverständigung auf Basis des »neuen Menschen« und einer Synthese der Künste unter dem Primat der Architektur. Zum anderen kann die Bauhaugemeinschaft selbst von Anfang an als Ergebnis von Migration gelten, sowohl hinsichtlich der multinationalen Herkunft ihrer Mitglieder als auch in Bezug auf das Zusammentreffen avanciertester künstlerischer, weltanschaulicher und sozialer Positionen in kontroversieller Auseinandersetzung mit fordistischer Produktionsrationalität und technischem Fortschritt. Steffen de Rudder macht daher zu Recht darauf aufmerksam, dass weder *das* Bauhaus als Wiege der Moderne noch *die* Bauhaus als »das Mutterschiff der Moderne« gelten kann, zumal die Moderne als historischer Prozess zwischen den USA und Europa zu verstehen sei, »der in Pendelbewegungen seine Impulse von beiden Seiten des Atlantiks bezogen« habe.³ Was das Bauhaus jedoch zu dem machte, was an Bord der Bauhaus in alle Welt segelte, wurde in der Bauhausliteratur als die große Syntheseleistung zum richtigen Zeitpunkt durch seinen Gründer Walter Gropius beschrieben, deren Wirkung und Mythos sich der optimistischen Integration von »Kunst und Technik« im Rahmen einer umfassenden, universalistisch ausgerichteten Sozial- und Erziehungsutopie verdankt.

Heideggers subtile, vom Wesen des Wohnens als ganzheitlichem Sein her formulierte Kritik am modernen Bauen und einseitiger technischer Rationalität richtet sich gegen eine Bauhaus, der im Laufe ihrer Anlandungen über 1945 hinaus die Deckaufbauten in Gestalt ihres ideologischen Überbaus abhanden gekommen oder absichtlich demontiert worden sind. Selbst die Geschichte des historischen Bauhauses bis zu seiner Schließung 1933 kann als eine des permanenten Umbaus, der fortwährenden Anpassung an die aktuellsten technischen, ökonomischen und politischen Bedingungen gedeutet werden, an deren Ende der ästhetisch-technische Pragmatismus einer Architekturschule steht. Die während seines Bestehens entstandenen Organigramme seines Lehrprogramms legen von diesem Wandel bereitetes Zeugnis ab.

Nicht nur das Bauhaus, sondern die Moderne insgesamt schöpfte, wie Christian Grohn und Beat Wyss gezeigt haben, aus den utopischen Potenzialen des deutschen Idealismus.⁴ »Sittlich gute Weltentwürfe haben«, so Wyss, »eine unbestechliche Distanz zur Wirklichkeit. Wo die Utopie gebändigt wurde von den Machern der Geschichte, erlischt ihr beispielgebender Glanz.

2. Sonja Neef, »An Bord der Bauhaus. Zur Heimatlosigkeit der Moderne. Einleitung«, in diesem Band.

3. Steffen de Rudder, »»Die Bauhaus«, das Mutterschiff der Moderne? Moderne Architektur zwischen alter und neuer Welt«, in diesem Band.

4. Christian Grohn, *Die Bauhaus-Idee*, S. 12ff.

Ideen werden verwirklicht stets um den Preis ihrer Banalisierung.«⁵ Auch die »dunkle Seite« der Verstandesaufklärung und Rationalisierung, den Hang zum Okkultismus, teilte die Moderne und mit ihr das frühe Bauhaus ungewollt mit jenen, die ihr Deutschtum als Ausdruck messianischen Sendungsbewusstseins feierten und in industriellem Maßstab propagandistisch vervielfältigten. Sinnstiftung erschien nach ihrer Pervertierung im Nationalsozialismus wenn nicht endgültig erledigt, dann mindestens höchst verdächtig. »Die Kunstgeschichte der Nachkriegszeit verdrängte die esoterische Seite der Avantgarde und dort, wo sie nicht wegzuleugnen war, galt sie als Kinderkrankheit von Genies«,⁶ schreibt Wyss an anderer Stelle. »Die Nachkriegskultur wollte nicht mehr an die Heilserwartungen der Avantgarde erinnern. [...] Die geschichtsphilosophische Dimension wurde abgeschnitten.«⁷

Karl-Heinz Bohrer gilt die Janusköpfigkeit als Grundzug der Moderne.⁸ Bezogen auf das Bauhaus, als einem ihrer markanten Kristallisationspunkte, wäre das Widerspruchspotenzial romantischer Subjektivität am unumkehrbaren Prozess der Aufklärung gescheitert, wenn es nicht in Gestalt postmoderner Kritik an der Moderne der Nachkriegsrealität wieder auftauchte, wie etwa bereits 1951 bei Heidegger oder im Zuge der Bauhausdebatte von 1953 oder in der Funktionalismuskritik bei Adorno 1965. Wenn Hirschfeld-Mack das Widerspruchspotenzial romantischer Subjektivität im Blick auf das Ganze der historischen Bauhausutopie bis an sein Lebensende bewahrt hat, erscheint es vor dem Hintergrund des tatsächlichen Verlaufs der Geschichte als postmoderne Kritik aus dem Geist der Moderne an der Nachkriegsmoderne. Ein solcher Gedankengang würde im Übrigen die bereits von Heinrich Klotz vertretene These unterstreichen, wonach die Postmoderne nicht als Ende der Moderne, sondern als ihre Fortsetzung in Gestalt kritischer Selbstreflexion von Avantgarde und Funktionalismus gedeutet werden kann: »Die Fiktionalität der Postmoderne hat nicht zum Ende, sondern zur ›Revision der Moderne‹ geführt.«⁹ Folgt man gar Rudolf Pannwitz, der in Anlehnung an Nietzsche bereits 1917 in der Kulmination von Dekadenz und Nihilismus die Überwindung der Moderne und mit ihr den neuen »postmodernen Menschen« heraufdämmern sieht,¹⁰ erscheint das Bauhaus selbst sogar als postmodernes Projekt gegenüber einer Gründerzeitmoderne, deren nationalstaatliches Gewinn- und Vormachtstreben wesentlich am Ausbruch des Ersten Weltkriegs beteiligt war.

Karsten Harries hat in seiner Auseinandersetzung mit Heideggers oben angeführtem Aufsatz auf die Bedeutung der Dialektik zwischen Heimat und Fremde verwiesen, aus der heraus sich Heimat erst in der Kolonie erwöhnen lässt.¹¹ »Die Ausfahrt in die Kolonie«, so Heidegger, »verlangt ein eigen-

5. Beat Wyss, *Trauer der Vollendung*, S. 294.

6. Ders., »Die Kunst auf der Suche nach ihrem Text«, S. 11.

7. Ders., »Ikonologie des Unsichtbaren«, S. 16.

8. Vgl. Karl-Heinz Bohrer, *Nach der Natur*, S. 209.

9. Heinrich Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert*, S. 153.

10. Vgl. Rudolf Pannwitz, *Die Krisis der europäischen Kultur*, S. 64.

11. Karsten Harries, »Unterwegs zur Heimat«, S. 7.

tümliches Nicht-denken an die Heimat. Zugleich aber schenkt auch erst die Ausfahrt wieder das Denken an das Heimische. Die Ausfahrt ist kein bloßes Hintersichlassen, sie ist bereits der erste und daher entscheidende Akt der Rückkehr zur Heimat.«¹² Wenn Heidegger fordert, dass der Geist die Heimat verlassen und in der Fremde heimisch werden müsse, um sich zu finden, erinnert diese Denkfigur an Hegels Geist-Natur-Dialektik als Motor einer Teleologie der Geschichte. Doch bei Heidegger wird sie zu einem Prinzip der Existenz und in Bezug auf das »Bauen« als Gestaltung zum ständig neu in Gang zu setzenden Prozess. In Bezug auf die Dialektik von Bleiben und Ziehen scheint bei Heidegger eine dem utopischen Denken des frühen Bauhauses nicht unähnliche Vision von einem Angekommensein im Wohnen als der geistigen Vorwegnahme eines ganzheitlichen Seins auf: »Im Retten der Erde, im Empfangen des Himmels, im Erwarten der Göttlichen, im Geleiten der Sterblichen ereignet sich das Wohnen als das vierfältige Schonen des [= dieses, P.St.] Gevierts.«¹³ In diesem Sinn hat Hirschfeld-Mack die Heimat erst in der Fremde gefunden, nicht als Nation, sondern als Planet Erde, als Ort der friedlichen Gemeinschaft aller Menschen.¹⁴

Inwieweit Migration im direkten und übertragenen Sinn Bedingung kritischer Selbstreflexion der Moderne sein kann, die dadurch immer wieder neu zu sich kommt, wird erst an ihren Folgen ablesbar. Die von Heidegger konstatierte »Seinsvergessenheit« kann als Materialismuskritik an der Moderne gelesen werden, deren Generalbass auch in der Nachmoderne unüberhörbar ist.

Solche Überlegungen werfen jedenfalls Fragen auf, etwa, welches Bauhaus an Bord der Bauhaus im jeweiligen Exil und im speziellen Fall »Down Under« anlangte, wie sich das Verhältnis von Migration und Moderne zu diesem Zeitpunkt in Australien darstellte, welchen Empfang man der Bauhaus bereitere, ob man sie unter Quarantäne stellte, ihre Ladung löschte, und damit das Bauhaus entweder aktualisierte und integrierte oder rekonstruierte und musealisierte.

2. Die Überwindung der Quarantäne

Wider die ursprüngliche Absicht der australischen Regierung, die Internierten nach Beendigung des Zweiten Weltkriegs nach Großbritannien zurückzuschicken, wurde ihnen schon bald die Möglichkeit vorzeitiger Entlassung und allfälliger Einbürgerung in Aussicht gestellt, sofern sie ihre Loyalität gegenüber den Alliierten durch Arbeitsdienst in der australischen Armee unter Beweis zu stellen bereit waren. Etliche Internierte waren durch Intervention einflussreicher Persönlichkeiten aus dem australo-britischen Establishment

12. Martin Heidegger, *Hölderlins Hymne »Der Ister«*, S. 166.

13. Ders., »Bauen Wohnen Denken«, S. 145.

14. Hirschfeld-Macks REDRO-Konzept als kosmische Ordnung einer harmonischen Wechselbeziehung zwischen Individuum, Familie und Menschheit. Vgl. dazu Peter Stasny/Ludwig Hirschfeld-Mack, S. 6ff.

schon nach vergleichsweise kurzer Zeit freigekommen, weil die britische Regierung schnell eingesehen hatte, dass die kriegsbedingt panische, wahllose Internierung von Flüchtlingen vor dem Nazi-Regime ein Fehler war. Ein eigener Kommissär wurde in der Folge mit der Evaluierung der Lage und der Einleitung von Maßnahmen zur Entlassung aus der Lagerhaft und allfälligen Einbürgerung beauftragt.¹⁵

Georg Adams-Teltscher kehrte unmittelbar nach seiner vorzeitigen Entlassung 1941 nach London zurück. Hirschfeld-Macks Entlassung Ende Dezember desselben Jahres war unmittelbar mit seiner Vergangenheit am Bauhaus und mit der Annahme einer Stelle als Kunstpädagoge verknüpft – ein Umstand, der seinen Verbleib in Australien einleitete. Sie erfolgte auf Betreiben von James Ralph Darling, dem Leiter der nicht zuletzt durch dessen eigenes Wirken zu nationaler Bedeutung aufgestiegenen Geelong Church of England Grammar School, unweit von Melbourne.

Der Sprung vom geografisch näheren Exil England in die weitere Ferne war anders verlaufen, als Hirschfeld-Mack dies geplant hatte. Unbeabsichtigt fand er sich als Kunstpädagoge und Werklehrer wieder, ein Berufsbild, dem er höchst ambivalent gegenüberstand und von dem er noch kurz vor seiner Deportation aus England hoffte, es in absehbarer Zeit endgültig hinter sich gelassen zu haben. Anstatt letztendlich nach Amerika zu gelangen, war *der* »Bauhaus« in seinem Fall ein anderer Kurs aufgezwungen worden. Die Bedingungen, als »enemy alien«, als »feindlicher Fremder«, auf Gastfreundschaft hoffen zu dürfen, schienen zunächst gering, noch dazu, wenn man wie Hirschfeld-Mack vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs zusätzlich das Stigma des »Deutschen« trug. Gerade der »moderne Nationalismus«, so Robert Hettlage, habe dem außerhalb eines bestimmten kulturellen Selbstverständnisses stehenden Fremden »die schärfsten Konturen verliehen. Wegen seiner mangelnden Kategorisierbarkeit besitzt er gewöhnlich auch keinen Vertrauensbonus.«¹⁶ Doch scheint ein fehlender Vertrauensbonus im Fall eines Deutschen weniger eine Frage mangelnder Kategorisierbarkeit als vielmehr eines sehr klaren Feindbildes gewesen zu sein, ungeachtet, ob es sich um einen Flüchtling handelte oder nicht. Jedenfalls musste sich Hirschfeld-Macks neue Kollegenschaft an Geelong Grammar, wo man sich gelebtes Christentum auf die Fahnen geheftet hatte, bald eingestehen, dass jedes Mal, wenn durch die Kriegsberichterstattung Anlass bestand, die Deutschen zu hassen, derjenige mit der christlichsten Haltung unter ihnen ein Deutscher jüdischer Herkunft war. Somit war Hirschfeld-Mack unfreiwillig Kolonist geworden, den das offizielle Australien in späteren Jahren als »Australia's Bauhaus-Master« für sich reklamieren sollte.

Bei Hirschfeld-Mack hatte »die Bauhaus« bereits mit seinem Ausscheiden anlässlich der Vertreibung der Schule aus Weimar Fahrt aufgenommen. »Die

15. Trotz der inzwischen durch Erschließung anderer Quellen hinreichend bekannten Fakten konnte sich die britische Regierung bisher nicht entschließen, den seinerzeit verhängten 100-jährigen Aktenverschluss aufzuheben.

16. Robert Hettlage, »Der Fremde. Kulturvermittler, Kulturbringer, Herausforderer von Kultur«, S. 26.

letzte Möglichkeit, »unser Bauhaus« in Weimar weiterzuführen, ist mit unserem Fortgang endgültig genommen – da die wesentliche Bauhausarbeit in den Werkstätten von der Gruppe, die sich hier freiwillig zusammengeschlossen hatte, geleistet wurde«, bekannte Hirschfeld-Mack 1925 gegenüber der thüringischen Regierung.

»Tatsächlich ist es uns im Bauhaus in fünfjähriger Arbeit gelungen, eine klare Übereinkunft in den wesentlichsten Fragen der Gestaltung zu schaffen, die Ausdruck findet in unserer gemeinsamen Werkarbeit. Diese hat weit über die deutsche Grenze hinaus das größte geistige und seit einem halben Jahr auch wirtschaftliche Interesse gefunden. – Nur Weimar war nicht fähig, für uns Heutige Notwendig-Neues anzuerkennen.«¹⁷

Mit Hirschfeld-Macks Verbleib in Australien schien das Bauhaus somit definitiv auf dem fünften Kontinent angekommen. Welches Bauhaus? Mit Sicherheit jenes, das vom sozialutopischen Elan der Weimarer Jahre, von Völkerverständigung und der Vorstellung einer gelungenen Synthese von technisch-industrieller Produktionsrationalität und künstlerischer Subjektivität in Gestalt einer universell kommunizierbaren Ästhetik des modernen Lebens durchdrungen war. Definitiv? Darin liegt die Feststellung, dass die Moderne in ihren widersprüchlichen Facetten bereits vor der HMT Dunera alias »Bauhaus« die Küsten Australiens erreicht hatte. Dieser Umstand soll zunächst skizziert werden, um in der Folge den Beitrag abschätzen zu können, den »die Bauhaus« zur Moderne in Australien über die Person Hirschfeld-Macks geleistet hat beziehungsweise zu leisten imstande war.

3. Australiens widersprüchlicher Weg in die Moderne

Die Skepsis bis Ablehnung gegenüber allem Fremden in weiten Teilen der Bevölkerung Australiens war nicht erst Reflex auf Feindbilder im Zweiten der beiden Weltkriege, sondern entstand bereits in der Zwischenkriegszeit aus den Erfahrungen mit dem Ersten. Sie war gekennzeichnet durch massive Einwanderungswellen und damit verbundene Ängste vor kultureller Unterwanderung, moralischem Verfall und Gefährdung einer eben erst gewonnenen nationalen Identität. »Alles Neue war und ist eine Kategorie des Fremden und löste bei der Masse des Volks diffuse Ängste aus«.¹⁸ Hettlages an der Kulturgeschichte Europas erstellte Diagnose trifft auch für die Zwischenkriegszeit

17. Protestbrief der Mitarbeiter am Staatlichen Bauhaus an die Thüringische Regierung in Weimar vom 13.1.1925, verfasst und im Namen der »Gesamtheit der Bauhäusler« unterzeichnet von Hirschfeld-Mack. (Bauhaus-Archiv Berlin und am Staatsarchiv Weimar; reproduziert in: Karl-Heinz Hüter, *Das Bauhaus in Weimar*, S. 235, und Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus*, S. 106).

18. Robert Hettlage, »Der Fremde. Kulturvermittler, Kulturbringer, Herausforderer von Kultur«, S. 26.

in Australien zu. Während dieser Zeit entstand das politische, kulturelle und geistige Klima, das Hirschfeld-Mack bei seinem Eintreffen vorfand.

Wenn Kultur ein »Prozess der Grenzziehung und Grenzüberschreitung« ist, dann gilt dieser Konflikt zwischen Tradition und Innovation nicht nur innerhalb ein und derselben Kulturgemeinschaft bzw. Tradition, sondern auch in Bezug auf die Begegnung zwischen »Mitgliedern einer Definitions- und Symbolgemeinschaft« und jenen, die nicht dazugehören, ihr in vieler oder nur mancherlei Hinsicht fremd sind. Wenn der Fremde »für die Genese und den Wandel sowie für das Begreifen von Diskurs- und Interpretationsgemeinschaften eine zentrale Rolle«¹⁹ spielt, lässt sich dieser Umstand besonders deutlich an den Einwanderungs- und Flüchtlingswellen nach Australien zwischen 1920 und 1940 nachvollziehen. Haupteinfallstore für alles Neue aus dem Mutterland England und aus der Fremde waren die wachsenden Städte an den Küsten des Landes, unter ihnen vor allem Melbourne und Sydney, die regional unterschiedliche kulturelle Zentren ausbildeten und untereinander konkurrierten.

Matei Calinescu weist in ihrer ideengeschichtlichen Studie zur Moderne darauf hin, dass Charles Baudelaire zu den Ersten gehörte, der die ästhetische Moderne nicht nur in Gegensatz zur Autorität der ästhetischen Tradition setzte, sondern darüber hinaus auch zur praktischen Moderne der bürgerlichen Zivilisation.²⁰ Diese Differenzierung bei Baudelaire lässt sich auch an der Herausbildung einer Moderne in Australien im Verlauf der Zwischenkriegszeit feststellen. Mit der Frage einer Verzwirnung von Migration und Moderne war dieser Prozess jedoch auf widersprüchliche Weise verknüpft.

Ausschlaggebend dafür war Australiens Bestreben, sich nach dem Ersten Weltkrieg weltpolitisch und wirtschaftlich von der Abhängigkeit von Großbritannien zu emanzipieren und als eigenständige Nation wahrgenommen zu werden. Zu dieser Aufbruchstimmung gehörte auch die Forderung nach einer eigenständigen kulturellen Identität, die sich jedoch zunächst, bedingt durch die koloniale Vergangenheit des Landes, maßgeblich am Kulturverständnis des British Empire orientierte.

Die Erfahrung des Ersten Weltkriegs, in dessen Verlauf um die 60.000 Australier den Tod fanden, hatte jedoch zwiespältige Auswirkungen auf das neue Selbstwertgefühl als eigenständige Nation. Einerseits schien es unvermeidlich, sich gegenüber der übrigen Welt mehr und mehr zu öffnen, andererseits wurden isolationistische und xenophobe Tendenzen verstärkt, die sich bereits im Zuge der Gründung der Föderation zwischen den australischen Teilstaaten 1901 in der sogenannten »White Australia Policy«, verbunden mit einer grundsätzlichen Verteidigungsbereitschaft, formiert hatten.²¹ Das beginnende Zeitalter des Flugverkehrs und des Radios ließ die Distanzen zur übrigen Welt schrumpfen und erhöhte das Bewusstsein gegenüber

19. Ebd., S. 25.

20. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, S. 4f.

21. Zur Gründung der Föderation (Commonwealth of Australia) vgl. Manning Clark, *A short History of Australia*, S. 171ff., bes. 175, und Humphrey McQueen, »A New Start in Australia«, S. 69.

dem Eindringen und der Verbreitung fremder Kulturen und Ideen, aber auch gegenüber der Gefahr möglicher militärischer Invasion.²² Viele Veteranen aus dem Ersten Weltkrieg waren daher entschlossen, »the one country still to make« vor den negativen Einflüssen der Außenwelt, insbesondere vor den moralischen Verfallserscheinungen und den Revolten der Arbeiterklasse zu schützen.²³ Humphrey McQueen erkennt das Grundproblem im australischen Alltag dieser Zeit nicht in einer grundsätzlichen Ignoranz gegenüber den Geschehnissen im Ausland, sondern in der Entschlossenheit der Regierung, diese der Mehrheit der eigenen Bevölkerung vorzuenthalten.²⁴ Einwanderungswilligen schlug daher eine grundsätzliche Skepsis entgegen, selbst jenen, die aus Großbritannien kamen, da sie überdies Australiern die nach den Jahren der Depression ohnehin dünn gesäten Arbeitsplätze streitig machten. Dementsprechend suchte man zunächst beide, sowohl die »praktische« als auch die »ästhetische Moderne«, letztere mit ihrem die bürgerliche Gesellschaft störenden sozialutopischen Potenzial, ihrer teils unverständlichen Formsprache und dem ihr zugeschriebenen Hang zu Selbstreferenzialität und Dekadenz, zu unterdrücken. Eine weitere Facette der durch bewusste Nicht-Information geförderten Xenophobie zeigte sich im verbreiteten Antisemitismus, der durch die Welle meist unfreiwilliger Neuankömmlinge zwischen 1938 und 1940 auflebte und sich besonders im Kontext kulturpolitischer Kontroversen und Kunstdebatten zwischen nationaler Tradition mit britischen Wurzeln und ausländischer Moderne bemerkbar machte. Ironischerweise fürchteten auch viele wohlhabende, anglierte Juden früherer Einwanderungswellen, dass sie von liberal und zionistisch eingestellten jüdischen Flüchtlingen, vor allem aus Deutschland und Österreich, in ihrer Bemühung um Anpassung kompromittiert werden könnten.²⁵

Wenigstens das Vordringen der »praktischen Moderne« war jedoch durch die rapide zunehmende internationale wirtschaftliche Verflechtung und eine Optimierung der Verkehrsverbindungen nicht aufzuhalten und aus wirtschaftlicher Perspektive mitunter sogar durchaus erwünscht. Die Migration neuer Technologien veränderte das Alltagsleben und führte nicht nur zu einem geänderten Konsumverhalten, sondern veränderte auch das Verhältnis von Konsumenten untereinander und zu ihrer Umgebung.

»Since many of the new commodities were imported, or only assembled locally, the underdevelopment of Australian manufacturing industry was experienced directly through the presence of the imported goods and services in the home and leisure activities.«²⁶

22. Zur Bedeutung der Entwicklung des Flugverkehrs für eine Öffnung Australiens gegenüber dem Rest der Welt vgl. Manning Clark, *A short History of Australia*, S. 217f.

23. Humphrey McQueen, *The Black Swan of Trespass*, S. 18.

24. Ebd.

25. Vgl. Humphrey McQueen, »A New Start in Australia«, S. 68.

26. Ian Burn et al., *The necessity of Australian Art*, S. 40.

Was die im internationalen Austausch zwischen den USA und Europa generierte »ästhetische Moderne« betrifft, hebt Ann Brennan hervor, dass »Modernism« in Australien mittelbar erst mit zehn- bis zwanzigjähriger Verspätung eintraf,

»filtered through accounts and images brought back by artists who had travelled abroad. Sometimes these accounts were further mediated through encounters with Modernism that had occurred at a remove from the centres of modernist activity: through study in London, for example.«²⁷

Brennan betont, dass die neuen Auffassungen über Kunst sich während der Zwischenkriegszeit vor allem über die sogenannten *artes minores*, also Druckgrafik und vor allem angewandte Künste, quasi die »praktische Moderne«, verbreiteten. Australien erlebte die politischen und sozialen Umwälzungen, die in Europa mit der Moderne einhergingen, nur indirekt. Das hatte zur Folge, dass die Moderne in ihrer australischen Spielart in ihrer radikalsten Form eine Frage der Suche nach einer nationalen Identität war.²⁸

Das Autor/innen-Kollektiv Ian Burn, Nigel Lendon, Charles Merewether und Ann Stephen hingegen stellt der These einer Migration der euro-amerikanischen Moderne nach Australien, die im Begriff »Modernism« vor allem stilkritisch verankert ist, die These einer spezifisch australischen »ästhetischen« Moderne am Beispiel der Malerei gegenüber.²⁹ Eine solche würde sich weniger an Stilfragen als vielmehr an spezifischen Bildthemen (subject-matter) ablesen lassen, die aus dem Streben nach politischer und kultureller Eigenständigkeit resultierte, getragen von der Herausbildung moderner gesellschaftlicher Strukturen und dem Entstehen einer neuen oberen Mittelklasse als Basis der industriellen Entwicklung des Landes. Parallel dazu musste sich aber zunächst eine spezifisch australische Tradition mit zugehörigen Wertvorstellungen etabliert haben, deren Themen und Repräsentationsformen sich aus unterschiedlichen regionalen Ansätzen herausbildeten und an deren Wandel in der Folge eine nationale Moderne ablesbar sein würde. Mit dem Kunst-Boom der 20er Jahre kam der Malerei im Prozess der Entwicklung und Repräsentation einer nationalen Tradition gegenüber früheren Zeiten eine bedeutendere Rolle zu, da von ihr erwartet wurde, dass sie regionale Traditionen aus den ehemaligen Teilstaaten in nationale einer modernen australischen Gesellschaft übertrage.³⁰

Neben Themen, die dem Gedenken an den Ersten Weltkrieg galten, war es die Landschaftsmalerei, die alle sozialen Schichten auf je ihre Weise erreichte und politisch das erwünschte Bild einer harmonischen, konfliktfreien Gesellschaft nach außen zu vermitteln erlaubte.³¹ Ihre wichtigsten Charakteristi-

27. Ann Brennan, »A Philosophical Approach to Design: Gerhard Herbst and Fritz Janeba«, S. 155.

28. Vgl. dies., »The Europeans«, S. 155.

29. Ian Burn et al., *The necessity of Australian Art*.

30. Vgl. ebd., S. 11f.

31. Vgl. dazu Roger Butler (Hg.), *The Europeans*, S. 9.

ka erkennen Burn et al. im dezidierten Fehlen von Menschendarstellungen, die dieses Genre für das Aufkommen eines spezifischen Nationalgefühls öffneten, und in einer damit verbundenen Tendenz zur Vereinfachung und Reduktion, die aber hinsichtlich der Betonung der bildnerischen Mittel und im vorsichtigen Abrücken von der Erscheinungswirklichkeit trotz allem eine gewisse Nähe zum »Modernismus« der internationalen Moderne verrät. Die Auswirkungen der internationalen Moderne jedoch zum Thema Landschaft nach dem Zweiten Weltkrieg, vor allem deren Transformation durch die Abstraktion, lassen sich am Beispiel der zahlreichen Arbeiten Hirschfeld-Macks zu diesem Thema zeigen und im weitesten Sinn als durch das Bauhaus transformierte klassische Moderne interpretieren.³²

Regionalismus und Landschaft seien, so Burn et.al.,

»a specific expression of the »new order« following the First World War: the pastoral utopia in Australia was a counterpart to the machine or industrial utopia which found an optimistic expression within European and North American artistic traditions«.³³

Die verstörende Zumutung Letzterer bestand darin, die ästhetische und praktische Moderne, Kunst und Leben, in Gestalt der utopischen neuen Einheit von Kunst und Technik (Gropius)³⁴ mithilfe einer universell kommunizierbaren, abstrakten Formensprache zur Deckung bringen zu wollen und darin das traditionell über idealisierte Abbildung der Erscheinungswirklichkeit verstandene Leben und der mit ihm verbundenen Werte nicht mehr wiedererkennen zu lassen.

Bernard Smith jedoch schien der neue Nationalismus Australiens und die mit ihm verbundene Tradition der Landschaftsmalerei höchst verdächtig. In »The Fascist Mentality in Australian Art and Criticism« der Juni-Ausgabe der *Communist Review* des Jahres 1946 ortete Smith gerade in ihr pro-faschistische und antisemitische Einstellungen, die in Australiens Künstlerkreisen vor dem Hintergrund eines möglichen Siegs der Achsenmächte weit verbreitet und gegen Ende des Kriegs lediglich unterdrückt worden waren.³⁵

32. Vgl. dazu Rachel Kent, »Ludwig Hirschfeld-Mack in Australien. Das Spätwerk 1942-1965«, S. 156ff.

33. Ian Burn et al., *The necessity of Australian Art*, S. 24.

34. Vgl. Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus*, S. 90. »Kunst und Technik eine neue Einheit!« stammt aus einem »Brevier für Bauhüsler«, dessen Manuskript Wingler mit 1924 datiert. Zuvor war dieser Gedanke 1922 mit dem Aufsatz »Die Tragfähigkeit der Bauhaus-Idee« in einem Synthesekonzept mit dem Handwerk vorbereitet worden. Vgl. ders., *Das Bauhaus*, S. 62.

35. Vgl. Bernard Smith, *The Critic as Advocate*, S. 4, und ders., »The Fascist Mentality in Australian Art and Criticism«, S. 51: »This article had endeavoured to show that there is a direct line of theoretical descent from the aestheticism which grew out of the Melbourne Bohemian circles of the 1890s, and the increasing mysticism associated with the practice and criticism of landscape painting, to the development of an arrogant nationalism, and finally to an arrogant mysticism which takes on

Ihre Basis erkannte er im »support of rich industrialists, postwar-chaos, world depression, rising resentment and radicalism, [and] capitalist crisis«, die auch in anderen Ländern zu finden wären.³⁶ »The fight against fascism«, so Smith, »produced a broad alliance, a ›popular front‹ with sympathies with the left and with the working class struggle under an international banner for cultural and social progress«.³⁷ Diese Front wurde ästhetisch über die internationale Moderne zwischen Abstraktion und Surrealismus vermittelt. Dennoch opponierte Smith auch gegen den zunehmenden Ästhetizismus einer der Abstraktion verpflichteten europäischen Moderne. Denn der rigide Formalismus Letzterer biete wenig Spielraum für die Herausarbeitung nationaler Merkmale, zumal eine Kunst, die weder aus ihrer regionalen Umgebung noch aus ihrer eigenen Zeit etwas ableite, diese Bezeichnung nicht verdiene.³⁸ Mit Bezug auf seine Kunstkritiken dieser Zeit konkretisiert Smith Jahrzehnte später rückblickend seine Alternative einer modernen Kunst für Australien abseits der Schule von Paris:

»I felt the need to draw attention to the fact that something unexpected was happening to Modernism in Australia under the pressure of the war situation; the emergence of a style in some respects opposed to modernism, best described as social realism.«³⁹

Und Smith beeilt sich, hinzuzufügen: »The distinction between social realism and socialist realism is as important as the distinction between ›social‹ and ›socialist‹«, da gegenüber Letzterem nur Ersterer die Schwächen der kapitalistischen Gesellschaft offen zu legen erlaube. Vor allem aus Amerika nach Australien kommend machte sich jedoch im Verlauf der 50er Jahre in der Spätmoderne eine international zu verzeichnende Ablehnung gegenständlicher Kunst breit, eine Tendenz, die Smith schon während seiner Studien in Europa zwischen 1948 und 1950 bemerkt hatte. Die Chance für die Entwicklung einer spezifisch australischen Moderne in der bildenden Kunst aus figurativen Ansätzen eines sozialkritischen Realismus, der sich während der Kriegsjahre herausgebildet hatte, schien ihm dadurch gefährdet.

Der Frage einer Verzwirnung von Migration und Moderne, sowohl der praktischen wie auch der ästhetischen, widmete Roger Butler 1997 eine Ausstellung unter dem Titel »The Europeans. Emigré artists in Australia 1930-1960«, die in der National Gallery of Australia gezeigt worden war. Die Autor/innen des Begleitbuchs zur Ausstellung untersuchten den Beitrag europäi-

all the attributes of the fascist mentality. There is to be observed during the 1920s and 1930s the gradual growth of the anti-human tendencies of fascism in Australian cultural development as in certain aspects of its political development.«

36. Ebd., S. 44.

37. Ebd., S. 45.

38. Vgl. Bernard Smith, »Some Aspects of Contemporary Art in Australia«, S. 23.

39. Ebd., »Introduction: Form, Value and Meaning«, S. 4.

40. Ebd.

scher Architekten, Produkt-, Mode- und Graphikdesigner, Bildhauer und Maler zur Entwicklung der Moderne in Australien, die im Zuge der Migrationsbewegungen vor allem gegen Ende der Zwischenkriegszeit, aber auch während des Zweiten Weltkriegs ins Land gekommen waren. Quasi als Resümee dieser exemplarischen Einzeluntersuchungen untermauert Roger Butler die seit Smith kursierende »Importthese«, wonach Leben und Kultur in Australien durch das Engagement vieler europäischer Einwanderer seit Anfang der 30er Jahre einem Wandel unterworfen waren. Für entscheidend dafür hält er den Umstand, dass viele der Einwanderer unmittelbar in Projekte eingebunden waren, die auf die Verbesserung des Alltagslebens abzielten, etwa in öffentlichen Bereichen wie dem Städtebau, der Landschaftsgestaltung und Fragen von Kunst im öffentlichen Raum. Aber auch der häuslichen Umgebung kam eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu, sei es in der Errichtung privater Wohnhäuser oder deren Ausstattung. Dieser Wandel wurde darüber hinaus und gerade durch den zunächst widersprüchlich erscheinenden weiteren Umstand begünstigt, dass man zu dieser Zeit von Einwanderern erwartete, sich, ungeachtet ihrer nationalen und kulturellen Herkunft, schnellstmöglich anzupassen und die im Zuge nationaler Selbstfindung geschaffene kulturelle Identität Australiens nicht zu stören: »Australia was constructed as a homogenous culture, one that was emphatically Anglo-Celtic.«⁴¹

Einigen in dieser Publikation enthaltenen Beiträgen zufolge war das, was später in Summe gerne mit Bauhaus-Moderne assoziiert wurde, in Australien bereits vor Hirschfeld-Mack angekommen. Gert Sellheim etwa, der in den 40er und 50er Jahren die Plakatgestaltung in Australien durch radikale grafisch-malerische Vereinfachung, Aufwertung von Leerflächen und Diagonalkompositionen revolutionierte, hatte vor seinem Eintreffen 1926 Architektur in Berlin, München und Graz studiert. Frederick Romberg, Mitte 1939 in Australien gelandet, war Architekturstudent an der ETH Zürich, unter anderem Schüler von Walter Gropius und vertraut mit dem Werk von August Perret, Henry van de Velde, den Taut-Brüdern und Erich Mendelssohn, aber auch mit jenem von Hugo Häring und Hans Scharoun und Alvar Aalto. Er hatte für Otto Salvisberg gearbeitet, dessen Entwürfe zum Berliner kommunalen Wohnbau bereits 1926 in Ausstellungen internationaler Architektur in Sydney und Melbourne gezeigt worden waren. In der Schweiz war er mit Otto Dix bekannt, dessen Atelier er regelmäßig besuchte. Mit seinen vor allem an Aalto und Scharoun inspirierten Entwürfen zu kommunalen Wohnbauten sorgte er im Melbourne der 40er und 50er Jahre für Aufsehen.

Ebenfalls in Melbourne wirkten der Architekt Fritz Janeba und der Designer Gerhard Herbst, die beide als Flüchtlinge vor dem Nationalsozialismus ebenfalls 1939 in Australien eintrafen. Janeba war an der Akademie der bildenden Künste in Wien ausgebildet worden und arbeitete später im Büro von Peter Behrens. Erste Arbeiten in Australien waren Privathäuser inklusive seines eigenen in und um seinen Wohnort Warrandyte nahe Melbourne, die zwischen 1949 und 1953 in der Zeitschrift »The Australian Home Beautiful« publiziert wurden. »What is clear about all of these designs is that Janeba's

41. Roger Butler (Hg.), *The Europeans*, S. 9.

concern was not with style, but with the conditions of the lives that were to be lived in his buildings«, resümiert Ann Brennan dessen funktionalistische Gestaltungsprinzipien.⁴² 1967 war Janeba als Leiter einer Architekturklasse an der Akademie der bildenden Künste nach Wien zurückgekehrt. Gerhard Herbst schließlich war ein in Cottbus ausgebildeter Textildesigner, der in den 30er Jahren von Laszlo Moholy-Nagy in seiner Arbeit bestärkt worden war. Nach einem dreijährigen Wehrdienst in der australischen Armee zeichnete er als Designer für den Ausbau des Strumpfwarenherstellers Prestige Ltd. zu einem Textilunternehmen verantwortlich. »From the inception of the textile project, Herbst was adamant that ›art had to be added to skills‹, a quintessentially European modernist philosophy.«⁴³ In der Tat erinnert dieses Verständnis von Gestaltung unweigerlich an das Bestreben aus dem Umfeld der Werkbunddebatte, für den industriell hergestellten Gegenstand eine zeitgemäße Form zu finden. Man meint, Gropius zu lesen, der in Vorschlägen für eine »Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk« des Jahres 1916 Gestaltung als Formfindung durch künstlerisch-geistige Durchdringung technisch-handwerklicher Bedingungen verstand: »Das technisch überall gleich vorzügliche Ding muß mit geistiger Idee, mit Form durchtränkt werden [...]«⁴⁴

Janeba und Herbst stehen wie viele andere europäische Emigranten zwischen 1930 und 1940, denen die von Butler herausgegebene Publikation Einzeldarstellungen widmet, für das, was Brennan als charakteristisch für die europäische Moderne erkennt: »[...] the utopian conviction that designers are part of the social fabric, and that good design has humanising and liberalising effects upon the environment.«⁴⁵ Sowohl ihre Gestaltungspraxis als auch ihre akademische Lehre hätten beide zu dieser sozialutopischen Dimension der europäischen Moderne in Bezug gesetzt und damit ihren Studierenden einen Sinn für soziale und kommunale Verantwortung in ihrem gestalterischen Handeln vermittelt.⁴⁶

Das für konservative australische Künstler irritierende Aufbrechen traditioneller Grenzen, sei es sozialutopisch im Bereich der Verbindung von Kunst und Leben, sei es medial im Bereich künstlerischer Gestaltung oder sei es im Verzicht auf die Wiedergabe der Erscheinungswirklichkeit, bringt Roger Butler folgendermaßen auf den Punkt:⁴⁷

42. Ann Brennan, *The Europeans*, S. 163.

43. Ebd., S. 156.

44. Walter Gropius, »Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk«, Januar 1916, aus dem Felde, reprod. in Karl-Heinz Hüter, *Das Bauhaus*, S. 156 (Dok. 1).

45. Ann Brennan, *The Europeans*, S. 161.

46. Vgl. ebd., S. 164f.

47. Vgl. ebd., S. 7. Als Gegenmaßnahme setzte sich Smith unter dem Begriff »Antipodeans« für die neue Gegenständlichkeit ein, ohne damit andeuten zu wollen, dass ungegenständliche bzw. abstrakte Kunst in Australien keine Zukunft hätte, wie ihm seine Kritiker vorwarfen. Smith publizierte seine Aufsatzsammlung mit dem Titel *The Critic as Advocate* 1989, ein Jahr nach dem Erscheinen von *The necessity of*

»The diversity of media chosen for discussion, however, has a more profound significance. It reflects one of the defining characteristics of the emigrés' art practice – a commitment to integrating art and life, a legacy of their European heritage. Such utopian ideals, which collapsed hierarchical distinctions of media, underpinned the European art movements of Russian Constructivism, the Wiener Werkstätte and de Stijl, and were enshrined in the educational philosophy of the Bauhaus in Germany in the 1920s and early 1930s.«⁴⁸

Robin Boyd, Ordinarius für Architektur an der Universität von Melbourne, äußerte 1952, dass mit der Architektur Harry Seidlers das Bauhaus verspätet in Australien angekommen wäre.⁴⁹ Das in den 50er Jahren aufkeimende Interesse an europäischer Kunst und Design, und im Speziellen an skandinavischem Design, schreibt Roger Butler europäischer Professionalität zu, die sich nach und nach an mit Kunst und Bildung befassten Institutionen Australiens breit machte. Nicht wenige unter den bis 1940 eingewanderten Wissenschaftlern und Künstlern bekleideten in der Folge wichtige Positionen in Museen, Universitäten und Schulen. Hirschfeld-Macks Einfluss auf die Nachkriegskultur Australiens erkennt Butler in seiner Bedeutung für die Kunsterziehung des Landes.

Abgesehen von einer Einflussnahme der Bauhaus-Moderne auf Kunst und Kultur Australiens über einzelne Beispiele gestalterischer Praxis betont Butler mit dem Hinweis auf die »educational philosophy« des Bauhauses den Stellenwert der Lehre. Vielleicht mehr noch als einzelne Gestaltungsleistungen war gerade sie in der Lage, wesentliche Grundsätze der Bauhaus-Moderne, etwa im Hinblick auf ihre Sozial- und Erziehungsutopie oder die Integration von Produktionsrationalität und gestalterischer Qualität, zu vermitteln. Hatte eine dem Industriezeitalter gemäße neue Ästhetik schon durch die sogenannte Bauhauspädagogik ihre Reputation und Breitenwirkung erfahren, entlud »die Bauhaus« ihr Kulturgut weltweit vorrangig wiederum über die Lehre. Viele Bauhäusler unterrichteten in der Emigration an diversen Lehranstalten oder strebten sogar die Weiterführung des Bauhauses als Schule an, etwa Moholy-Nagy mit dem New Bauhaus in Chicago.

4. Bauhauspädagogik im Exil⁵⁰

Die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs und die damit einhergegangene Deportation hatten die Erziehungsutopie des frühen Bauhauses aktualisiert, die bei Hirschfeld-Mack mit urchristlich motiviertem Pazifismus und teils vom

Australian Art des Autor/innen-Kollektivs um Ian Burn. Es darf vermutet werden, dass Smith in seiner Einleitung indirekt auf die an ihm geäußerte Kritik des Autor/innen-Kollektivs Bezug nahm.

48. Roger Butler (Hg.), *The Europeans*, S. 8.

49. Robin Boyd, *Australia's Home*, S. 256.

50. Siehe auch Peter Stasny, »Der Kunstpädagoge und Lehrer für Gestaltung«, S. 138ff.

Okkultismus gespeister Kritik an der materialistischen Grundeinstellung der patriarchalischen Gesellschaft verbunden war. Dennoch: »The end of the war brought early but short-lived hopes for a better, more democratic and more community-oriented Australia in which the visual arts would play a much more significant role in Australian life«,⁵¹ kommentierte Bernard Smith die utopisch aufgeladene Stimmung, die im Übrigen jener am frühen Bauhaus im Zuge des Wiederaufbaus in Europa nach dem Ersten Weltkrieg nicht unähnlich war.

Eine vergleichbare Aufbruchstimmung war in Corio, südwestlich von Melbourne, zu verzeichnen, seitdem James R. Darling die Leitung von Geelong Grammar übernommen hatte. Auch für Hirschfeld-Mack kann die Verschmelzung christlicher mit sozialistischen Ideologien reklamiert werden, die Weston Bate als entscheidend für Darlings Charakter und Weltsicht beschreibt. »Geelong Grammar must show Australia the way by producing rounded and unselfish leaders, not the gamesplaying kind [...]«,⁵² lautete die Botschaft, die Darling bereits 1931, kurz nach Antritt seiner Leitungsfunktion, von der Kanzel der Schulkapelle verkündete. In Zeiten wirtschaftlicher Depression und außer Kontrolle geratener Weltwirtschaft zeigte sich Australien gelähmt durch Materialismus und Selbstsucht – Untugenden, die nicht die arbeitenden Schichten, sondern die Gebildeten des Landes zu verantworten hätten. Im selben Jahr sprach er auch vor der Lehrgewerkschaft in Sydney und unterstrich darin die Bedeutung der Vermittlung von Werten,

»especially the need to cater for all individuals and to develop character by replacing laziness and self-interest with energy, continence, altruism and thoroughness. That kind of individual could find happiness only in social action, so the nation would be remade.«⁵³

Der Gründung eines »Unemployed Boys' Centre« Anfang der 30er Jahre folgte 1938 ein Schulprogramm als Reaktion auf die sich abzeichnende nationale Krise, das sich »National Service« nannte und sämtliche Bereiche der Schule zu gemeinsamen Aktivitäten verband. Zusätzlich wurden Schüler auch in Ausbauprojekte der Schule eingebunden und Handwerker aus dem »Unemployed Boys' Centre« als Tutoren herangezogen. 1951 kam dann noch ein Außenposten der Schule in den Bergen des Bundesstaates Victoria dazu, der auf Basis weitgehender Selbstversorgung die physische und moralische Entwicklung der Schüler fördern sollte, »without dependence upon a large supply of employed domestic and other labour«.⁵⁴ »For Hirschfeld, Corio was both a refuge and an opportunity. It suited his philosophy that he came at a time when the school was thrown on its own resources and when art and craft were being brought to service of the community.«⁵⁵ Hirschfeld-Mack als Leiter der

51. Bernard Smith, »Introduction: Form, Value and Meaning«, S. 5.

52. Weston Bate, *Light Blue Down Under*, S. 191.

53. Ebd., S. 191.

54. Ebd., S. 220.

55. Ebd., S. 284.

von ihm schulintern gegründeten Kunstschule zu berufen, verschaffte Darling im teils widerstrebenden Lehrerkollegium zusätzliche Rückendeckung auf seinem Weg, Geelong Grammar zur Kaderschmiede jenes Typs selbstbewusster Führungskräfte zu machen, der seinem Konzept des »civilized man« entsprach, der umfassend gebildet, uneigennützig und charakterfest sein und sich daher nicht nur in Wissenschaft und Sport, sondern auch in den Künsten betätigen sollte.⁵⁶ Hirschfeld-Macks vielfältige Erfahrung im Bereich sekundärer und tertiärer Bildung, die er in Deutschland und im englischen Exil gesammelt hatte, machte ihn für Darling zu einem »splendid ally« in seinem Streben nach der Etablierung einer »experimental education, and for the development of attitudes and skills, not just command over information«.⁵⁷ Unter Hirschfeld-Macks Wirken wurde die »art school« zu einem

»general resource centre and centre of resourcefulness. He introduced boys to Avantgarde painting techniques and encouraged wood-carving, weaving, musical instrument making, leather work and other crafts as well as co-operating with the producers of plays and exhibitions in the provision of scenery, lighting and displays [...]«.⁵⁸

Im Einklang mit Darlings universalistischem Erziehungsideal – »conservatives considered him a socialist and a meddler whose educational philosophy was hopelessly unrealistic«⁵⁹ – stand für Hirschfeld-Mack der geistige Bau einer neuen Gesellschaft im Mittelpunkt seiner Bemühungen, um Australien aus der nationalen Krise herauszuhelfen, die Darling bereits 1938 heraufdämmern sah. Innerhalb kurzer Zeit verfügte Hirschfeld-Mack über ein ausgedehntes Netzwerk, das bald über die Grenzen von Geelong Grammar hinausreichte und ihm Einfluss an Lehrerbildungsanstalten, Einrichtungen für Erwachsenenbildung, Universitäten, bei der Schulbehörde und sogar in Anstalten für geistig behinderte Kinder sicherte.

Immerhin profitierten Darlings Kunstschul-Ambitionen und Hirschfeld-Macks integrativer kunstpädagogischer Ansatz von einer Entwicklung im Verlauf der Zwischenkriegszeit, die Geoff Hammond die »transition phase in the evolution of art education in Victoria«⁶⁰ nannte, und die sich zunächst auf Grundschulebene vollzog, bevor sie im Lauf der 40er Jahre allmählich auch auf Sekundarschulebene zu verzeichnen war. Sie verdankte sich der Migration von reformpädagogischen Ideen aus Kontinentaleuropa, England und den USA, die Anfang der 50er Jahre zur Gründung einer internationalen Kunsterziehungsbewegung, unterstützt durch die UNESCO, führte. »The new approach to the teaching of art and craft in Victoria emphasised the im-

56. Ebd., S. 180.

57. Ebd., S. 285.

58. Ebd., S. 202.

59. Ebd., S. 199.

60. Geoff Hammond, *Changes in art education ideologies: Victoria, 1860s to mid-1970s*, S. 501.

portance of individual, imaginative and creative expression, and the development of taste.«⁶¹

1958 publizierte Bernard Smith, der Anfang der 40er Jahre selbst als Sekundarschullehrer in Sydney wirkte, unter dem Titel »Education through Art in Australia« eine Zusammenfassung eines UNESCO-Seminars von 1954 über die Rolle der bildenden Kunst in der Erziehung, die den Diskussionsstand fortschrittlicher Kunsterziehung in Australien Mitte der 50er Jahre zusammenfasste.

»Gestützt auf Konferenzaktivitäten der reformpädagogisch orientierten New Education Fellowship der späten 30er Jahre, auf Schriften von Herbert Read, Victor Löwenfeld und Edwin Ziegfeld und auf die aufkeimende internationale Kunsterziehungsbewegung nach dem 2. Weltkrieg wurde darin der neue, auf die Entwicklung individueller Kreativität und Ausdruck gerichtete Ansatz sowohl im Bereich des Kunst- als auch des Werkunterrichts vertreten, und nicht nur von Fachpädagogen, sondern auch seitens Kunstgeschichte, Museumspädagogik, Psychologie, Kreativitätsforschung, Erziehungswissenschaft, Erwachsenenbildung und Curriculumsforschung.«⁶²

Unter dem Titel »Creative Activity and the Study of Materials« fasste Hirschfeld-Mack darin seinen bisher in Geelong aufgebauten Unterricht im Bereich der Werkpädagogik zusammen, deren Stellung im Australien der Zwischenkriegszeit im Kontext ganzheitlicher Erziehung und Charakterbildung aufgewertet worden war. Im Unterschied zum traditionellen »cabinet making« jedoch, das auf handwerklicher Fertigkeit (skill) und Disziplin zur Herstellung von Gebrauchsgegenständen aufbaute, setzte Hirschfeld-Mack auf die Entfaltung von Kreativität aus der spielerisch-experimentellen Erfahrung technischer und ästhetischer Materialeigenschaften und daraus resultierenden ökonomischen Konstruktionsmöglichkeiten. Mit diesen auf dem Unterricht von Moholy-Nagy und Josef Albers aus der Weimarer Zeit des Bauhauses aufbauenden Methoden revolutionierte er das überkommene, über begleitende Kunst- und Werkbetrachtung zu erzielende Lehrziel der Geschmacksbildung, das bereits in den Kunst-Curricula der Jahrhundertwende zu finden war. Hirschfeld-Macks experimenteller Ansatz fand auch im reformpädagogisch motivierten »picture painting« zur Förderung von Phantasie und spontanem Ausdruck seinen Niederschlag, das er mit farb- und formanalytischen Methoden aus dem Umfeld der von ihm mitgestalteten Formlehre am Weimarer Bauhaus begleitete. Zusammen mit Lehrveranstaltungen über abstrakte Kunst und das Bauhaus, die er nicht nur an Geelong Grammar, sondern auch im Rahmen der Erwachsenen- und Lehrerbildung hielt, aber auch durch Ausstellungen eigener Werke hatte er damit in breiteren Bevölkerungskreisen zu einer Erhöhung der Akzeptanz und des Verständnisses zeitgenössischer (= moderner) Kunst gegenüber beigetragen.

Joseph Burke, 1948 auf den Herald Chair of Fine Arts der University of

61. Ebd., S. 502.

62. Peter Stasny, »Der Kunstpädagoge und Lehrer für Gestaltung«, S. 146.

Melbourne berufen, fasste in einem Vorwort zu Hirschfeld-Macks eigener, eher weichgezeichneter Kurzdarstellung des Bauhauses von 1963 dessen Einfluss wie folgt zusammen:

»His ideas have been brought to the notice of an enthusiastically receptive circle of professional colleagues through his membership of the Arts and Crafts Standing Sub-Committee of the Schools Board in Victoria and the Victorian Art Teachers Association, his memorable participation in two UNESCO-Seminars on Art Education (Melbourne, 1954; Canberra 1963) and his classes to selected groups of art teachers. [...] The results have inevitably been less spectacular than the architectural achievement of his now world-famous colleagues, but may well prove to be no less far-reaching in their influence.«⁶³

Die Krise und der politisch motivierte Abbruch des Bauhauses in Weimar, der Verlust der künstlerischen und geistigen Heimat, verstärkte das Bedürfnis, die »neuen Bestrebungen« in Gestalt einer universell gültigen Formensprache und die »neue Schaffensgesinnung« in Anknüpfung an die Sozial- und Erziehungsutopie des Bauhauses weiterzutragen. In Gestalt »der Bauhaus« wurde das Bauhaus zur mobilen Behausung, zu dessen Ideal Hirschfeld-Mack in seinem Werk, aber auch in seinem Unterricht immer wieder Zuflucht nahm.

»Der Ansatz im Geistigen blieb für Hirschfeld-Mack [...] vorrangig, weil er ihm erlaubte, immanente Probleme der Kunst mit Problemen der Lebenswirklichkeit zu verbinden, und über kunstimmanent physio-psychologische Inhalte zu außerkünstlerischen Inhalten zu gelangen. Sich im Gestaltungsprozeß auf den ganzen Menschen zu beziehen, war für Hirschfeld-Mack von bleibender Bedeutung, weil diese Art nicht nur Hirschfeld-Macks Sehnsucht nach dem neuen Menschen in einer neuen Gesellschaft vor dem Hintergrund der Erlebnisse aus dem Ersten Weltkrieg am besten bildhaft zu werden erlaubte, sondern auch in großen Zügen der kunst- und sozialpädagogischen Aufgabe des Bauhauses entsprach, mit der sich Hirschfeld-Mack identifizierte.«⁶⁴

Klaus von Beyme spricht von einem »innerweltlichen Erlösungspathos«, das die Avantgarde ergriffen hätte, im Versuch, das »Chaos der sozialen Realität zu ordnen«.⁶⁵ Beyme erkennt eine »beispiellose Theoretisierung der Kunst«, welche die Avantgarden auszeichne, die »immer auch eine Auseinanderset-

63. Ludwig Hirschfeld-Mack, *The Bauhaus*, o.S.; abgesehen von einer Einführung von Joseph Burke, einem Vorwort von Walter Gropius, einem Nachwort von Herbert Read und ausführlichen Referenzen auf Anni Albers und Wilhelm Wagenfeld weicht der Text nur geringfügig von jenem ab, den Hirschfeld-Mack 1957 in der Herbst-Ausgabe des vierteljährlich erschienenen Magazins *Quadrant. An Australian Quarterly Review* unter dem Titel »The Bauhaus – Its Beginnings« publizierte (S. 81-86).

64. Peter Stasny, *Ludwig Hirschfeld-Mack – Bauhausgeselle in Weimar*, S. 13.

65. Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden*, S. 13.

zung mit der sozialen und politischen Heillosigkeit dieser Welt«⁶⁶ gewesen wäre, auch seitens der Künstler, die sich selbst als unpolitisch bezeichnet hätten. Hirschfeld-Macks emphatisches Bekenntnis zum mündigen Subjekt, das er 1963 in seinem Redro-Konzept⁶⁷ als Grundlage weltlicher und kosmischer Ordnung für eine friedliche Zukunft für unerlässlich hielt, fasste Kunsterziehung als gesellschaftspolitischen Auftrag:

»If we believe in democratic education, we have to build on the development of the individual and on the individual only. [...] A unified personality should be the aim of education in home, school and elsewhere, and Art Education offers a direct way towards this aim.«⁶⁸

Bibliografie

- Bartrop, Paul R./Eisen, Gabrielle (Hg.), *The Dunera Affair. A documentary Resource Book*, Melbourne, South Yarra: The Jewish Museum of Australia & Schwartz & Wilkinson 1990
- Bate, Weston, *Light Blue Down Under. The History of Geelong Grammar School*, Melbourne et al.: Oxford University Press Australia 1990
- Beyme, Klaus v., *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München: C.H. Beck 2005
- Bohrer, Karl Heinz, *Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik, Edition Akzente*, hg. v. Michael Krüger, München, Wien: Carl Hanser 1988
- Boyd, Robin, *Australia's Home. Its Origins, Builders and Occupiers*, Melbourne: Melbourne University Press 1952
- Burn, Ian/London, Nigel/Merewether, Charles/Stephen, Ann, *The necessity of Australian Art. An Essay about Interpretation*, Sydney: Power Publications, University of Sydney 1988
- Butler, Roger (Hg.): *The Europeans: Emigré artists in Australia 1930-1960, in conjunction with the exhibition*, Canberra: National Gallery of Australia 1997
- Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avantgarde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press 1987
- Clark, Manning, *A Short History of Australia*, Ringwood, Vic.: Penguin Books Australia 1988 [1. Ed. 1963]
- Grohn, Christian, *Die Bauhaus-Idee. Entwurf – Weiterführung – Rezeption*, Berlin: Gebr. Mann 1991
- Harries, Karsten, »Unterwegs zur Heimat«, in: *Wolkenkuckucksheim, Bau und Wohnung. Eine Auseinandersetzung mit Heideggers Aufsatz »Bauen Wohnen Denken« (1951)*, 3 (2), Juni 1998, www.tu-cottbus.de/theo/Wolke/deu/Themen/982/Harries/harries_t.html (28.08.2008)

66. Ebd., S. 13.

67. Vgl. Anmerkung 14.

68. Ludwig Hirschfeld-Mack, »Art Education«.

- Hapkemeyer, Andreas/Stasny, Peter (Hg.), *Ludwig Hirschfeld-Mack, Bauhäusler und Visionär*, Ausstellungskatalog, m. Beiträgen von Peter Stasny, Andreas Hapkemeyer und Rachel Kent, Ostfildern: Cantz Verlag 2000
- Heidegger, Martin, *Hölderlins Hymne »Der Ister«*, Bd. 53 d. Gesamtausgabe, II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944, Frankfurt a.M.: Klostermann 1993
- Ders., *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart: Klett-Cotta 2000
- Hirschfeld-Mack, Ludwig, »The Bauhaus – Its Beginnings«, in: *Quadrant. An Australian Quarterly Review*, hg. v. James McAuley, 1 (2), Autumn 1957, S. 81-86
- Ders., *The Bauhaus. An Introductory Survey*, Croydon Vic.: Longmans 1963
- Hüter, Karl-Heinz, *Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule*, Berlin (Ost): Akademie Verlag 1982
- Klotz, Heinrich, *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne. Postmoderne. Zweite Moderne*, München: C.H. Beck 1994
- Lipp, Wolfgang (Hg.), *Kulturtypen, Kulturcharaktere. Träger, Mittler, Stifter von Kultur*, Schriften zur Kulturosoziologie, Bd. 7, Berlin: Dietrich Reimer 1987
- Pannwitz, Rudolf, *Die Krisis der europäischen Kultur*, Bd. 2, Nürnberg: Hans Carl 1917
- Patkin, Ben Zion, *The Dunera Internees*, Melbourne, Auckland: Cassell Australia Ltd. 1979
- Pearl, Cyril, *The Dunera Scandal. Deported by Mistake*, London, Sydney, Melbourne: Angus & Robertson Publishers 1983
- Smith, Bernard, *The Critic as Advocate. Selected Essays 1941-1988*, Melbourne: Oxford University Press 1989
- Ders. (Hg.), *Education through Art in Australia*, Melbourne: Melbourne University Press 1958
- Ders. (Hg.), *Place, Taste and Tradition. A study of Australian Art since 1788*, Melbourne et al.: Oxford University Press Australia 1988
- Stasny, Peter (Hg.), *Karl Duldig. Sculptures Drawings, exhibition catalogue*, Vienna: Jewish Museum of the City of Vienna Ltd. 2003 (dt. Ausgabe: Karl Duldig. Plastiken Zeichnungen)
- Stasny, Peter, *Ludwig Hirschfeld-Mack (1893-1965) – Bauhausgeselle in Weimar. Ein Beitrag zur Bauhausforschung*, Wien: Univ.Diss., 1993, unveröff.
- Wagner, Christoph (Hg.), *Das Bauhaus und die Esoterik. Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Begleitbuch zur Ausstellung*, Bielefeld, Leipzig: Kerber 2005
- Wingler, Hans Maria, *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Bramsche: Rasch & Co u. DuMont-Schauberg 1979
- Wyss, Beat, *Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne, debatte 14*, München: Matthes & Seitz 1985
- Ders., *Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne, Jahresring 40. Jahrbuch für moderne Kunst*, München: Silke Schreiber 1993

III. Moderne und Universalästhetik



Bewegte *Farbenlichtspiele* und Migration.

Ludwig Hirschfeld-Mack und die Moderne

HEDWIG WAGNER

Der Bauhäusler Ludwig Hirschfeld-Mack schuf mit seinen abstrakten Farb-Form-Arbeiten *Reflektorische Lichtspiele*, die am 19. August 1923 in Weimar uraufgeführt und zu den Kunstfestspielen *Pèlérinages* 2005 in Weimar in einer rekonstruierten Fassung wiederaufgeführt wurden, eine Lichtprojektionskunst, die hier ideen- und mediengeschichtlich untersucht werden soll.¹ Die Mediengeschichte dieses künstlerischen Konzepts soll hier konzeptuell rekonstruiert werden unter dem Gesichtspunkt einer Verzwirnung der Begriffe »Moderne« und »Migration« im Sinne der Fragestellung dieses Sammelbandes.

Das Thema der Migration von Form/Farbe- und Licht/Schattenspielen, mithin eines künstlerisch-avantgardistischen Teilbereiches der globalen Bilderwanderung, ruht zwangsläufig auf Annahmen zu Interkulturalität und Globalisierung. Wenn ästhetische Bildkonzepte über Kontinente hinweg wandern, migrieren, dann sind sie von jenen Künstlern mit auf Wanderschaft genommen worden, die sich einst aufmachten (ob freiwillig oder gezwungenermaßen), ihren Kultur- und Sprachkreis zu verlassen, sich Fremden auszusetzen, das Fremde aufzunehmen bzw. die Fremden durch das eigene Anderssein zu verändern und zu durchdringen. Die klassische Moderne des 19. und 20. Jahrhunderts kennt viele solcher Europäer, darunter einige Bauhäusler, die sich in den Orient, nach Afrika und in andere Erdteile aufmachten, Stile, Formen, künstlerische Ausdrucksformen und Bilder aufzunehmen, sich die-

1. »Farbenlichtspiele« des Bauhauskünstlers Ludwig Hirschfeld-Mack in einer live-performance«, www.kunstfest-weimar.de/index.php?pageid=100&articleid=12 sowie www.kunstfest-weimar.de/files/media/download/Programm_Kunstfest_2005_de.pdf (20.08.2008). Neben dem persönlichen Besuch dieser Veranstaltung, bei der auch Einblick in den Spielkasten und die Vorführtechnik gegeben wurde, lag mir die DVD der Rekonstruktion von Corinne Schweizer und Peter Böhm aus dem Jahre 2000 vor. Vgl.: www.mlal.at/falisp/dwnloads/farbenlichtspiele_info.pdf (20.08.2008).

se anzuverwandeln und den Europäern diese neuen Bilder als ihr Verständnis des Fremden zurückzuspiegeln. Ab 1922/1923 lagen Verständnis und Verständigung insgesamt als Thema im Bauhaus vor. In jenen heute schon mythisch zu nennenden Urzeiten meinte man noch, verschiedene Kulturen als je eigene Entitäten zu verstehen und ihnen je verschiedene Identitäten zuschreiben zu können. Heute, in Zeiten postkolonialer Identitätsproblematiken und nach Zeiten der Postmoderne, in Zuständen der Globalisierung und des ausgerufenen Endes der Nationalstaatlichkeit, hat sich die Migration mit dem Kino in noch ganz anderen Dimensionen verschränkt.

Hat Arjan Appadurai in *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* die Situation in Indien in den 60er Jahren beschrieben und insbesondere die Veränderung der Imagination durch die Verschränkung von Kino und Migration in postkolonialen Zeiten aufgezeigt, so geht es mit diesem Beitrag zu Hirschfeld-Mack um die Zeit der klassischen Moderne des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts, um die Zeit des Kolonialismus und die Rekonstruktion der Anfänge des Im- und Exports künstlerischer Konzepte zu Beginn und im Laufe des 20. Jahrhunderts – retrospektiv unter dem Vorzeichen und den Anzeichen einer sich *in nuce* entwickelnden und sich dabei verändernden Verschränkung von Moderne und Migration, die in diesem Maße erst *ex post* herausgearbeitet werden kann. Die Einbettung der *Farbenlichtspiele* in eine je spezifische Diskursformation des Medialen soll gerade in ihrer technisch-apparativen und dispositiven Grundlegung der kinematografischen Projektion einerseits und den Performance-Aufführungen, den theatralischen Inszenierungen im apparativen Lichtprojektionsdispositiv von Hirschfeld-Mack andererseits herausgestellt werden in Hinsicht auf ihre technisch-mediale und ihre ästhetisch-mediale Differenz.

1. Verschränkung von Moderne und Migration

Appadurais Argumentation könnte man verkürzt als postnationale Ermächtigungsstrategien sozialer Bewegungen, von Sozialität schlechthin, bezeichnen, die sich mittels medialer Migration bzw. migrierender Medien vollzieht. Appadurai unternimmt den Versuch zu erklären, was die Welt im Inneren zusammenhält, indem er fünf grundlegende Sphären benennt, die den Weltzusammenhang eher auseinanderdriften lassen und in Differenzen aufsplitten. Die einzelnen theoretischen Unterscheidungskategorien, die Phänomenbereiche mit verschiedenen Paradigmen bezeichnen, stehen in Disjunktionen zueinander und treten bisweilen in Interdependenzen zueinander. Als Grundlegung einer Weltanalyse geht es ihm zunächst darum, ein ökonomisch-technisches Vokabular bereitzustellen und ein rudimentäres Modell disjunktiver Ströme zu entwickeln mit dem Ziel, eine Sozialtheorie der Postmoderne zu erstellen, die globalen Transaktionen gerecht wird. Appadurais grundlegende Kategorien sind: a) *ethnoscapes*, b) *mediascapes*, c) *technoscapes*, d) *financescapes* und e) *ideoscapes*. Diese »-scapes« sind, um es mit eigenen Worten zum Ausdruck zu bringen, diskursive Verhandlungsfelder, in denen staatliche und soziale Aktanten in Interaktion miteinander treten, wobei die wechselseitigen

Einflüsse keinem kausalen, vorher bestimmbareren Mechanismus folgen. Die Dimension des Globalen heute, so Arjun Appadurais Position, könne nicht mehr mit den die Moderne betreffenden Theorien erklärt werden und bedürfe einer theoretischen Neukonzeption, die den Bruch mit den soziologischen Modernisierungstheorien aufweist. In einer neuen qualitativen Dimension verschränken sich in »the work of imagination« elektronische Massenmedien und Migration, die eine moderne Subjektivität und neue gesellschaftlich-nationalstaatliche Zustände bedingten. Die Integration des Globalen in die eigene Praxis der Moderne sei nun Handlungsmaxime. Die Imagination sei nun ein kollektiver sozialer Faktor geworden und dies stelle die Basis dar für die Pluralität der imaginierten Welten. Die Imagination komme aus dem Feld der Mythen, des Rituals und der Kunst, habe dieses verlassen und sei nun in die alltägliche geistige Arbeit von jedermann eingedrungen. Und Migration werde nun als Ermöglichung in die Selbstführung mit hineingenommen bzw. sei Notwendigkeit für Überlebens- und Anpassungsstrategien. Doch Appadurai geht es nicht darum, die Zuschreibungen an Moderne von Rationalität, Fortschritt, beständiger Weiterentwicklung hin zum Transnationalen harmonisch fortzuschreiben. Das Feld des Kulturellen könne vielmehr als Korrektiv dazu dienen:

»The megarethoric of developmental modernization (economic growth, high technology, agribusiness, schooling, militarization) in many countries is still with us. But it is often punctuated, interrogated, and domesticated by the micronarratives of film, television, music, and other expressive forms, which allow modernity to be rewritten more as a vernacular globalization and less as a concession to large-scale national and international policies.«²

Appadurai ist im Heute anzusiedeln, im Postkolonialen, in Zeiten der Massenmedien und der *selfimagination* von jedermann – Hirschfeld-Mack hingegen ist im Gestern zu lokalisieren, er gehört der klassischen Moderne des 20. Jahrhunderts an, wirkte in Zeiten des Kolonialismus, und seine *imagination* war eine der künstlerischen Elite eines europäischen Landes, das, noch nicht amerikanisiert, sich in Vorzeiten der Globalisierung befand. Augenscheinlich ist diese Entgegensetzung von Appadurai und Hirschfeld-Mack und ihrer Lebenskontexte eine Diachronie. Zu den Wirkzeiten des Bauhäuslers herrschten zwar schon die *moving images* vor, doch waren die Zuschauer noch nicht deterritorialisiert, und erst recht stellte das Publikum keine »diasporic public sphere« dar. Und nur mit einem gewissen Zynismus könnte man attestieren, dass Deutschlands National(sozialistischer)-Staat der Motor für wichtige soziale Veränderungen war. Aber dennoch: die *Farbenlichtspiele* waren ein solches *work of imagination*, und es handelte sich um eine *technically new force*. In anachronistischer Weise hat nun Hirschfeld-Mack Teile der Gesellschaftsanalyse Appadurais vorweggenommen, hat sich als Avantgardist – zunächst ins geistige, später ins tatsächliche Exil getrieben – *verfrüht*.³ Als Pazifist hat er

2. Arjun Appadurai, *Modernity at Large*, S. 10.

3. Zur Denkfigur des »Sich-Verfrühens« vgl. Sonja Neef, »An Bord der Bauhaus«,

die Megarhetorik der fortschreitenden Modernisierung hinterfragt, sie durch seine Kunst konterkariert. Seine imaginierte Menschheitserneuerung, eine Vision des frühen Bauhauses insgesamt, stellte eine Abwendung von eben jenen »large scale national and international policies« dar. Man könnte es mit einer verführten Begriffsverwendung als *vernacular globalization* beschreiben. Das Einheimische (*vernacular*) daran stellte das Haus, genauer: das Bauhaus bereit, es versprach eine Bleibe zu bieten, der *Globalization*-Aspekt fand seine Ausprägung im Kosmopolitischen, im Gerichtetsein auf die gesamte Menschheit. Eine Anverwandlung des dergestalt verstandenen Globalen in das Lokale sollte durch eine pädagogische Übersetzungsleistung bewerkstelligt werden, eine auf *agency* zielende Übersetzungsleistung, nicht wie bei Appadurai eine soziale, auf *social networking* zielende, sondern eine innerliche, eine geistige Ermächtigungsstrategie.⁴

2. Reflektorische Farbenlichtspiele

Ludwig Hirschfeld-Mack experimentierte bei den *Reflektorischen Farbenlichtspielen* mit bewegtem, farbigem Licht und bunten Schatten in je einer warmen und einer kühleren Farbnuance. Die Verdoppelung der Lichtfelder und Schatten durch verschieden gefärbte Glühbirnen in einen kalten und in einen warmen Schatten oder einem Lichtfeld waren die Grundlage dieser Projektionsanordnung, deren Ursprungsidee ein Schattenspiel mit bewegten Pappfiguren war (s. Abb. 1).⁵

Der von Hirschfeld-Mack selbst konstruierte und erbaute Projektionsapparat war ein »Spielkasten für Refl. Lichtspiele« (s. Abb. 2), der aus vier, zu je zwei zusammenklappbaren, im 90°-Winkel aufzustellenden Wänden bestand und damit einen Kasten bildete, an dessen offener Rückseite (der Lampenseite) zwei im Abstand von 11 cm angebrachte Drahtrahmen montiert waren (s. Abb. 3).⁶ In diese Drahtrahmen waren Drahtseile eingespannt. Die sechs auf unterschiedlichen Höhen, in gleichmäßigen Abständen eingespannten

in diesem Band; zum australischen Exil vgl. Peter Stasny, »Die ›Bauhaus‹ Down Under«, in diesem Band.

4. Zur Vision des Pazifismus, der Menschheitserneuerung und zur pädagogischen Übersetzungsleistung vgl. Kapitel 3 (Licht: Tötungsgehilfe oder Friedensbringer?), 4 (Europa und die Avantgarde).

5. Vgl. u.a. Peter Stasny, »Die Farbenlichtspiele«.

6. Der Titel »Spielkasten für Refl. Lichtspiele« ist der Skizze entnommen, vgl. Andreas Hapkemeyer/Peter Stasny (Hg.), *Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhäusler und Visionär*, S. 117. Die Beschreibung Hirschfeld-Macks auf der Skizze lautet wie folgt: »4 Rahmen, a, b, c, d; a und b zusammenklappbar mit Scharnieren; c und d, dergl.; a, b, c u. d je überzogen mit dünner Pappe, Aluminium oder ein leichtes, völlig lichtundurchlässiges Material. Innen und außen mit matt-schwarzer Farbe übermalt, darf unter keinen Umständen Licht reflektieren! Der Lichtkasten ist nach oben, unten, rechts und links lichtdicht geschlossen, er ist offen an der Schablonenseite und der Lampenseite (Drahtrahmen).«

Drähte dienten als Halterung für die von Hand zu bewegenden Glühlampen (s. Abb. 5). Die elektrischen Glühbirnen waren von unterschiedlichen Farben, konnten unterschiedlich intensiv leuchten, und zusätzlich waren sie in ihrer Leuchtkraft variabel durch den Einsatz von Folien (Farbfiltern), die an ihrer Vorderseite angebracht waren. Der Lichtkegel unterlag zudem durch Seitenklappen einer gewissen Streubreite. Auf der anderen Seite des Lichtkastens, der dem Publikum zugewandt, befand sich in einem Abstand von 111 cm der Rahmen für die Schablonen (s. Abb. 4). In einer technischen Skizze zum Apparat wird die Konstruktion wie folgt beschrieben: »An der Außenseite dieses Rahmens A sind 5 Schienen (Metall) B angebracht [...]. In diesen Schienen werden Pappstreifen (3 in jeder Schiene) seitwärts bewegt (als Lichtöffnungen). Wir benötigen 2 solcher Rahmen (für rasches Auswechseln der Lichtstellungen).«⁷



Abbildung 1: Szenenfoto *Farbenlichtspiele*

7. Zit. n. Andreas Hapkemeyer/Peter Stasny, *Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhäusler und Visionär*, S. 116.

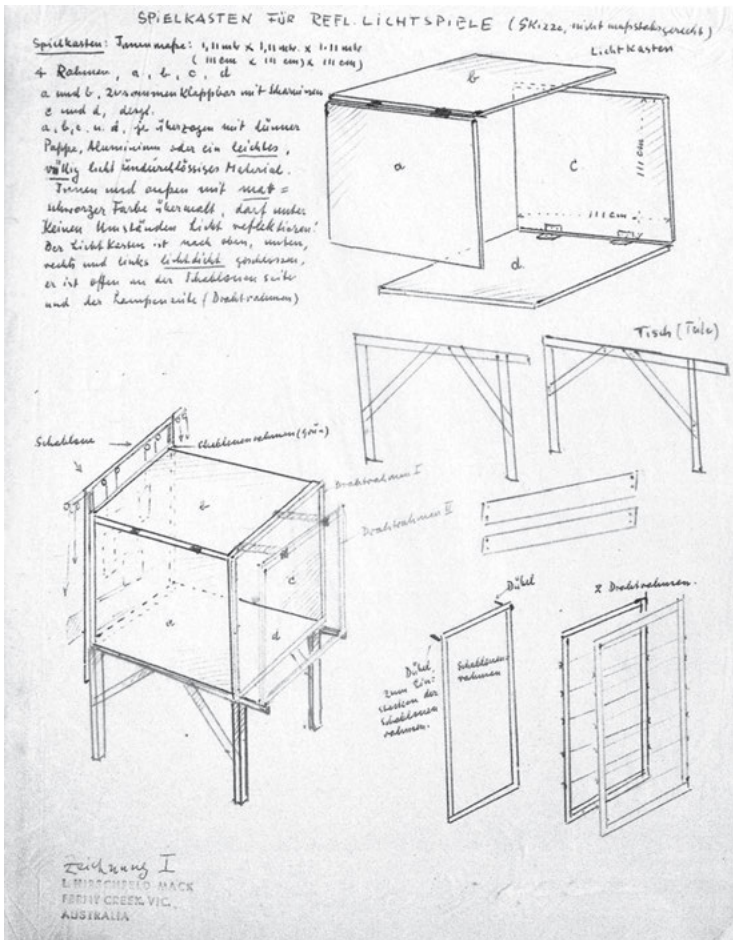


Abbildung 2: Spielkasten für Reflektorische Lichtspiele

Durch diese Negativschablonen fielen die Lichtkegel der Glühbirnen und produzierten auf der Vorderseite, einer Transparentpapierfläche, die in einem gewissen räumlichen Abstand zur Schablonenvorderseite stand, Lichtfelder als positive Formen. Die in der Schablone ausgesparten Lichtöffnungen wurden von Lampen in mehreren Farben angestrahlt. Durch die verschiedenen Winkel der Lichtkegel, die sich verschiedenfarbig und verschieden intensiv überlagerten, wurde eine geometrische Grundform zum Erscheinen gebracht. Die vom Publikum aus gesehen positive Form hatte mehr (in der Mitte) und weniger (zum Rande hin) scharfe Umrisslinien. So umlagerte die hellere Grundfläche mehrere dunkelfärbigere Ränder (s. Abb. 6). Nicht nur die Lampen, auch die Schablonen konnten durch seitliches Verschieben bewegt werden. Das Publikum auf der gegenüberliegenden Seite der Projektionsleinwand hatte keinen Einblick in die apparative Anordnung dieser Lichtkunstprojektion.

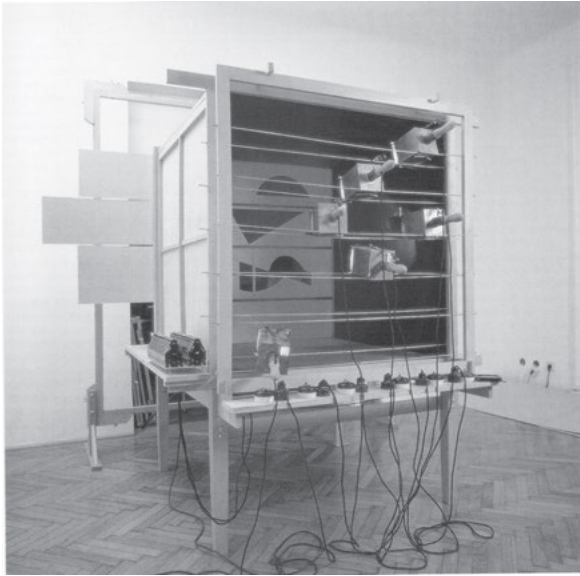


Abbildung 5: Rekonstruktion des Lichtspielapparates von 1923



Abbildung 6: Szenenfoto Farbenlichtspiele

Hirschfeld-Mack beschreibt das erzielte Resultat:

»Ein Spiel bewegter gelber, roter, grüner und blauer Lichtfelder, in organisch bedingten Abstufungen aus der Dunkelheit entwickelt bis zur höchsten Leuchtkraft. Schauplatz: Eine transparente Leinwand. Gestaltungsmittel: Farben, Formen, Musik: In eckigen, scharfen, spitzen Formen; in Dreiecken, Quadraten, Vielecken oder Kreisen, Bogen und Wellenformen; nach oben, unten, seitwärts in allen Abstufungsmöglichkeiten rhythmisch beherrschter Bewegung werden die Elemente des Farblichtspiels zur künstlerisch geplanten, orchestralen Darstellung geführt. Mit dem Spiel, den Mischungen und Überschneidungen der Farben und Formen verbunden sind die mit ihnen entstandenen und in sie verflochtenen Musikelemente.«⁸

Der Ausarbeitung der *Farbenlichtspiele* ging eine Beschäftigung mit dem Film voraus, ein Stummfilmerlebnis 1912, und sein Zusammenspiel (beziehungsweise Nichtzusammenspiel) mit der Musik.⁹ In der filmhistorischen Diskussion werden die *Reflektorischen Farbenlichtspiele* stets in einem Atemzug mit dem *cinéma pur* und dem absoluten Film genannt.¹⁰ László Moholy-Nagy hält diese Apparatur gar für eine Vorstufe des Films im Sinne einer vorfilmischen kinetischen Lichtprojektionsapparatur, die in einem kontinuierlichen Zeitfluss ablaufende Lichterscheinungen hervorbringen kann, die sodann durch die Kamera aufgenommen, wiederum mit einem Kinoprojektor abgespielt werden können.

Obwohl Hirschfeld-Mack und Moholy-Nagy eng zusammenarbeiteten, kannte Ersterer nachweislich nicht die Geschichte der Lichtorgel oder des Farbklaviers. Ihm waren die Versuche Newtons ebenso unbekannt wie die Arbeiten Pater Castels, und auch von Alexander Skrjabin's *Prometheus-Sinfonie* (1916) und Thomas Wilfreds *Clavilux* (ca. 1920) hatte er keine Kenntnis. In der Geschichte der Lichtkunst und insbesondere in der Geschichte der Projektionskunst nimmt dieses künstlerische Experiment, das Hirschfeld-Mack mit seinen fundierten Farbkenntnissen auch auf eine wissenschaftliche Basis stellte, eine Zwischenstellung ein. Dahingehend argumentiert auch Peter Sasny:

»Entwicklungsgeschichtlich stehen die *Farbenlichtspiele* zwischen Malerei und abstraktem Film. Ihr intermediärer Charakter hatte zur Folge, dass sie aus heutiger Sicht für verschiedene Entwicklungslinien der Kunst des 20. Jahrhunderts, so vor allem im Bereich der Lichtkinetik, als Pionierleistung reklamiert werden.«¹¹

8. Hirschfeld-Mack, zit. n. ebd., S. 94.

9. Der Themenkomplex der Musik und der Farbmusik wird in diesem Artikel ausgeklammert. Ich verweise hierfür auf die hervorragende Arbeit von William Moritz.

10. Die Filmmatinee *Der absolute Film* veranstaltete die »Novembergruppe« in Berlin im Mai 1925 (Fernseherstrahlung 30.6.2008, arte). Gezeigt wurden: *Le Ballet Mécanique*; *Symphonie Diagonale*; *Film ist Rhythmus* (*Rhythmus 21* [1921] und *Rhythmus 23* [1923]); *Entr'acte*; *Opus II* (1921), *Opus III* (1924) und *Opus IV* (1925); *Sonatine II (rot)* 1923/24 und *Kreuzspiel* [silent] 1923 von Ludwig Hirschfeld-Mack.

11. Peter Sasny, »Die Farbenlichtspiele«, S. 96.

Diese Sonderstellung ergibt sich in dieser medienwissenschaftlich geleiteten Reflexion nicht durch einen ästhetischen Vergleich mit bestimmten Filmen des *cinéma pur* oder des absoluten Films. Sie ergibt sich auch nicht durch eine kunstwissenschaftliche Reflexion auf das Begriffskonzept der absoluten Kunst bzw. des absoluten Films. Vielmehr soll hier der Blick und das Argument auf das Dispositiv und das Technisch-Apparative gelenkt werden. Diese Sonderstellung liegt in dreifacher Hinsicht in der dispositiven Unterschiedlichkeit begründet, nämlich im Unterschied erstens zur Kinoprojektion, zweitens zum traditionellen (chinesischen) Schattenspiel und drittens zu den Lichtorgeln.¹² Die Zwischenstellung hat auch Auswirkungen auf ideologische Zuschreibungen. Sie ist von einer anderen Medialität und einem anderen ideellen Zuschnitt getragen als die anderen Formen der Projektionskunst. Dieses Mediale, das heißt die technischen, dispositiven (hier im Sinne der Raumanordnung), apparativen und künstlerischen Unterschiede liegen im Folgenden:

Im Kino wird der Zelluloidfilm vom Vorführraum aus durch ein Glasfenster im dunklen Kinosaal über die Zuschauerreihen als einfache, positive Licht-Vorderprojektion auf die große, fixierte, zentral ausgerichtete Leinwand projiziert.¹³ Auf dieser trifft also weißes, durch einen 35mm-Filmstreifen hindurchgegangenes Licht auf. Das Kinopublikum sieht Schwarz-, Weiß- und Grauwerte von Formen, z.B. von Menschen auf einer Straße. Die Schatten, die der Zuschauer wahrnimmt, sind lediglich Schatten von abgefilmten Objekten und nicht Schatten, die durch ein Objekt, das sich zwischen Lichtquelle (in diesem Falle der Kinoprojektor) und Leinwand schiebt, zustande kommen. Im Schattenspiel hingegen handelt es sich um eine einfache Rückprojektion, bei der weißes Licht auf eine positive Figur, z.B. auf eine chinesische Stabpuppe, geworfen wird, deren Schatten dann auf der Leinwand erscheint. Bei den *Reflektorisches Farbenlichtspielen* nun findet mittels farbigen Lichts eine Mehrfachprojektion statt, bei der durch eine negative Form eine positive Lichtform auf der Leinwand entsteht – woraus Hoormann die provokante These ableitet: »Die ineinander verschobenen Lichtfiguren waren wegen der Mehrfachprojektion sogar noch komplexer angelegt als der abstrakte Film.«¹⁴

12. In der Geschichte der Projektionskunst und der Lichtkunst allgemein gäbe es noch weitere Formen, etwa die Diashow, die Laterna-Magica-Projektionen etc., mit der die *Reflektorisches Lichtspiele* verglichen werden könnten, doch ich beschränke mich hier auf die ursprüngliche Ausgangsidee: das Schattenspiel und auf die Projektionsform, mit der Hirschfeld-Macks künstlerische Arbeiten am meisten in Verbindung und durch gemeinsame Präsentationen in einen institutionellen, zeitlichen, künstlerischen Zusammenhang gebracht wurden: die Kinoprojektion. So wurde am 22. Mai 1925 in der Kestner-Gesellschaft Hannover Hirschfeld-Macks *Dreiteilige Farbsonatine* zusammen mit Filmen von Hans Richter, Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Fernand Léger und Francis Picabia/René Clair gezeigt.

13. Ich gehe hier von den technischen Gegebenheiten um 1920 aus und beschreibe den architektonischen und technischen Normalfall dieser Projektion.

14. Anne Hoormann, *Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik*, S. 162.

Bei dieser Rückprojektion kann der Rezeptionseindruck entstehen, man sähe einen farbigen Schatten einer abstrakten Form, auch wenn es sich – rein technisch gesehen – um eine weniger lichtintensive, farblich nuancierte positive Lichtform handelt. Der gleiche Spielkasten konnte jedoch auch als Schattenspiel genutzt werden. So beim *S-Tanz* (1923), ursprünglich *Soviet-Tanz* genannt, der, angeregt durch die erste russische Kunstausstellung (1922), im Jahre 1923 entstand. In ihm ist der künstlerische Einfluss Oskar Schlemmers sichtbar. Bei diesem Tanz stellte sich ein »Tänzer« mit auf den Rücken, die Arme und den Kopf geschnallten Pappschablonen zwischen die farbigen Lichtquellen und die transparente Leinwand, den Rücken der Leinwand zugewandt. Die farbigen Schatten, die sich durch seine Bewegungen und die der Lichtquellen veränderten, zeigten sich auf der Projektionsfläche.

Die Distanz zur Projektionsleinwand ist variabel und kann so unterschiedliche Aufführungen ergeben. Zudem variierten die einzelnen Aufführungen untereinander durch die manuelle Betätigung. Diese Variabilität bildet den wichtigsten Unterschied zum Kino und liegt in der nie gleich ablaufenden Handbetätigung im einen und der elektrisch-mechanisiert ablaufenden Reproduktion, gewährleistet durch motorisierte Kinoprojektoren, im anderen Falle. Die Kunstfertigkeit der Ausführenden, die durch eine Koppelung von Hand, Auge und Ohr die Schablonen mehr oder weniger gleichmäßig und im Einklang mit dem Takt der Musik hineinschieben und herausziehen bzw. die Lampen von Hand bewegen, ist beachtlich und hinterlässt den Rezeptionseindruck eines herausragenden ästhetischen Genusses. Die Farb- und Lichtintensität ist durch keinerlei Beeinträchtigung des Filmstreifens gemindert. Das tiefsatte Schwarz der unbeleuchteten Stellen (die es in der Kinoprojektion nicht gibt und die beim Schattenspiel nicht auffallen, weil sie weiß sind) lässt die einzelnen farbigen Formen umso deutlicher hervortreten und täuscht perfekt über die Planimetrie der Leinwand hinweg. Zwar sind in den anderen Filmen der Filmmatinee *Der absolute Film* auch farbige, geometrische Formen zu sehen, doch diese gelben Kreise und grünen Dreiecke wirken durch ihre Bannung auf das Trägersubstrat weit weniger frei im Raum schwebend und damit in der virtuellen Dreidimensionalität situiert als Hirschfeld-Macks Kompositionen.¹⁵ Sofern Filme aus den 10er und 20er Jahren farbige Elemente hatten, waren diese auf dem Filmstreifen entweder handkoloriert oder aber im Virageverfahren eingefärbt worden.

Der ephemere Kunstereignischarakter der *Reflektorischen Farbenlichtspiele* als singuläres *hic-et-nunc*-Ereignis tritt deutlich gegenüber der Reproduzierbarkeit des Films hervor. Für den Bildrhythmus im Sinne einer bildbewegten Zeitabfolge ist von Hirschfeld-Mack Farbe in Analogie zur Musik eingesetzt worden, wohingegen bei den Farborgeln immer eine Farb-Form-Zuordnung vorgenommen worden war. Bei den musikalisch begleiteten *Farbenlichtspielen* ruhte der Bildrhythmus auf der Grundlage optisch-kinetischer Kunst, wobei die Tonhöhe der Lichtintensität, die technisch über Widerstände geregelt wurde, zugeordnet war. Unter Rekurs auf Pöppel weist Hoormann aus, dass eine

15. So finden sich geometrische Formen zum Beispiel in *Le Ballet Mécanique* von Fernand Léger und Dudley Murphy, F 1923.

unterschiedliche Zeitlichkeit der Perzeption von Tönen im Vergleich zu den Farben vorliege, dass das Ohr schneller als das Auge sei und eher distinkte Einheiten wahrnehme, während das Auge durch seine Trägheit bei Farb-Form-Entwicklungen kontinuierliche Bewegungsabläufe sehe.

In dem einzigen stummen Lichtspiel, dem *Kreuzspiel* von 1923/1924, ging Hirschfeld-Mack vom musikalischen zum mechanischen Takt des Films über, so Hoormann. Die rhythmische Bildabfolge orthogonaler und diagonalen Formen war wie bei der kinematografischen Bildabfolge, die vom elektrischen Bildtransport des Kinoprojektors bestimmt ist. Dieser hat, um den Eindruck von visueller Wahrnehmungskontinuität beim Zuschauer zu erzeugen, ein eingebautes Malteserkreuz, einen technischen Verzögerungsmechanismus des Bildtransports.

Auch nach Kenntnis der Farborgeln hat Hirschfeld-Mack – retrospektiv – die fixe, die eindeutige Zuordnung von Form zu Ton abgelehnt, sein Denken war also nicht getragen von einem Korrespondenzdenken, dass z.B. der Form ›Quadrat‹ die Farbe ›Rot‹ zuordnet, und zwar nur diese und keine andere. Dies ist wichtig vor dem Hintergrund des Bauhauses mit seiner Zuordnung von Kreis, Dreieck und Quadrat zu Blau, Gelb und Rot. Bemerkenswert ist auch die Umkehrung der Form vom Positiv zum Negativ, eine Forminversion, die eine Inversion der mit ihr verknüpften Binäroppositionen mit sich bringt und dergestalt auch eindeutige Zuschreibungen ideologischer Art verunreinigen kann.¹⁶

Von der Leinwand aus gesehen war es eine Lichtrückprojektion, deren technische Bedingungen dem Publikum nicht nur unsichtbar verborgen blieben, sondern dessen räumlich-dispositive Anordnung von den Zuschauern noch nicht einmal erraten werden konnte. Handelte es sich im Kinosaal also üblicherweise um eine Lichtvorderprojektion auf die Leinwand, die so auch von durch den Lichtstrahl hindurchlaufenden Köpfen gestört und unfreiwilligerweise zu einem Schattenspiel verwandelt werden konnte, so war hier die technische Illusion perfekt. Dies wurde umso mehr vom Kunstcharakter der Abstraktion und den Rahmenbedingungen der künstlerischen Performance unterstützt.

Die hier dargestellten Phänomene: a) Projektion, b) Form, c) Licht/Schatten bzw. weißes/farbiges Licht bzw. Lichtintensität, d) Manuelles/Mechanik, f) das Transitorische/das Reproduzierbare und g) Rhythmus machen bezüglich des Zusammenspiels von *ideoscape* und *technoscape* einen entscheidenden Unterschied. Das Transitorische spektatorischer Ereignisse, das den Farbspielaufführungen damals wie heute innewohnt und auch noch bei der Rezeption der DVD erahnbar ist, ist grundlegend verschieden von der technischen Reproduzierbarkeit des Films. Zweifelsohne nehmen damit die *Reflektorischen Lichtspiele* eine Zwischenstellung ein, denn die von Walter Benjamin beschriebene kontemplative Versenkung ins einmalige Kunstwerk, in seine Aura, war ebenso gegeben wie der Versuch einer annäherungsweise stets

16. Die kulturgeschichtliche Relevanz einer Inversion, sei es von links-rechts oder von positiv-negativ, wurde von Adriano Sofri, *Der Knoten und der Nagel*, und Peter Springer, *Das verkehrte Bild*, herausgestellt.

exakt und gleich ablaufenden Reproduktion durch eine strikte Matrix und eine maschinelle Mechanisierung und Motorisierung.¹⁷ Die Benjaminsche Aura, das Hier und Jetzt, ist eine Anmutungsqualität, eine subjektive Qualität, die von der Technik, der Reproduzierbarkeit, verunmöglicht wird. Die Versenkung ins Kunstwerk ist eine Idee der europäischen Moderne, eine *ideoscape*, getragen von der Ideologie der Bürgerlichkeit. Eine ganz andere *ideoscape* verbindet sich mit dem Ideengeber, dem (möglicherweise: chinesischen) Schattenspiel. Beim Spielkasten und seinen Aufführungen handelt es sich um eine hybride *technoscape*, die eine je andere *ideoscape* auf den Plan treten lässt. Dieses apparatetechnische Hybrid, das das Manuelle des traditionellen Schattenspiels verlassen hatte, aber noch nicht bei der Reproduzierbarkeit des Films angekommen war, war von einer hybriden *techno-ideoscape* getragen.

Die je andere apparative Verfassung und die mit ihnen verknüpften Zuschreibungen gewähren den Zugang zum Dispositiv, in die Technik, die *ideoscape*. Die *ideoscape* eines Künstlers, bestehend aus seinen Weltanschauungen und der ideologischen Sphäre der Kunstrichtung, etwa den ikonologischen und ikonografischen Traditionen, bringt in der Auseinandersetzung mit den andern ›-scapes‹ das Werk hervor. Die Differenzen zwischen den ›-scapes‹ sind dem Kunstwerk eingeschrieben. Die Auseinandersetzung mit den verschiedensten ›-scapes‹ wird vom Künstler geleistet und die Deutung der Werke stellt sich in die unversöhnliche Differenz zwischen der Weltanschauung und den staatlichen und sozialen Aktanten. Dies betrifft auch den Kern der Deutung der *Farbenlichtspiele*, die noch nicht in der esoterischen Phase Hirschfeld-Macks entstanden sind. Eindeutig vor seiner australischen Phase sind sie in einer Zeit entstanden, die man als ›Freiheitsphase‹ bezeichnen könnte und die vom freien Experimentieren mit dem Material bestimmt war. Zwar war die Vision des neuen Menschen, die Erziehung des Menschheitsgeschlechts schon Idee, doch erst nach der Krise des Bauhauses, nach der Weimarer Phase, in der Vita Hirschfeld-Macks nach der Begegnung mit Talhoff, also nach 1926, kann in der Werkinterpretation von einer *ideoscape*-Hybridisierung die Rede sein. Wird für die *Lichtspiele* der Moment des Verfrühens in Anschlag gebracht, so muss herausgestellt werden, dass dieser nur *in nuce*, also in Ansätzen erste Momente der Unterschiedlichkeit der ›-scapes‹ preisgeben kann, so die Widersprüchlichkeit, die sich durch die verwandte Technik und die zu ihr vorgenommenen Zuschreibungen ergibt.

17. Matrix bezeichnet hier die Schaltpläne, d.h.: die schriftliche Notation aller Töne, Schablonen, Lampen, Farbfilter und Bewegungen. Die Mechanisierung und Motorisierung wurde gewährleistet durch motorenbewegte Lampen, wie sie zwar nicht für die *Reflektorisches Lichtspiele* gebraucht wurden, aber doch gebaut wurden und zum Einsatz kamen.

3. Europa und die Avantgarde

Hirschfeld-Mack selbst sah die *Reflektorischen Farbenlichtspiele* als Weiterentwicklung der modernen Malerei. Der Künstler, der den Ersten Weltkrieg miterlebt hatte, beurteilte die europäische Avantgarde-Moderne der Bildenden Kunst und insbesondere der Malerei als eine ›Nicht-Vermittlung‹ der in sie hineingesesehenen Wertvorstellungen; er hatte also eine defizitäre Vision ihrer Wirkungskraft. Das neue elementare Formgefühl, das zur geistigen Menschheitserneuerung beitragen sollte, wurde von der Gesellschaft nicht aufgenommen und nachvollzogen. Wie bei vielen Intellektuellen und Künstlern seiner Zeit saß der Schock über den Ersten Weltkrieg tief und sah er Europa in einer Krise.¹⁸ Die Erneuerung durch die moderne Malerei war nicht gelungen, weshalb er einen dispositiven Wechsel vollzog, von der Malerei zur technischen Lichtprojektion, in späteren Jahren vom christlichen Humanismus hin zur Esoterik, und das Bauhaus setzte ihn nicht nur dem europäischen Kulturkreis, sondern auch außereuropäischen, orientalisierten Einflüssen aus.¹⁹ Gegen die Annahme des Scheiterns der europäischen Moderne will Hirschfeld-Mack die *Reflektorischen Lichtspiele* setzen, weil diese – aufgrund des neuen Mediums – zu leisten vermöchten, was die Malerei nicht vermitteln konnte. Hirschfeld-Mack, als Didaktiker des Humanismus, Skeptiker der europäischen Moderne und bereits hybridisierter (orientalisierter) Modernist, schrieb dem neuen Medium der Lichtkinetik zu, eben diese geistigen Kräfte vermitteln zu können, an denen die traditionellen Medien scheiterten, da das neue Medium populär und traditionsfrei sei – und frei von der Zuschreibung von Gegenständlichkeit. Die Bewegungsanmutung des statischen Bildes wurde in reale Bewegung gesetzt, Kinesis aus der Statik heraus entwickelt.²⁰ Den entmaterialisierten Form-Farb-Verhältnissen in der Erscheinungsweise von Lichtprojektionen war die entscheidende Erweiterung in die Nicht-Materie Licht gelungen. Es war die Intention Hirschfeld-Macks, eine neue Einheit von einerseits Kunst/Geistigem und andererseits Technik zu schaffen.

Aber waren es die geistigen Kräfte des europäischen Humanismus, die dadurch erneuert wurden? Oder sollte nicht schon damals eine pazifistisch-

18. In diesem Zusammenhang wird vielfach auf eine frühe Radierung von 1919, die den Krieg anprangert, verwiesen.

19. Hirschfeld-Mack fühlte sich den Bauhausideen verpflichtet, nahm viele dieser Ideen auf. Als Orientalismus werden hier in einer Art Sammelbezeichnung alle außereuropäischen, auf das Andere Europas gerichteten Einflüsse subsumiert, auch wenn man z.B. präziserweise von Klees Maghrebinismus sprechen müsste.

20. Hirschfeld-Mack leitete im WS 1922/1923 ein Farbseminar. Es war wichtig für die Entwicklung der *Reflektorischen Farbenlichtspiele*, u.a. durch die Einsicht, dass die Bewegung dem statischen Bild inhärent sei. »Sie [Hirschfeld-Macks Farbtafeln und Studien aus seinem Farbseminar] lassen sich grob in zwei Hauptgruppen einteilen, nämlich in elementare Farbsysteme und ihre immanenten Ordnungsprinzipien und in Studien zu Einzelphänomenen der Farbe hinsichtlich ihrer virtuellen Bewegungsenergien und Formtendenzen.« Peter Stasny, »Von der Vorlehre zur Formlehre«, S. 187.

kosmopolitische Vision verwirklicht werden, die global ist? Hätten die geistigen Kräfte des europäischen Humanismus erneuert werden können, deren Vehikel aus einem ästhetischen Programm entstammt, das in seiner dezierten Abgrenzung vom okzidental Kunsterleben gerade anknüpft an eine Tradition, die nicht weniger europäisch war: den Orientalismus? Schließlich ist die Vision von der europäischen Lichtkinetik, ihre imaginierte Erneuerungskraft, das Imaginäre an der Technik selbst.²¹

Die kunstwissenschaftliche Diskussion, die Peter Stasny in luzider Weise führt, zeichnet zum einen nach, wie die damalige kunsthistorische Rezeption verlaufen ist, und zum anderen reflektiert sie die Begriffe ›absolute Kunst‹, ›das Geistige der Kunst‹, ›das metaphysische Licht‹ und interpretiert auf dieser Hintergrundfolie Hirschfeld-Macks *Reflektorische Lichtspiele* im Spannungsfeld von Geist und Technik. Der Künstlerintention wird insofern Rechnung getragen, als die angestrebte neue Einheit von Technik und Kunst/Geistigem mit Rückgriff auf Moholy-Nagy und Kandinsky erklärt wird. »So verstanden dürfte der von Hirschfeld-Mack verwendete Plural der ›inneren Notwendigkeiten‹ nicht nur geistige, im Sinne Kandinskys, sondern auch sozioökonomische und technologische Notwendigkeiten umfassen.«²² Hirschfeld-Macks Denken wird der Einschluss des Technologischen in das Geistige der Kunst zugewiesen.

»Ob sich absolute Kunst als immergleicher Inhalt mimetisch, abstrakt oder ungegenständlich rein äußert, sieht Moholy-Nagy im ›Zeitgeist‹, ›Weltinteresse‹ oder ›Weltgefühl‹ begründet, wobei es sich dabei um ein Gefüge von Notwendigkeiten handelt, die im Wandel sozioökonomischer und technologischer Bedingungen, im Lebenszusammenhang, der seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zunehmend von technischen Errungenschaften geprägt ist, ihren Ursprung haben.«²³

Wenn Stasny diese Aussage als eine problematische Annahme deutet, die kultur- und sozialhistorische Bedingtheiten ausklammert, und dies in kunstgeschichtlicher Perspektive kenntnisreich auf den empirisch-physiologischen Teil der Goethe'schen Farbenlehre rückbezieht, so kann in medienwissenschaftlicher Perspektive daraus das technische Apriori des Geistigen geschlossen werden, das noch dem Geistigen in der Kunst zusprechen will.

1925 wurden in Leipzig die *Reflektorischen Farbenlichtspiele* im Anschluss an einen Kandinsky-Vortrag gezeigt. Durch diese Rezeptionsanordnung be-

21. Möglicherweise ist dies Imaginäre der Technik nur durch den anderen Bezugspunkt, der in der Krise Europas offenbar wurde, sein Gegenpol, sein Bezug auf den Anderen, offenbar geworden. Vor diesem Hintergrund ist interessant zu fragen, was sich 1963, beim letzten Europaaufenthalt Hirschfeld-Macks, bei seiner retrospektiven Rekonstruktion des »Spielkastens« – und vielleicht sogar seiner Lebensdeutung – in diesem geopolitischen *gap* – in dieser spatialen Translatio verschoben hat.

22. Peter Stasny, »Die Farbenlichtspiele«, S. 102.

23. Ebd., S. 102.

dingt, wurde in den *Reflektorisches Farbenlichtspielen* Kandinskys »kosmisches Ereignis« erblickt, wurde »metaphysisches Licht« wahrgenommen.

»Eine allenfalls entsubjektivierte, versachlichte Kühle konstruktivistisch anmutender Erscheinungen der Farbenlichtspiele wurde durch das metaphysisch »vorbelastete« »Material« Licht, die variable Projektionsschärfe und -stärke und schließlich die suggestive Wirkung der Bewegung wieder relativiert.«²⁴

Dieses durch einen Kandinsky-Vergleich gesehene, metaphysische Licht ist auch ein europäisches Licht, insofern es aus einem aus der europäischen Kunstgeschichte kommendem Rezeptionsdispositiv hervorgegangen ist und als solches gesehen wird. Eine ganz andere Interpretation könnte sich ergeben, wenn man die *Reflektorisches Farbenlichtspiele* von der Geschichte der Projektionskunst her denkt, die eher mit Illusionismus und Trugbildern verbunden wird denn mit der Wahrheit des Lichtes.²⁵ Athanasius Kirchers Teufel an der Wand sind eben auch nach Erlöschen der Projektionslampen nie ganz verschwunden. Anders schreibt sich diese Geschichte auch, wenn man sie materieller an die Geschichte des elektrischen Lichts bindet, wie Friedrich Kittler dies in *Eine kurze Geschichte des Scheinwerfers* und in *Optische Medien* getan hat. Hirschfeld-Mack wollte ein Geistiges in der Kunst sehen, doch der paradigmatische Unterschied in der Kunstform, das Technische der apparativen Projektion, ist nicht umstandslos dem Geistigen der Malerei zu subsumieren. Es sperrt sich aufgrund seiner Geschichte gegen das »metaphysisch vorbelastete Material« Licht. Hirschfeld-Mack fragte nach einer Substitution der Ausdrucksmittel bei gleichbleibendem Inhalt: »Ist die Malerei noch die starke Bindungs- und Ausdruckswesenheit, die sie für die Gesamtheit war, oder ist sie durch ein neues Ausdrucksmittel für Bild- und bildmäßige Gestaltung ersetzt? – durch das bewegte Lichtbild?«²⁶ Doch ebenso gut könnte man die Veränderung des Inhalts bei Veränderung der Ausdrucksmittel denken.

So ist auf die Frage, ob es ein Geistiges der apparativen Lichtprojektion gäbe, zu antworten, dass dies in der Imagination besteht, dass die naturwissenschaftlich-methodischen Studien zum Naturphänomen Licht (Basis des Technischen) das Geistige der Kunst (als krankhaften europäischen Moderne-Verdacht) in Schach halten sollen. Das Spannungsfeld der Moderne schlechthin, zerrissen zu sein zwischen romantischer Subjektivität und rationaler Aufklärung, zeigt sich hierin exemplarisch.²⁷

Die Begriffe des »Metaphysischen der Kunst« und des »Geistigen der Kunst« werden ins Interpretationsspiel eingebracht und stellen eine europäisch mo-

24. Ebd., S. 102.

25. Moritz hebt in seinen Ausführungen zu Farbmusik und Theosophie hervor, dass Farbmusikkunstwerke gegen einen aufklärerischen Lichtrationalismus gerichtet waren und eine Verbindung zum Mystischen schufen – dies ist nur durch Disjunktionen zu erklären.

26. Hirschfeld-Mack 1925, S. 3, zit. n. Stasny, »Die Farbenlichtspiele«, S. 102.

27. Ich danke Peter Stasny für die anregende Diskussion des Vortrags und Hinweise für den Artikel.

derne Prägung dieses vergeistigten Kunstbegriffes dar, der es doch nicht sein soll. Unabhängig von der Intention Hirschfeld-Macks, die ihn in den kunstgeschichtlichen Deutungskontext wieder einholt, können die künstlerisch höchst gelungenen *Reflektorisches Farbenlichtspiele* in den apparativ-medienhistorischen Interpretationszusammenhang gestellt werden.

4. Licht: Tötungsgehilfe oder Friedensbringer?

Der Widerspruch von *technoscape* und *ideoscape* in der Interpretation von Hirschfeld-Macks *Farbenlichtspielen* tritt besonders deutlich hervor, wenn die ideologische Aufladung von Licht in der Geschichte der Projektionskunst, wie sie sich in der Darstellung von Kittler gestaltet, konfrontiert wird mit den Zuschreibungen an die künstlerische Bearbeitung von elektrischem Licht, wie sie Hirschfeld-Mack zugeschrieben wird. Die Geschichte des Scheinwerfers, hauptsächlich die von Blendlaternen, die erstmals im 17. Jahrhundert verwendet wurden, und ihre technischen und militärischen Nachfolger, die Flakscheinwerfer, wird von Kittler in Einführung von gewaltmonopolistischen Tötungsdelikten, Militärstrategie und Illusionskunst rekonstruiert. Von der Laterna Magica über das Theater wird eine Geschichte der Sichtbarmachung geschrieben, die sich nun – zumindest in der Feindbekämpfung – in eine Geschichte der Unsichtbarkeit gewandelt hat.

»Aber nur Scheinwerfer machen das Licht auch taktisch verfügbar. Darum liegt die wahrhafte Bewaffnung des Auges (allen Wissenschaftsgeschichtsmetaphern zum Trotz) nicht in den Fern- oder Vergrößerungsgläsern, die ja nur greifen, wenn ihre Untersuchungsobjekte schon von anderswoher sichtbar, beleuchtet oder leuchtet sind, sondern im Scheinwerfer, der den Blick selber mobilisiert und mechanisiert. Scheinwerfer, wie sonst nur noch (nach einem Diktum Leonardo da Vincis) die Sonne, sehen keinen Schatten. Deshalb wird alles, was in ihrem Lichtkegel, also auf dem Hintergrund besiegtener Finsternisse erscheint, zur Projektion des Auges selber, das den Scheinwerfer gelenkt hat, ohne ihn aber auch von Goethescher Sonnenhaftigkeit keine Spur hätte. Nicht umsonst waren die barocken Blendlaternen (nach Liesegangs Nachweis) unmittelbare Vorläufer der Laterna Magica und mithin aller Filmprojektion.«²⁸

Entgegen dem technikgeschichtlichen Einwand, der weit mehr als reine Technikgeschichte, auch mehr als Militärgeschichte, sondern Kulturgeschichte ist, versucht Hirschfeld-Mack, der Menschheitserneuerer und Friedensutopist, der Menschheit mit den Scheinwerfern den Frieden zu bringen. Hirschfeld-Mack ist überzeugter Pazifist, nur er schafft es tatsächlich, den Scheinwerfern Schatten abzurufen, die Bewaffnung des Auges zur Befriedung der Seelen umzumünzen – so die *ideoscape*.

Was den Scheinwerfer angeht, der den Blick selber mobilisiert und mechanisiert, so ist zu sagen: Mechanisiert wird bei Hirschfeld-Mack im

28. Friedrich Kittler, »Eine kurze Geschichte des Scheinwerfers«, S. 77.

S-Tanz, dem ›Soviet-Tanz‹, die menschliche Figurine, ein Mensch nach Meyerhold'scher Bewegungsmechanik- und typik. Mechanisiert wird über die Matrix, die die Menschen mit der Maschine verkoppelt; mobilisiert werden das Licht und die Farbe, die Schatten und die Formen, starr gerichtet wird der Blick in der dispositiven Anordnung. Und was die Projektion des Auges selber, das den Scheinwerfer gelenkt hat, betrifft: Hirschfeld-Mack nimmt die Steuerung vor durch die Verkoppelung von Hand, Auge und Ohr. Die Spielkastenlampen bilden auch vom Imaginären des Figürlichen her einen Gegenpol zu den Zauberalaternen, die ja bekanntlich mit Vorliebe Gespenster und Geister, Heilige und Teufel und andere Gestalten dieser Art projizierten.

»Denn die eigene Frage als Gestalt, wie alle Sichtmedien von der Blendlaterne bis zum Filmprojektor oder Radarstrahl sie hervorrufen, heißt – nach Carl Schmitts grausam-schönen Wort – immer ›Feind‹. Unterschiede, historische, bleiben auf den Grad seiner Ausleuchtbarkeit beschränkt.«²⁹

Aber die Projektion der geometrischen Grundformen wie Kreis, Quadrat und Rechteck ist Abstraktion und somit Nicht-Gestalt, Nicht-Feind. So könnte man argumentieren und hätte dabei die Intention Hirschfeld-Macks wiederum eingeholt. So wenig wie man die Gestaltlosigkeit als Nicht-Feind interpretieren kann, so wenig können die abstrakten Formen der gewünschten pazifistischen Mission zugeschlagen werden. Ist Hirschfeld-Mack aber deshalb wieder in den kunsthistorischen Kontext, der Suche nach dem Geistigen in der Kunst, einzuordnen? Steht er also doch zwischen dem Metaphysischen der Kunst und der absoluten Kunst, der Versöhnung von Technik und Kunst, die in der Art von Kandinsky die technischen Bedingungen als innere Notwendigkeit integrieren kann?

5. Europäisches Rot und orientalisches Rot

In der kunstwissenschaftlichen Forschung ist der Rückbezug Hirschfeld-Macks erstens auf die Farbenlehre von Johann Wolfgang von Goethe und zweitens auf den früheren Lehrer Hirschfeld-Macks, Hölzel, gut dokumentiert.³⁰ Sehr oft wird in diesen exakt recherchierten und gut dokumentierten Studien auch in Anschlag gebracht, dass Hirschfeld-Mack durch seine Zuordnung an die Bauhaus-Bühne in engem Kontakt und regem Austausch mit Oskar Schlemmer stand und sich Johannes Itten als Formmeister gewählt hatte. Doch die Vermutung, dass dessen Orient-Erfahrungen wesentlich Hirschfeld-Macks Farb-, Form- und Lichtkinesisverständnis beeinflusst haben, bleibt ungedacht. Dieses Gedankenexperiment wäre zu wagen, und es wäre zu fragen, welche Farb- und Formkonzeption sich durch diesen Einfluss ergibt. Oder anders gefragt: Ist ein Goethe'sches, ein Hölzel'sches Rot ein genuin europä-

29. Ebd., S. 77.

30. Vgl. Peter Stasny, »Von der Vorlehre zur Formlehre«; Peter Stasny, »Die Farbenlichtspiele«.

isches Rot und ein Itten'sches und ein Klee'sches Rot ein Orientalismus-Rot? Und das Hirschfeld-Mack'sche Rot der australischen Phase ein Klee'sches Rot mit Assimilierung an eine außereuropäische Kolonie?³¹

Diese polarisierende Frage mag noch von der Bemühung um wissenschaftliche Systematik und Genauigkeit, die die ästhetische Grundlagenforschung am Bauhaus ab 1923 darstellte, durchkreuzt werden. Es ist eine tendenziöse Frage, die nicht zu einer Wahrheit über die Wesenhaftigkeit der Farbe selbst führen kann, sondern vielmehr die Zuschreibungen, wie sie in kunst- und medienwissenschaftlichen Forschungsergebnissen vorliegen, rückführen soll auf die in ihnen enthaltenen ideologischen Zuschreibungen, also einer präsupponierten *ideoscape*, die ja eine bestimmte Verschränkung von Moderne und Migration darstellt und sich in Disjunktionen vollzieht.

Die künstlerischen Inspirationen und farbanalytischen Fundierungen, auf die Hirschfeld-Mack einerseits durch das Bauhaus und andererseits durch seine vorigen Studien (u.a. bei Hölzel) bzw. durch sein Selbststudium stieß, sind von einer grundlegend anderen Art als die konfliktuöse Modernebedingung, die er zum einen selbst zwangsweise in seinem Leben erfahren hat und die zum anderen das Fundament für seine australische Schaffensphase, sein sogenanntes »außereuropäisches künstlerisches Erbe« darstellen.³² Die je andere Moderne-Migrations-Verschränkung ist dabei wesentlich von weltanschaulich bedingten Zuschreibungen getragen.

Für die erste Phase des dem Bauhaus vorausgegangenen Orientalismus von van de Velde, Itten und Klee kann mit den Erkenntnissen, die Edward Said über den Orientalismus geliefert hat, gesagt werden, dass das ganz Andere von Europa durch die Künstler, die den Orient (und den Maghreb) bereiten, gefeiert wurde und dabei den orientalisierten Ländern zugewiesen wurde, eine (ganz andere, der europäischen Moderne entgegengesetzte) Kultur zu sein, eine Entität zu haben und von einer Identität geprägt zu sein.³³

31. Rachel Kent schreibt den australischen Bildern solch eine Assimilierung an eine außereuropäische Kolonie zu. Vgl. Rachel Kent, »Ludwig Hirschfeld-Mack in Australien: Das Spätwerk 1942-1965«.

32. Diese Formulierung ist Rachel Kent entliehen. Vgl. ebd.

33. So war beispielsweise Henry van de Veldes Architektur der Kunstgewerbeschule in Weimar in Ornament und Stil von den Einflüssen aus dem Orient, den er während seiner drei Jahre vor dem Bau stattfindenden Reise kennengelernt hatte, bestimmt. Vgl. Kari Jormakka, *Form & Detail. Henry van de Veldes Bauhaus in Weimar*. Dieser Orientalismusnachweis ist einer vor der kritischen Prägung durch Edward Said. Christian Schädlich weist in seinen Ausführungen zu den geschichtlichen Wurzeln des Bauhauses die Wanderung ästhetischer Konzepte nach, die das staatliche Bauhaus Weimar befördert haben, so die Arts-and-Crafts-Bewegung in England, der Einfluss der Novemberrevolution und der sozialistischen Prägung aus Russland auf Walter Gropius. Vgl. Christian Schädlich, *Bauhaus Weimar 1919-1925*, S. 13, und ders., »Novemberrevolution und Kunst«, S. 11-12. Johannes Itten und die asiatischen Vorbilder werden u.a. in Michael Siebenbrodt, *Bauhaus Weimar*, behandelt. Zu Ittens Orientalismus siehe: Marcel Franciscono, »Johannes Itten, The Bauhaus Preliminary Course, and the Bases of Design«, S. 173-238, und vgl. insbesondere ders.: »De-

Hirschfeld-Mack, der in Australien interniert, also buchstäblich ein Gefangener des »ausgewachsenen Kolonialismus« und das Resultat des Orientalismus war und der »das Bewußtsein einer europäischen kulturellen Identität so sehr stärkte und so viel klarer hervortreten ließ«,³⁴ steht gerade sinnbildlich für eine tragische Moderne-Migrations-Verzerrung. Gefangen in einer Kolonie, war er in seinem Leben selbst als Gründer und Kolonisierer des Bauhauses tätig.³⁵ Hirschfeld-Mack steht damit ganz exemplarisch im Spannungsfeld der Said'schen Erkenntnis des Orientalismus, also der künstlerischen Positionen, die auf Hirschfeld-Mack während seiner Bauhauszeit Einfluss genommen haben, und einer Position, bestimmt von der Kritik, dass nicht einmal die eigene Kultur als kohärente und homogene Einheit angenommen werden kann. Wenn man dabei, wie Sonja Neef dies in ihrem Eingangssatz fordert, den Moderneverdacht gegen das gemütliche Heim und – wofür die Moderne auch steht – für orientalisierende Fremdheitserfahrungen, die von Künstlern gemacht, bildnerisch um- und eingesetzt wurden, angesichts globaler erzwungener Migration ebenso kritisch hinterfragen muss wie den Verdacht gegen die postmoderne Heimat- und Ortslosigkeit, es also darum geht, weder Schiff noch Haus zu affirmieren und beide auch nicht aufzugeben, so muss man sich des Kulturrelativismus ebenso erwehren wie des universalistischen Anspruchs. Die Zeiten der klaren Distinktion zwischen dem Fremden und dem Eigenen sind ebenso kulturgeschichtlich passé wie kulturphilosophisch perdu.

In diesem Artikel sind nicht die unterschiedlichen künstlerischen Phasen im Schaffen von Hirschfeld-Mack in Deutschland, England und Australien als voneinander klar zu unterscheidende Phasen untersucht worden, ist der Bauhäusler nicht in der Deutung seiner Werke in einer kontinuierlichen ideologischen Fortentwicklungslinie situiert worden – einem christlichen Fundament, hybridisiert mit esoterischem Einschlag.³⁶ Vielmehr sollte das Augenmerk auf den medialen Unterschied zwischen einzelnen apparativen Lichtprojektionen und den mit ihnen verbundenen Zuschreibungsmöglich-

mands for a universal Education in Art«, sowie ders.: »Orientalism and Faddism at the Bauhaus«, S. 192-197. Vgl. ebenfalls Elodie Vitale, »Sources de l'enseignement de Itten« und »La théorie de la couleur de Itten«, S. 210-215 und S. 215-225. Stasny weist aus, dass Hirschfeld-Macks Farbenseminar durch die Beiträge von Paul Klee und Wassily Kandinsky stark beeinflusst war. In diesem Zusammenhang wird auf Klees *Fuge in Rot* (1921) verwiesen. Angeregt durch Klees Werk, erweiterte er die Primärfarben Gelb, Magentarot und Cyanblau durch Sekundärfarben, wie z.B. Grün. (Vgl. Peter Stasny, »Von der Vorlehre zur Formlehre«; Peter Stasny, »Die Farbenlichtspiele«). Klee selbst war durch seine Nordafrika-Reise 1914 ein in seiner Farbgebung »maghrebinisierter« Künstler geworden und in diesem erweiterten Sinne ein »Orientalismusanhänger«.

34. Edward W. Said, »Kultur, Identität und Geschichte«, S. 45.

35. Vgl. Peter Stasny, »Der Kunstpädagoge und Lehrer für Gestaltung«.

36. Zur Entwicklung des Künstlers persönlicher Weltanschauung vgl. ebd., S. 106ff.; Rachel Kent, »Ludwig Hirschfeld-Mack in Australien: Das Spätwerk 1942-1965«.

keiten fallen. Dies, um zu zeigen, dass unterschiedliche Verzwirnungen von Moderne und Migration vorliegen, insbesondere ein Widerspruch zwischen *technoscape* und *ideoscape*.

Bibliografie

- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1996
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007
- Franciscono, Marcel, *Walter Gropius an the Creation of the Bauhaus in Weimar: the Ideals and Artistic theories of its founding years*, Urbana: University of Illinois Press 1971
- Hirschfeld-Mack, Ludwig: *Farbenlicht-Spiele. Wesen, Ziele, Kritiken*. Weimar: Eigenverlag 1925
- Hapkemeyer, Andreas/Stasny, Peter (Hg.): *Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhäusler und Visionär*. Ostfildern: Cantz Verlag 2000
- Hoormann, Anne, *Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik*. München: Fink 2003
- Jormakka, Kari (Hg.), *Form & Detail. Henry van de Veldes Bauhaus in Weimar*. Weimar: Universitätsverlag 1997
- Kent, Rachel, »Ludwig Hirschfeld-Mack in Australien: Das Spätwerk 1942-1965«, in: Hapkemeyer, Andreas/Stasny, Peter (Hg.), *Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhäusler und Visionär*. Ostfildern: Cantz Verlag 2000, S. 156-168
- Kittler, Friedrich, »Eine kurze Geschichte des Scheinwerfers«, in: Weibel, Peter/Jansen, Gregor (Hg.): *Lichtkunst aus Kunstlicht. Licht als Medium der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert*, Ostfildern: Cantz Verlag 2000, S. 76-84
- Kittler, Friedrich, *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999*. Berlin: Merve Verlag 2002
- Moholy-Nagy, László, *Malerei, Fotografie, Film (1927)*, hg. v. Hans M. Wingler, Mainz: Kupferberg 1967
- Moritz, William, »Abstrakter Film und Farbmusik«, in: Tuchman, Maurice/Freeman, Judi, *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, Stuttgart: Urachhaus 1988, S. 296-311
- Pöppel, Ernst, *Grenzen des Bewußtseins. Wie kommen wir zur Zeit, und wie entsteht Wirklichkeit?*. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag, Leipzig 1997
- Pöppel, Ernst, »Zeitlose Zeiten: Das Gehirn als paradoxe Zeitmaschine«, in: Meier, Heinrich/Ploog, Detlef (Hg.), *Der Mensch und sein Gehirn. Die Folgen der Evolution*, Zürich: Piper 1997, S. 67-97
- Said, Edward W., *Orientalism*, New York 1978 (dt. *Orientalismus*, Frankfurt a.M.: Fischer 1994)
- Said, Edward W., »Kultur, Identität und Geschichte«, in: Weibel, Peter (Hg.), *Inklusion : Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*. Köln: DuMont 1997, S. 37-47
- Schädlich, Christian, *Bauhaus Weimar 1919-1925*; Weimar 1989 [= Weimar: Tradition und Gegenwart, Heft 35, Juni 1979]

- Schweizer, Corinne/Böhm, Peter, »Ein Gesamtkunstwerk nach Bauhaus-Art«, www.mlab.at/falisp/downloads/farbenlichtspiele_info.pdf (20.08.2008)
- Siebenbrodt, Michael, *Bauhaus Weimar. Entwürfe für die Zukunft*. Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 2000
- Sofri, Adriano, *Der Knoten und der Nagel. Ein Buch zur linken Hand*. Frankfurt a.M.: Eichborn 1998
- Springer, Peter, *Das verkehrte Bild. Inversion als bildnerische Strategie*. Delmenhorst: Aschenbeck & Holstein 2004
- Stasny, Peter, »Von der Vorlehre zur Formlehre – der Unterricht von Paul Klee, Wassily Kandinsky und Ludwig Hirschfeld-Mack«, in: Bothe, Rolf (Hg.), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75.Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar*. Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 1994, S. 174-200
- Stasny, Peter, »Der Kunstpädagoge und Lehrer für Gestaltung«, in: Hapkemeyer, Andreas/Stasny, Peter (Hg.), *Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhäusler und Visionär*. Ostfildern: Cantz Verlag 2000, S. 138-156
- Stasny, Peter, »Die Farbenlichtspiele«, in: Hapkemeyer, Andreas/Stasny, Peter (Hg.), *Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhäusler und Visionär*. Ostfildern: Cantz Verlag 2000, S. 94-130
- Vitale, Elodie, *L'enseignement au bauhaus de Weimar (1919 – 1925)*. Paris: Université de Paris 1985, (Bd. 1)

Abbildungen

- Abbildung 1: Szenenfoto *Farbenlichtspiele*, entnommen der Rekonstruktion aus dem Jahr 2000 von Corinne Schweizer und Peter Böhm, mit freundlicher Genehmigung der Autoren
- Abbildung 2: Kat. 89, Spielkasten für Reflektorische Lichtspiele, 1963, Konstruktionszeichnung mit Text, farbige Kugelschreiber auf Seidenpapier, 32,1 x 26,3 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. Nr. 2508. Mit freundlicher Genehmigung des Bauhaus-Archivs
- Abbildung 3: Kat. 87, *Reflektorische Farbenlichtspiele*, Zeichnung 1, 1963, Konstruktionszeichnung mit Text, farbige Kugelschreiber auf Seidenpapier, 26,2 x 31,8 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. Nr. 2508. Mit freundlicher Genehmigung des Bauhaus-Archivs
- Abbildung 4: Kat. 88, *Rahmen für Schablonen (Sonatine I und II)*, 1963, Konstruktionszeichnung mit Text, farbige Kugelschreiber auf Seidenpapier, 23,6 x 28,5 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. Nr. 2508. Mit freundlicher Genehmigung des Bauhaus-Archivs
- Abbildung 5: Kat. 86, Koloman Mayrhofer, Rekonstruktion des Lichtspielapparates von 1923, 1999, Museion Bozen, Foto: © ADSY Bernart, Wien
- Abbildung 6: Szenenfoto *Farbenlichtspiele*, entnommen der Rekonstruktion aus dem Jahr 2000 von Corinne Schweizer und Peter Böhm, mit freundlicher Genehmigung der Autoren

Filmografie

Entr'acte, 1924, R.: Francis Picabia, M.: Erik Satie

Farbenlichtspiele by Ludwig Hirschfeld-Mack. Reconstruction 2000, R.: Corinne Schweizer/Peter Böhm. DVD, 44 Min.

Film ist Rhythmus (*Rhythmus 21* [1921] und *Rhythmus 23* [1923]), R.: Hans Richter

Le Ballet Mécanique, 1923-24, R.: Fernand Léger und Dudley Murphy, K.: Dudley Murphy, Man Ray, M.: Georges Antheil

Opus II (1921), *Opus III* (1924) und *Opus IV* (1925), R.: Walter Ruttmann, M.: Hanns Eisler (*Opus III*)

Symphonie Diagonale, 1924, R.: Viking Eggeling

Sonatine II (rot) 1923/24; *Kreuzspiel* [silent] 1923; *Sonatine I (ultramarin-grün)* 1923; *S-Tanz* 1923; aus: *Farbenlichtspiele*, R.: Ludwig Hirschfeld-Mack, Rekonstruktion: Schweizer/Böhm 2000; zusammengestellt und ausgeführt von: Peter Böhm, Marlies Fuchs, Corinne Schweizer, Burkhard Stangl, Annabella Supper, Musik zusammengestellt und ausgeführt von: Peter Böhm, Kurt Heiling, Krassimir Sterev, Leitung: Corinne Schweizer und Peter Böhm; Rekonstruktion des *Lichtspiel*-Apparates: Koloman Mayerhofer, Kaj Delugan, Peter Stasny, Berater: Peter Stasny, Barbara Fränzen, Katarina Noever.

Ist das Bauhaus jemals modern gewesen?

JEAN-CLAUDE SOULAGES

(aus dem Französischen übersetzt von SARAH CZERNEY)

Jedes Zeitalter entwirft seine eigenen Konzepte des Menschen, die stets das Imaginäre von Vorstellungen und Wahrheiten verkörpern. Diese Figuren zeugen von Identitätskonstruktionen und von der Flüchtigkeit »narrativer Identitäten«,¹ die stets die Geschichte der Menschheit begleiten. Wir nennen diese Akteure *Avatare*, denn trotz ihres pragmatischen und symbolischen Nutzens stellen sie ganz wie ihre virtuellen Entsprechungen lediglich einen *Ersatz*² des historischen Individuums dar, der letztendlich nur in von der Menschheit stetig hervorgebrachten Diskursen und Darstellungen erkennbar ist.

1. Ein Passierschein für die Moderne

Am Beginn des letzten Jahrhunderts stellt das Bauhaus einen entscheidenden ästhetischen Bruch innerhalb der Architektur- und Gestaltungstradition dar. Die verschiedenen Positionen und Stellungnahmen, die die berühmte Schule begleiten, sind vom Eindringen einer technischen Denkweise in das Feld der künstlerischen Produktion markiert. Vor allem bestätigt das Bauhaus jedoch einen neuen Status des Künstlers und seiner Arbeit durch die explizite und reflexive Formalisierung des Schaffensprozesses. Auf philosophischer Ebene krönt dieses einzigartige Ereignis eine gewisse Auffassung der Moderne, die nach dem Gebiet des Wissens nun auch das der Kunst erobert. Aus den Leitgedanken, die die Geschichte der Bauhausproduktion begleiten, können wir drei charakteristische Züge hervorheben, die von diesem Bruch zeugen.

1. Paul Ricoeur, *Temps et récit* 3, S. 442.

2. Deutsch im Original (Anmerk. des Übersetzers).

»Wir wollen kein Kunstwerk mehr,
das eine Geschichte erzählt«

Dieser erste Leitgedanke bejaht explizit die Abkehr von einer ganzen Wohnraumtradition und deren Dekor, die von den Anhängern der Moderne mit der Formel »no past« gefordert wird. Nicht nur werden die Form und der Umfang der Werke bedeutender als ihre dekorierende Funktion, sondern es sind vor allem ihr Inhalt und ihre patrimoniale Tradition, die verwischen. Dieses Begraben der Ursprünge drückt den radikalen Wunsch nach einem zeitlichen Bruch mit dem Bestehenden aus, der sich dezidiert im kreativen Akt manifestiert.

»Eine Maschine zum Bewohnen«

Dieser zweite sehr charakteristische Leitspruch betont, dass die Entwürfe des Bauhauses, die bemüht sind, den Menschen nicht nur aus seiner zeitlichen und historischen, sondern auch aus seiner lokalen Verankerung zu lösen, die vollkommene Unterwerfung der Umgebung des Menschen unter die Hegemonie der instrumentellen Vernunft veranschaulichen. Die Konzentration auf Form und Funktionen, die nunmehr den Wohnraum bestimmen, verwandelt folglich die erlebte Welt in einen Auswuchs und eine Verlängerung der industriellen Welt. Diese Machtübernahme der technischen Rationalität bringt ein neues, eigenes Gebiet hervor, innerhalb dessen Volumen und Räume nunmehr den taylorisierten Funktionen und Praktiken [des fonctions et pratiques taylorisées]³ des technologischen Universums unterworfen sind. Gleichob sich die erlebte Welt, um die es hier geht, nicht auf Produktionsbeziehungen reduzieren lässt – die Werkzeuge und Maschinen, die die Objekte der erlebten Welt hervorbringen, sind ihr vorgelagert. Deshalb bestimmt dennoch die Unterwerfung unter dieses Produktionssystem künftig die Gestaltung des alltäglich Erlebten, da es jedem Individuum eine Reihe von individualisierten Massenprodukten anbietet. Hinter den Kulissen dieses neuen Bühnenbildes bereitet sich der moderne Bürger, dieser *Avatar* der bürokratischen Moderne, im Sinne Max Webers auf seinen Auftritt vor. Diese Art des Produktionuniversalismus [universalisme de production] infiziert nach und nach die urbane Landschaft der ganzen Welt, um sie unbemerkt in eine Welt des modernen Lohnarbeiters und Konsumenten zu verwandeln. Die anonyme und massenhafte Produktion von Wohnräumen und ihren Objekten ermöglicht seitdem deren Deterritorialisierung und Emigration. In Weimar und Dessau, später in Paris und New York folgt nun eine unaufhaltsame Migration moderner Lebensräume.

Wie Anthony Giddens betont, liegt eine der Haupteckklärungen des Dynamismus der Moderne in dieser Trennung selbst, in der Trennung der erlebten Welt der Individuen von Zeit und Raum, und in »deren Neuverbindung in Formen, die die Einteilung des sozialen Lebens in präzise Raum-Zeit-Zonen

3. »taylorisé« bezieht sich auf den Entwurf einer wissenschaftlichen Unternehmensführung (scientific management) von Frederick Winslow Taylor, dem strikte Rationalisierungsprozesse der einzelnen Produktionsschritte zugrunde liegen. (Anmerk. des Übersetzers).

gestatten«, was »den Ausschluss [disembedding] der sozialen Systeme« mit sich bringt.⁴

»Versöhnung von Kunst und Maschine«

Dieser letzte Leitsatz bringt sicherlich am besten das unvergängliche Kennzeichen der Moderne zum Ausdruck: das Primat technischer Rationalität, das sämtliche modernen Objekte durchdringt. Das empirische Ding wird so zum Produkt der Kontrolle der Wissenschaft. [L'objet empirique y est devenu le produit du contrôle de l'objet concret par l'objet scientifique]. Die Objekte verkörpern nun nicht mehr nicht-formelles Wissen aus Glauben und Traditionen, sondern Wissen, das auf Erkenntnis und auf instrumenteller Vernunft basiert. Der Wohnraum und seine Umgebung werden fortan von rationaler Intelligenz durchdrungen; Gegenstände werden zu intelligenten Dingen und veranschaulichen somit eine der stärksten Neigungen der Moderne, das Eindringen wissenschaftlichen und technischen Wissens in sämtliche Objekte⁵ und soziale Praktiken.

Diese drei Markenzeichen, die Entkopplung von Raum und Zeit, der Bruch mit Vergangenheit und Traditionen und das Eindringen technischer Rationalität in die erlebte Welt, stellen eine Art *Passierschein für die Moderne* dar. Nun kann dieser Prozess aber auch als Vorzeichen auf eine Entwicklung gesehen werden, von der das Bauhaus lediglich eine der Stationen darstellt. Neue Erschütterungen der Episteme und Identitäten tauchen auf, die die Autonomie und Unabhängigkeit ins Wanken bringen, die über mehrere Jahrhunderte hinweg für die Identität des modernen Menschen konstitutiv gewesen sind.

2. Aufteilung in zwei große Systeme

Es bietet sich an dieser Stelle an, daran zu erinnern, dass sich die Moderne im Abendland ausgehend von zwei großen zeitgenössischen Systemen herausgebildet hat: dem der Macht und der Politik, und dem des Wissens und der Wissenschaft.

Das erste große System ist das der Geburt des modernen Bürgers, den die Staatsnationen hervorgebracht haben. Dieser politische *Avatar* entspricht dem fälschlicherweise als allgemein bezeichneten Geschöpf, das im 19. Jahrhundert aus der Vermählung von Staat und Nation hervorgegangen ist. Diese ursprüngliche Verbindung hat den formalen Rahmen für die Neugestaltung der sozialen Verwaltung [gestion sociale]⁶ der Individuen geschaffen, der seit fast zwei Jahrhunderten unsere Gesellschaften bestimmt.

4. Anthony Giddens, *Konsequenzen der Moderne*, S. 28. Später erklärt Giddens, was er unter »Entbettung« versteht: »Unter Entbettung verstehe ich das »Herausheben« sozialer Beziehungen aus ortsgebundenen Interaktionszusammenhängen und ihre unbegrenzte Raum-Zeit-Spannen übergreifende Umstrukturierung.« Ebd., S. 33 (Anmerk. des Übersetzers).

5. Vgl. Gilbert Simondon, *Du monde d'existence des objets techniques*.

6. Der Begriff »la gestion« bezeichnet im Französischen die Verwaltung, Füh-

Das zweite große System ist das des Wissens, oder um es analytischer auszudrücken, das des Blickes. Das individuelle, selbstbestimmte Bewusstsein, das den modernen Menschen charakterisiert, ist das Ergebnis eines langsamen Prozesses, der ab dem 16. Jahrhundert nach und nach in die europäische philosophische Tradition eingeht. Dieses neue Selbstbewusstsein des menschlichen Seins verortet die Wahrheit nicht in der Vergangenheit, in sozialen Beziehungen oder in der Natur, sondern in einer Geste der *tabula rasa*, die das Primat der dauerhaft im einzelnen Menschen situierten individuellen Vernunft als Fundament der Wahrheit errichtet. Diese Geste wird greifbar in der Aufklärung und in der gedanklichen Klarheit des »Ich denke, also bin ich«, das zur Losung der kartesischen Freiheit der Vernunft geworden war. Diese Losung behauptet zwar deren Freiheit, gründet sich jedoch auf einem subjektiven, durch die göttliche Ordnung gesicherten Grundsatz. Paradoxiertweise stellt sich letztendlich dieser moderne *Avatar* des Menschen lediglich als das Adoptivkind eines Gottes heraus, der es nach seinem Bild geschaffen hat. Die *Raison*⁷ verkörpert die Vollendung dieser Heiligsprechung des menschlichen Bewusstseins, die vor allem in der Behauptung der Präexistenz eines Wesens vor dem Dasein⁸ und in der entschiedenen Trennung von Geist und Materie resultiert. Das individuelle Denken wird fortan abseits von Intersubjektivität und dem Sozialen gedacht, wenn nicht sogar im Gegensatz zu ihnen. Die Natur wiederum wird in ein Außen verdrängt, von dem sich die Geschöpfe wissentlich abgegrenzt haben, als sie das ursprüngliche *Eden* verließen. Die gesamte Biosphäre stellt sich von nun an als gewaltige Werkstatt, als träge Materie dar, die von dem Diktat der instrumentellen Vernunft regiert wird. Sie präsentiert sich dem modernen Menschen als weiträumiges Gebiet, als Schlachtfeld, das es zu erobern gilt. Ab diesem Augenblick erscheinen menschliche Wissenschaft und Technik als Maß aller Dinge. Die »Verfassung der Moderne«⁹ hat sich gegen die Natur und für das *cogito* entschieden, das die Vorherrschaft des auf Erkenntnis basierenden Wissens einleitet. Die Grenze ist gänzlich vorgezeichnet: auf einer Seite das von der Wissenschaft der Technik [la technoscience] verwaltete Bündnis aus Gesellschaft, Menschen und Objekten, auf der anderen die »nicht kontrollierbare« und dezidiert als fremd angesehene Natur.

Es soll nun darum gehen, zu beobachten, wie sich diese bedeutende Teilung schrittweise auflöst, und welche Gestalt der *Avatar*, den das Individuum der Moderne darstellt, durch den Kontakt mit neuen Platzverteilungen und

rung oder Lenkung. »Soziale Verwaltung« meint in diesem Kontext also die Art, wie Menschen in einer Gesellschaft durch die Verbindung von Staat und Nation sozialisiert und sozial gelenkt werden. (Anmerk. des Übersetzers).

7. Die deutsche Übersetzung »Vernunft« wäre an dieser Stelle ungenau, denn der feststehende Ausdruck »la Raison« bezieht sich auf die philosophische Tradition der Aufklärung, aus der »la Raison« als Symbol der Freiheit der Vernunft hervorgegangen ist. (Anmerk. des Übersetzers).

8. Vgl. François Flahault, »Be yourself«. *Au-delà de la conception occidentale de l'individu*.

9. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen*, S. 22ff. und S. 43ff.

-zuweisungen annimmt, die durch das Aufkommen neuer sozialer und medialer Netzwerke und symbolischer Schnittstellen ausgelöst werden. Schließlich implodiert dieser *Avatar* des modernen Menschen seinerseits, um neue Anordnungen und folglich neue *Avatare* hervorzubringen.

3. Das politische System

Die Entstehung des modernen Bürgers vollzog sich mühsam während ungefähr zwei Jahrhunderten unter dem Druck der Staatsnation in Gestalt von Gesetzen, Verwaltungen und Grenzen, aber auch getragen von einer Reihe medialer und kultureller Artefakte, die den diskursiven und symbolischen Austausch zwischen dem politisch-sozialen System und der erlebten Welt der Staatsbürger ermöglichten (z.B. Zeitungen, Romane, Gemälde etc.).¹⁰ Dieser Prozess kristallisierte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts in Europa heraus.

Frankreich gilt als idealtypisches Beispiel der Herausbildung einer Staatsnation. Die Verfassung der französischen Republik von 1793 umreißt diesen Vorgang auf exemplarische Weise in ihrem ersten Artikel: »Die Französische Republik ist einheitlich und unteilbar.«¹¹ Die Verfassung von 1958 fügt ergänzend hinzu: »Frankreich ist eine unteilbare, laizistische, demokratische und soziale Republik. Sie gewährleistet die Gleichheit aller Bürger vor dem Gesetz ohne Unterschied der Herkunft, Rasse oder Religion.«¹² Die Zugehörigkeit zur Republik setzt als Spieleinsatz die radikale Aufgabe all dessen durch, was die lokale, regionale und ethnische Identität ausmacht: individuelle Geschichte, regionale Zugehörigkeiten, Provinzen und Folklore; es handelt sich hier also auch um eine unumkehrbare Entkopplung von Zeit und Raum. Dies alles hat die Stärkung der Nation (im Sinne von *Heimat*¹³) zur wichtigsten Folge, ein Zusammenschmelzen aller französischen Staatsbürger im *Eidos* der Republik. Eben die Remanenz und die Wiederholung dieses imaginären Gerüsts der Staatsnation tragen zur Verinnerlichung der modernen Gesellschaftswerte bei und taufen den *Avatar* des politischen (französischen) Staatsbürgers im Taufbecken der Staatsnation. Diese vollkommene Gleichsetzung von Mensch und Staatsbürger führte dazu, dass ein transzendentes, politisches Subjekt an die Stelle des empirischen Subjekts trat, wobei von da an jegliche individuellen Unterschiede ausradiert wurden. Gleichzeitig überließ die Kopplung von Gütern an ihre gesellschaftliche Nützlichkeit der Staatsräson freie Hand und jegliche Macht. Im Guten wie im Schlechten erlebte diese politische Matrizierung sämtliche ihrer Auswirkungen im Lauf der letzten zwei Jahrhunderte.

Gegenwärtig befindet sich der moderne Staatsbürger in einer Krise. All-

10. Diesen Standpunkt vertritt Benedict Anderson, indem er argumentiert, der durch den Buchdruck hervorgebrachte Kapitalismus sei eine der ersten Antriebskräfte zur Bildung der Staatsnation gewesen. Vgl. Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation*, S. 44-54.

11. www.verfassungen.de/f/fverf93.htm (15.09.2008).

12. www.assemblee-nationale.fr/deutsch/8cb.asp (15.09.2008).

13. Deutsch im Original (Anmerk. des Übersetzers).

gemeine Umfragen zu einer neuen national-europäischen Identität gelten hierfür als deutliches Zeichen.¹⁴ Die Widersprüche, die in diesem Stabilisierungsprozess neuauftretender Identitäten am Werke sind, werden in den Wandlungen der kulturellen und medialen Dispositive sichtbar, die bisher dazu dienten, die Verinnerlichung und Stabilität der Identitäten sicherzustellen. Auf der Ebene der Produktion von kognitiven und symbolischen Ressourcen waren postindustrielle Gesellschaften gekennzeichnet durch eine voranschreitende Hegemonie der Massenmedien und der Kulturindustrie, die dabei zu tragenden Akteuren wurden. Diese Träger des Imaginären vollendeten die Rationalisierungs- und Taylorisierungsbewegung der Sozial- und Wohnerrfahrung, die das Bauhaus initiiert hatte, indem sie diesmal nicht die Wohnräume, sondern die kognitiven und sozialen Horizonte des Publikums besetzten. Ihre Überwachung des nationalen Territoriums mithilfe zentralisierender Diffusionsdispositive ermöglichte es ihnen, beinahe schmerzlos sämtliche peripheren Räume zu erobern. Diese »Funktion eines Interface« [*»rôle d'interface«*]¹⁵, die jene medialen Instanzen innehaben, brachte eine soziale Reflexivität hervor, deren Komplexität sehr weit von der dialogischen und argumentativen Rationalität entfernt ist, die die Habermas'sche Öffentlichkeit postuliert. Die voranschreitende Mediatisierung der Gesellschaften führte dazu, das Zeitalter der Massen zu verlassen, um in das individualisierter Gemeinschaften einzutreten, in dem das Publikum nunmehr wie eine heterogene und reflexive Gemeinschaft aus einzelnen Bürgern strukturiert ist. Die elektronischen Medien, das Radio und vor allem das Fernsehen, haben dazu beigetragen, diese Bewegung der Deterritorialisierung zu beschleunigen, indem sie schwer zu überbrückende Entfernungen abschafften und den lokalen sozialen Raum auflösten. Das allgemeine Wahlrecht hatte den politischen Staatsbürger hervorgebracht, einen juristischen und nationalen *Avatar*, Lebensraum und Industrie des Konsumenten; die Massenmedien brachten einen vernetzten *televisuellen Bürger* [*citoyen cathodique*]¹⁶ hervor, mit einem standardisierten Bewusstsein, durchdrungen von den Berichten einer glei-

14. Diese Konstruktion eines neuen politischen Bürgers ist umso komplexer, als sie mit kognitiven und sozialen Neuverteilungen unter dem Druck eines neuen Globalisierungszyklus in Zusammenhang steht.

15. Eliséo Véron, »Interfaces. Sur la démocratie audiovisuelle avancée«, S. 114. Der Begriff des Interface ist hier im Sinne einer Schnittstelle zwischen dem politischen System der Staatsnation und der alltäglichen Welt der Menschen zu sehen. Massenmedien besetzten nach Ansicht des Autors genau diese Schnittstelle. (Anmerk. des Übersetzers).

16. »cathodique« bezeichnet im Französischen einen Zusammenhang mit dem Fernsehen, da die Leuchtröhre des Fernsehers als »cathode« bezeichnet wird. »Le citoyen cathodique« wäre demnach ein Bürger, der durch das Fernsehen geprägt oder erst hervorgebracht wird. Im Folgenden verwenden wir in der Übersetzung den Begriff »televisueller Bürger«, um den Zusammenhang mit dem Medium des Fernsehens zu kennzeichnen. (Anmerk. des Übersetzers).

chen Aktualität, *Avatar* des Auflösungsprozesses des Volkes zugunsten eines Publikums aus atomisierten Bürger-Individuen.¹⁷

Das Fernsehen als wichtigster Akteur in diesem Prozess ist somit heutzutage ironischerweise seiner eigenen Kreatur zum Opfer gefallen, denn dieses von ihm mühsam geformte Geschöpf kann von nun an frei wählen und allein voranschreiten. Der *televisuelle Bürger* verlässt den zentralisierenden, ursprünglichen Kanal, der ihn hervorgebracht hat, und übt seine Wahlmöglichkeiten nun auf anderen Bildschirmen aus. Zahlreiche Bewohner der Peripherie haben sich unbemerkt vom Zentrum gelöst, um dort ihre Eigenständigkeit zu erlangen.¹⁸ An diesem Punkt kann man erkennen, was mit diesem langsamen Prozess der Herausbildung und Individualisierung des Fernsehbürgers [télé-citoyen] und der Funktionsweise neuer Medien im Zusammenhang steht, die es sich nicht nur zum Ziel machen, Massen zu verbinden oder zu versammeln, sondern auch, die einzelnen Einheiten durch die Vervielfachung sozialer Bindungen zu vernetzen. Der *televisuelle Bürger* kann sich also nun von seinem *Mentor* freimachen und zur Tat schreiten, um zum Mörder des Fernsehens zu werden [en devenant télé-cide].¹⁹

4. Der vorprogrammierte Tod des televisuellen Bürgers

Die Spur dieser voranschreitenden Trennung des televisuellen Bürgers von den Massenmedien lässt sich in der Entwicklung der Fernsehprogramme, ihrer Themen, aber auch ihrer Nutzung nachzeichnen, angefangen beim wichtigsten unter ihnen, dem nationalen Nachrichtenjournal im Fernsehen [le journal télévisé national]. Dieses verdankt ihre Entstehung einem »transgenre«, ²⁰ das typisch für die Moderne ist, dem nationalen Informationsjournal [journal national d'information].²¹ Dieses wurde zuerst gedruckt, dann über das Radio

17. Vgl. Jean-Claude Soulages, *Les rhétoriques télévisuelles ou le formatage du regard*.

18. Es handelt sich hier um den Übergang von einem Kommunikationsmodell, das ein aktives Zentrum (Sender) der passiven Peripherie (Empfänger) gegenüberstellt, zu einem eher netzartigen Modell, in dem es kein Zentrum mehr gibt und die Teilnehmer gleichberechtigt über vielfache Kommunikationskanäle miteinander verbunden sind. (Anmerk. des Übersetzers).

19. »télé-cide« spielt auf den Begriff »régicide« an, der einen Königsmörder bezeichnet. »télé-cide« wäre demnach der Mörder des Fernsehens. (Anmerk. des Übersetzers).

20. Oscar Steimberg, »Des genres populaires à la télévision: étude d'une transposition«, S. 49.

21. In Frankreich gibt es im Abendprogramm des Fernsehens nur eine Nachrichtensendung. Den Begriff »journal télévisé national« mit »Tagesschau« zu übersetzen, wäre deshalb ungenau, da es in Deutschland neben der Tagesschau mehrere Nachrichtenmagazine gibt. Wir verwenden darum im Folgenden den etwas sperrigen Begriff »nationales Nachrichtenjournal« oder »die 20-Uhr-Nachrichten«, wobei die

gesendet, gefilmt und im Fernsehen gezeigt, und war historisch gesehen an die Verfassung angelehnt und nach ihr strukturiert; ein typisches Beispiel für das ideologische Gerüst der Staatsnationen, einer gleichen »vorgestellten Gemeinschaft«,²² um den Begriff Benedict Andersons aufzugreifen. Es handelt sich hier um ein vererbtes Format, in dem der Zuschauer des nationalen Nachrichtenjournals seit dessen Anfängen und noch immer gefangen ist.²³ Doch da dieses für das Medium des Fernsehens charakteristische Schema auf dem Modell der Staatsnation gründet – ein mächtiger Sender und schwacher Empfänger –, ist es heutzutage überholt.

Gewiss, zahlreich waren diejenigen, die die möglichen Neuarrangements der Informationslandschaft vorausgesehen hatten und auf die Schwächen der 20-Uhr-Nachrichten aufmerksam machten. Innerhalb des Fernsehprogramms lässt der zentrale Platz der *prime-time* nicht nur wenig Zeit für ein analytisches, sorgfältiges und detailliertes Entwickeln der Nachrichten, sondern er reduziert auch die Berichterstattung über die Bandbreite der Ereignisse auf eine Handvoll Themen, die im Einvernehmen mit der Nation erwartet werden.

Die zweite Schwäche des nationalen Nachrichtenjournals ergibt sich aus seiner strukturellen Funktionsweise. Im Wesentlichen stellt es eine Plattform zur Umverteilung des Informationsflusses oder ein einfaches Vernetzungsdispositiv [un simple dispositif de relais] dar. Durch ihre Trägheit und vor allem durch ihre sperrige Sichtbarkeit kann eine Redaktion der 20-Uhr-Nachrichten nur selten eine Exklusivmeldung oder eine tiefergehende Untersuchung leisten. Sie tut sich dagegen darin hervor, was man als vorprogrammierte Ereignisse [événements programmés] bezeichnen könnte: Pressekonferenzen, Einweihungen, Unterhaltung, öffentliche Ereignisse etc. Dieser mediologische Weg stellt sich als vollkommen kontraproduktiv heraus, da er sofort mit der Agenda der sozialen Akteure und *de facto* oft mit der der politischen Akteure der Staatsnation [l'agenda des acteurs sociaux et souvent *de facto* avec celui des acteurs politiques de l'État-nation]²⁴ übereinstimmt. Bei

quasi monopolartige Stellung dieser Sendung im französischen Fernsehen mitzubedenken ist. (Anmerk. des Übersetzers).

22. Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation*, v.a. S. 44-54.

23. Zahlreiche französische Fernsehzuschauer erinnern sich an den berühmten Ausspruch des Präsidenten der Französischen Republik Georges Pompidou, der die nationale Tagesschau in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts als »Stimme Frankreichs« [»voix de la France«] definierte.

24. Der Begriff »agenda« spielt auf das englische »agenda-setting« an, was die Programmgestaltung bzw. die Festlegung der Themenschwerpunkte im Fernsehen bezeichnet. Da das Nachrichtenjournal im Fernsehen bezüglich seiner Berichterstattung von politischen Interessen der Staatsnation gelenkt wird, beeinflusst seine Programmgestaltung zunehmend auch die »Agenda« sozialer Akteure. Ereignisse, so der Autor, werden im Nachrichtenjournal folglich in Übereinstimmung mit nationalen Interessen konstruiert und beeinflussen dadurch die gesellschaftliche Aktualität. »Agenda« meint also Dinge, Themen, die wichtig erscheinen, die Beachtung erfahren, diskutiert und getan werden. Eventuell trifft dies im Deutschen

genauer Beobachtung stellt sich die Fernsehaktualität so meist als eine systematisch vorprogrammierte, quasi vorhersagbare nationale Aktualität dar.

Jedoch sind mittlerweile andere Praktiken aufgekommen, die diesem System Konkurrenz machen. Bereits Nachrichtensender wie CNN, Euronews und auch Arte trugen dazu bei, das Modell des unveränderlichen nationalen Rendezvous um 20 Uhr aufzubrechen. Indem diese Sender dem nationalen Nachrichtenjournal beständig die Hoheit über das Ereignis und oft auch über seinen Kommentar entwendeten [en opérant un *hold-up* permanent sur l'événement et souvent sur son commentaire],²⁵ störten sie die heilige Messe der 20-Uhr-Nachrichten [la grande messe du 20 heures]²⁶ und brachten zunehmend nomadenhafte Praktiken und Öffentlichkeiten hervor. Einige unter ihnen haben überdies dazu beigetragen, das nationale Nachrichtenjournal stark zu provinzialisieren [provincialiser].²⁷

Des Weiteren arbeitet auf mittlere Sicht auch die Konkurrenz des Internets daran, dieses Modell dauerhaft zu erschüttern. Zunächst tut sie dies durch den Trumpf ihrer Vielfalt, denn im Netz können jegliche Formate, Themen und Quellen miteinander verbunden werden. Die Zusammenstellung der Informationen kennt hier keine »apriorischen Bedingungen« [»conditions à priori«], die von der Logik und der nationalen Agenda des Fernsehens aufgestellt werden. Darüber hinaus kann das Internet auf der Ebene der Formate Informationen in Rohform, Reportagen, Analysen, selbst Enzyklopädien verbreiten. Dieser quer durch alle Formate verlaufende, manchmal direkte und quasi synoptische Standpunkt, den die Navigation im Internet bietet, steht voll und ganz im Gegensatz zum institutionellen, stets pyramidenförmigen Modell, das das nationale Nachrichtenjournal im Fernsehen bedient. An Stelle der verpflichtenden Agenda der Staatsnation setzt das Internet vom Zufall gesteuerte und pluriphone Agenden der Bürger.

All diese Elemente haben schließlich dazu beigetragen, das Nachrichtenjournal im Fernsehen – als Muster der Moderne und Schaufenster der hochentwickelten Gesellschaften seit den 60er Jahren – in beachtlicher Weise zu schwächen. Doch was im Zusammenhang mit dieser Entwicklung zweifels-

am besten die Übersetzung des lateinischen *agenda*: was zu tun ist. (Anmerk. des Übersetzers).

25. Wie bei einem *hold-up*, einem bewaffneten Banküberfall, rauben die Nachrichtensender den 20-Uhr-Nachrichten die Exklusivmeldungen und deren Analyse, indem sie über Stunden in Endlosschleifen von den Ereignissen berichten können. (Anmerk. des Übersetzers).

26. Der Begriff »la grande messe du 20 heures« ist in Frankreich ein feststehender Begriff und wurde lange Zeit benutzt, um den zeremoniellen und fast religiösen Charakter des täglichen Nachrichtenjournals zu unterstreichen. (Anmerk. des Übersetzers).

27. Der Ausdruck »provincialiser« spielt auf die Trennung von Zentrum (Paris) und Provinz in Frankreich an und meint folglich, dass das Aufkommen reiner Nachrichtensender dazu beigetragen hat, die 20-Uhr-Nachrichten in ihrer monopolartigen, zentralen Stellung zu schwächen und sozusagen aus dem Zentrum in die Provinz zu verdrängen. (Anmerk. des Übersetzers).

ohne entscheidend war, ist, was sich für die Öffentlichkeit sowohl auf der Ebene neuer angebotener Interaktionsmöglichkeiten als auch auf der Ebene aufkommender Identitäten abgespielt hat, die sich vor aller Augen offenbart haben. Die positivistische und monolithische Konzeption einer vorgestellten Gemeinschaft der nationalen Moderne, die die 60er Jahre hervorgebracht hatten, hat den Erschütterungen gegen Ende des Jahrhunderts nicht standgehalten; die gesamte Medien- und Kulturlandschaft wurde von der Globalisierung und der Vervielfachung nomadischer Technologien erfasst und verändert, was mit dem Aufsprengen sozialer, sexueller und kultureller Identitäten einhergeht. Das Individuum wird nicht mehr länger als abstraktes, politisches Subjekt gedacht, sondern es tritt heutzutage vor allem als Privatperson aus Fleisch und Blut auf, die nicht mehr einer allgemeinen, allumfassenden Agenda, sondern der eines individuellen Repertoires von empirisch erfahrbaren Wünschen und Bedürfnissen unterworfen ist. Offensichtlich widersprechen all diese Elemente dem Mechanismus des nationalen Nachrichtenjournal, der seit seinen Anfängen dazu diente, einen eindeutigen, nationalen Konsens herzustellen. Angesichts einer netzartigen, medialen Demokratie und der vielseitigen Neuordnung individueller Identitäten erweist sich seine zentralisierende und monolokutionäre Agenda [agenda monolocutif] als unfähig, derlei Umwandlungen zu integrieren, da diese vor allem lokal, heterogen, minoritär und oft divergent sind.

Vom marktwirtschaftlichen Standpunkt her betrachtet, scheint das Internet die effektive Nachfrage der Nutzer für sich zu beanspruchen, indem es auf Interaktivität und Gemeinschaft setzt, während das Fernsehen auf einer einseitigen Logik des Angebots entstanden war. Dem Modell des »umgekehrten Panoptikums« [*panoptique inverse*],²⁸ welches das Medium des Fernsehens charakterisiert, scheint das des Netzes überlegen zu sein und die peripheren Räume haben gegenwärtig wohl endgültig das Zentrum übertroffen.²⁹ Die Errichtung eines Netzes von globalen Medien trägt tagtäglich mehr dazu bei, die individuellen Wege des Publikums von ihrem lokalen Gebiet zu lösen und den televisuell-nationalen Staatsbürger dauerhaft zu povizialisieren. Während die Politik (noch) im Rahmen der Staatsnationen agiert, sind die Alltagswelt und die Umgebung der Individuen bereits offen für eine globale Gesellschaft und für die Errichtung einer planetarischen und kosmopolitischen Gemeinschaft. Diese Deterritorialisierung der kognitiven Umgebung des Individuums impliziert, dass das imaginäre Gebiet, das die Staatsnationen mühsam aufgebaut haben, gegenwärtig zunehmend durchlässig wird. Die Maschen des Netzes, mit dem die einzelnen Individuen verbunden sind, sind ebenso wie die Grenzen der neuen Territorien und Identitäten zunehmend disparat.

28. Étienne Allemand, *Pouvoir et télévision, Les machines d'organisation*, S. 47.

29. Vgl. hierzu Fußnote 18.

5. Ein neues System des Wissens

Diese transzendente Silhouette des modernen Individuums, das die von den Planern des Bauhauses vorbereiteten Wohnräume durchquert, wird sich schrittweise auflösen und Mensch werden. Auf der Ebene des politischen und auf der des kognitiven Subjekts hat sich jeder dieser *Avatare* nach einer Phase der Abstraktion und der ideellen Planung, die ihre jeweilige Hervorbringung begleitete, neu ausgerichtet und dabei zugleich das patrimoniale Wissen, das durch die Staatsnation vererbt wird, und die positivistischen Sicherheiten der Wissenschaft der Technik [technoscience] verworfen. Was sich nunmehr durchsetzt, ist das Primat der individuellen Erfahrung und des gesellschaftlichen Ausdrucks. Diese füllen den von der Moderne hervorgebrachten und nun vom reinen Bewusstsein entleerten *Avatar* mit ihren Inhalten. Die private Sphäre der individuellen Wünsche und Bedürfnisse ist lautstark in die Öffentlichkeit eingedrungen, denn der Mensch wie die Gesellschaft lassen sich nicht auf leere Wesen oder Formen reduzieren, sondern sie sind das Produkt von komplexen und nicht sichtbaren Prozessen; sie resultieren aus einem feinen Netz sozialer, kultureller und kognitiver Voraussetzungen. Die Öffentlichkeit ist nicht mehr länger eine körperlose Sphäre, die von abstrakten Identitäten beherrscht wird, sondern eine lebendige Landschaft, die von wirklichen Personen bewohnt wird: Privatmenschen, Frauen, Ureinwohnern, Devianzen etc. An Stelle des rationalen Mechanismus des abstrakten Subjekts der Staatsnation, das die Moderne hervorgebracht hatte, tritt allmählich die Dynamik der »Subjektivierung der Individuen« [»subjectivisation des individus«], wie sie Alain Touraine in Betracht gezogen hat.³⁰ Der *Avatar* des Menschen, der vom modernen Zeitalter in Form eines eigenbestimmten und allwissenden, aber entleerten Selbstbewusstseins hervorgebracht wurde, ist heutzutage in seinem Wesen und besonders in den Bestandteilen seiner Identität und seinen imaginären Territorien selbst bedroht.

Dieser unvermeidbare Prozess lebte von der Reflexivität der modernen Gesellschaften, die kontinuierlich von der Integration neuer Arten des Zusammenlebens gespeist wurde, und gleichzeitig vom Opportunismus der massenmedialen Produktionen, die ihre eigene Version des Realen konstruierten und ausgedehnte Räume für individuelle und soziale Ausdrucksmöglichkeiten schufen: eine unregelmäßige Masse aus Gegenargumentationen, alternativen Vorschlägen und minoritären Meinungen.

Der *Avatar* des modernen Menschen sieht sich somit der unerwarteten Rückkehr des subjektiv Erlebten, der Tradition und der Natur gegenüber. Jeden Tag erfährt er auf seine Kosten, dass das Erkenntniswissen, dass er als gegeben betrachtet hat, keine ewigen Wahrheiten vermittelt, sondern sich oftmals als überholte Dogmen herausstellt, die von der Staatsnation oder von Unterprodukten der Wissenschaft der Technik herausgebildet wurden und die fest an technische und industrielle Netzwerke gekoppelt sind. Heutzutage ringen die Instanzen der Wissenschaft der Technik mit dem Sozialen und der Natur und stoßen nicht mehr auf die angenehme Einmütigkeit und Legitimi-

30. Alain Touraine, *Critique de la modernité*, S. 264.

tät, die ihnen einst gewiss war. Die Wege des Erkenntniswissens folgen nicht mehr einer geraden Linie, sondern gewundenen Pfaden, die durch die Interaktion und Reflexivität der sozialen Akteure hindurchführen. Diese werden durch ein beständiges *feed-back* begleitet, das durch Risikoantizipation und die umfassende Präsenz der Umwelt entsteht.³¹ Der *homo faber* hat endgültig seinen Status des »Herren und Besitzers der Natur« verlassen und indem er *Tabula rasa* macht, entdeckt er sich selbst neu als Geschöpf der natürlichen Ordnung. An Stelle des kartesischen Ich tritt ein kosmisches Ich, ein holistisches Ich, ein natürliches Wir. Die kanonische Sichtweise einer Rationalisierung der Welt wird nunmehr zu Gunsten einer Art Verbindung und Osmose abgelehnt und zurückgedrängt, die vor unseren Augen zwischen der menschlichen *Praxis*, dem durch Erfahrung Erlebten und der Natur entsteht.

Diese Wandlungen verschmelzen größtenteils mit einer Figur der Wiedergutmachung [*figure de réparation*],³² die auf einige Aussagen Bruno Latours anspielt, wenn er behauptet, dass der moderne Geist, der lange Zeit von der Ideologie des Szientismus gestärkt wurde, stets bemüht war, den Menschen und das Soziale von der Natur zu trennen.³³ Dieser Umbruch bestätigt folglich, was Latour als Überlagerung dieser beiden Bereiche definiert, die die uns nunmehr umgebende »Sozial-Natur« [*socio-nature*] hervorbringt. Diese Verschiebung offenbart gleichzeitig eine Haltung des Widerspruchs, wenn nicht gar der Ablehnung gegenüber einer Wissensform, die lange Zeit mit unserer Welt in Zusammenhang gesehen wurde. Dabei ist es unvermeidbar, dass diese Annäherung an die Natur mit der Herabsetzung des objektivierenden und entäußerlichen Blickes der instrumentellen Vernunft einhergeht, der durch eine neue emphatische und zusammenführende Art des Sehens überholt und ersetzt wird. Innerhalb der Aufteilung des Wissens hat sich die Grenze verschoben, das Erkenntniswissen muss sich von nun ab dem Bündnis aus Gesellschaften, Menschen und der Natur stellen.

Die Moderne hat der Fähigkeit sogenannter »Medienkulturen« zur Kombination und Durchmischung, ihrer Neigung zur Durchlässigkeit sowie der Globalisierung nicht widerstanden. Was die Grundlagen Letzterer untergraben hat, ist größtenteils die Vermehrung sämtlicher unterschiedlicher Phänomene der Abweichung und der Hybridität durch die Möglichkeit ihrer freien Zirkulation. Das Bauhaus hatte diese Bewegung der Deterritorialisierung initiiert, blieb aber eingeschlossen innerhalb der engen Mauern der modernistischen Ideologie. Wenn es ihm gelang, diese neuartige Kulisse aufzubauen, so sind es heutzutage die Bewohner der vom Bauhaus entworfenen Wohnräume, die sie mit globalisierten Materialien der weltumfassenden menschlichen Erfahrung füllen. Und einmal mehr schreibt sich dieser neue Blick vollkommen zeitgemäß tief in die Kunstproduktionen ein. Still enthüllen uns die Fotografien des Künstlers Arthus Bertrand durch ihre Komposition den Blick

31. Vgl. Ulrich Beck, *Risikogesellschaft*.

32. Es geht bei dieser Wiedergutmachung darum, die lange Zeit als fremd und unberechenbar abgelehnte Natur wieder in das Bewusstsein und Selbstverständnis des Menschen zu integrieren. (Anmerk. des Übersetzers).

33. Vgl. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen*, S. 139ff.

eines menschlichen *Avatars*, des stillen Zeugen dieses Neugestaltungs- und Globalisierungsprozesses der menschlichen Erfahrung; ein Blick, der sich außerhalb der Erde, quasi in der Galaxis situiert und die ichbezogene Kantische Universalität in Vergessenheit geraten lässt. Wie zum Beweis erfasst diese Eingliederung des Planeten selbst und somit auch der Natur nunmehr sämtliche Diskurse über Wohnräume, die Umwelt und alle vom Menschen geschaffenen Objekte (dieses oder jenes Objekt = $x \text{ Kilo CO}^2$).³⁴

Wenn es hier um ein Phänomen der Deterritorialisierung und des Verschwindens des imaginären Territoriums der Staatsnation und ihres kognitiv-politischen *Avatars* geht, so ist die Entstehung eines planetaren und universellen Subjekts ebenso problematisch. Dieses Subjekt ist nicht mehr in einem geopolitischen Raum verankert – dem politischen und ideologischen Raum der Staatsnation –, sondern in den Zwischenräumen einer netzartigen und planetaren Mediasphäre. Wie es das Bauhaus für seine Wohnräume vorhergesehen hatte, so ist der neomodern Mensch nun ein deterritorialisertes Geschöpf, das nicht mehr von einer einseitigen und allumfassenden Ordnung aus Vorschriften abhängt, sondern das heutzutage mehr einer Verschachtelung von *Avataren* gleicht, ähnlich einer Matroschka, bestehend aus verschiedenen Schichten der Kreolisierung, die aus vollkommen disparatem Imaginärem schöpfen. Möglicherweise war die Moderne lediglich eine politisch und kognitiv notwendige Utopie von langer Dauer, ein Tagtraum, der allmählich durch den Kontakt mit der Realität verweht. Der *Avatar* des modernen Menschen verkörpert und erklärt die Moderne und verschwindet »wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand«,³⁵ wie Michel Foucault es vorausgesehen hat. Nach dem Verschwinden dieses *Avatars* stehen eine neue Wissensaufteilung und eine neue Haltung des Menschen gegenüber dem Universum bereit. Ein neuer *Avatar* entsteht, ein sozial-natürliches Geschöpf, das nunmehr an neu zusammengefügte Erkenntniswissen gebunden ist, diesmal jedoch an nützliche Mechanismen der Reflexivität und Verantwortung.³⁶ Dennoch ist auch dieser neomodern *Avatar* lediglich ein imaginäres und ephemeres Geschöpf, das in den Windungen kommender neuer Diskurse und Imaginärem verschwinden und sich auflösen wird.

34. Seit drei oder vier Jahren werden in Frankreich Gegenstände der technischen Welt, wie Autos, Zug- und Flugreisen etc., mehr und mehr in Zusammenhang mit ihrer Kohlenstoffemission erfasst. Der Autor sieht darin ein zunehmendes Eindringen der Natur in sämtliche technischen Gebiete, die vormals strikt von ihr getrennt waren. (Anmerk. des Übersetzers).

35. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 462.

36. Vgl. Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung: Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*.

Bibliografie

- Allemand, Étienne, *Pouvoir et télévision. Les machines d'organisation*. Paris: éditions Anthropos 1980
- Anderson, Benedict, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt a.M.: Campus 1988 [1983]
- Beck, Ulrich, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996 [1986]
- Flahault, François, *«Be yourself». Au-delà de la conception occidentale de l'individu*. Paris: Mille et une nuits 2006
- Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974 (1966)
- Giddens, Anthony, *Konsequenzen der Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997 (1990)
- Jonas, Hans, *Das Prinzip Verantwortung: Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984
- Latour, Bruno, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Berlin: Akademie Verlag 1995
- Ricoeur, Paul *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil 1985
- Simondon, Gilbert, *Du monde d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier Philosophie 1958
- Soulages, Jean-Claude, *Les rhétoriques télévisuelles ou le formatage du regard*. Brüssel: De Boeck Université 2007
- Steimberg, Oscar, »Des genres populaires à la télévision: étude d'une transposition«, in: *Réseaux*, 81, S. 47-61. Paris: CNET 1997
- Touraine, Alain, *Critique de la modernité*. Paris: biblio essays 1992
- Véron, Eliséo, »Interfaces. Sur la démocratie audiovisuelle avancée«, in: *Hermès 4. Le nouvel espace public*, S. 113-126. Paris: éditions du CNRS 1989

Zur Modernität der Avantgarde. Medialer und ästhetischer Wandel im Kontext der Weimarer Republik: Béla Balázs

WOLFGANG MÜLLER-FUNK

1. Häuslichkeit in Bewegung

1924 hat kein Symposium stattgefunden, in dem Ernst Cassirer, der (spätere) Philosoph der symbolischen Formen, der Maler Paul Klee, der Fotograf Man Ray und der Kunsthistoriker Aby Warburg in Weimar sich miteinander über die Thesen des »Sichtbaren Menschen« ausgetauscht hätten. Für einen Augenblick mag man sich überlegen, Heidegger hätte *Sein und Zeit* oder seine Überlegungen zum Bauen und Wohnen in Replik auf intensive Wahrnehmungen des neuen Mediums Films verfasst. Über den ungarischen Filmtheoretiker, Drehbuchautor und Filmemacher hinaus lässt sich füglich behaupten, dass das ästhetisch, theoretisch, philosophisch und künstlerisch Neue anno 1924 nicht miteinander vernetzt gewesen ist, sondern aus Parallelaktionen bestand, die nebeneinander her liefen. Vermutlich hängt das damit zusammen, dass seinerzeit elitärer Modernismus und neue Popularkultur, das Pathos des Hauses und jenes der absoluten Beweglichkeit als inkompatibel erscheinen mussten. Das wird noch lange so bleiben, bis sich neben den Hauptströmungen des Films eine nachhaltige Avantgardebildung und anspruchsvolle Filmtheorie etabliert – in Deutschland und Österreich nicht vor den 70er Jahren, als man die exilierten Avantgarden in allen Bereichen wieder entdeckte, das Bauhaus wie den frühen deutschen Film. Damals konnte ein Buch wie das von Siegfried Kracauer, das heute aufgrund seiner Inhaltsästhetik und seiner reduktionistischen Sozialpsychologie als überholt erscheint (exemplarisches Beispiel ist hierfür wohl seine berühmte Interpretation des *Caligari*), nicht nur als kanonisiertes Buch der Weimarer Filmgeschichte, sondern auch als ambitioniertes filmtheoretisches Werk im Windschatten der Kritischen Theorie gelten.¹

1. Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 67-83, 578-582.

Der vorliegende Band, der das Bauhaus als ein repräsentatives Projekt der Moderne versteht, in das auf paradoxe Weise der Gegensatz von Haus und Raumschiff, von Ruhe und Bewegung stellt, lässt sich als ein solches Symposion begreifen, in dem die widersprechenden Tendenzen im Modernismus der 1920er Jahre vor dem gegenwärtigen Kontext neu verhandelt werden. Ganz zweifelsohne gehören die bewegten Bilder, deren kollektive Einprägsamkeit Balázs und Musil beschrieben haben, in diesen Zusammenhang. Mit Blick auf die heute vollzogene Digitalisierung kommt zum Abschluss, was man als fliegende Bilder bezeichnen könnte. Sie sind beweglich in ihrer Binnenstruktur, weil die Zeitlichkeit in sie eingeschrieben ist (das wäre ihr »futuristisches« Moment), und sie sind beweglich, weil sie für den Transport geschaffen sind, der sie an alle Enden und Ecken der Welt befördert.

Aber sie sind deswegen nicht vollständig nomadisch und unbehaust, sie bedürfen einer kontextuellen Verortung und sie haben einen festen Platz in den Häusern dieser Welt. Schon das Fernsehen und erst recht die digitale Multimaschinerie ist im Gegensatz zum traditionellen Kino, das heute ein tertiäres Medium² geworden ist, fester Bestandteil des Hauses, das sich nicht nur architektonisch, sondern – nicht zuletzt wegen der medialen Revolution, die Hand in Hand mit den modernistischen Strömungen etwa in der Architektur gingen, funktional gewandelt hat. Fest gemauert in der Erde ist es zugleich ein mediales Raumschiff. Man sitzt gemütlich und geruhsam als »Heimarbeiter« zu Hause und empfängt im Schutz des Hauses die bedrohlichen Bilder und Geschichten aus der weiten Welt.³

2. Die Rückkehr der Bilder

Was kann es vor diesem Hintergrund besehen für einen Sinn haben, sich mit Medientheorien der 20er und 30er Jahre auseinanderzusetzen, die auf doppelte Weise überholt erscheinen müssen? Sie erscheinen zweifach überkommen, einmal weil ihr jeweiliger »Gegenstand«, die Medien, sich seither stürmisch und sichtbar verändert hat, zum anderen, weil sie zudem diskursanalytisch betrachtet mittlerweile in den Status der Vorgängerschaft eingerückt sind, obschon etwa die Theorie eines Siegfried Kracauer weit über die 70er Jahre als ein kanonisches Werk zur Weimarer Filmkultur gegolten hat.⁴

Über das Moment einer ganz spezifischen Reflexion hinaus, wie sie durch den historischen Rückgriff möglich wird, möchte ich die Vermutung riskieren, ob nicht – im Sinn einer auf Hegel zurückgehenden, von Marshall McLuhan wieder aufgegriffenen Denkfigur – in die gegenwärtigen Medientheorien Momente der alten eingeschrieben sind: in die jeweils prononcierteren Medien wären demnach die alten Medien und ihre Verfahrensweisen eingelassen, »aufgehoben«. Diese »aufgehobenen« Momente etwa in Balázs' Filmtheorie, insbesondere in seinem Erstlingswerk »Der sichtbare Mensch«,

2. Vgl. hierzu Wolfgang Bock, *Medienpassagen*, S. 13-22.

3. Günter Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, S. 101.

4. Vgl. Thomas Elsässers Studie über das Weimarer Kino.

sind aufeinander bezogen und bilden letztendlich einen zusammengehörigen theoretischen Komplex, der das Narrativ »Die Rückkehr der Bilder« in sich trägt.⁵ Die dazugehörigen Strukturelemente sind:

- die gesellschaftspolitisch revolutionär insinuierte Formulierung von der Filmkultur als einer neuen strukturell progressiven Populärkultur;
- die These von der Substitution von Medien und den ihn zugrunde liegenden Zeichensystemen durch die jeweils nachfolgende Mediengeneration;
- die ästhetische Verschränkung von Avantgardismus und technisch-medialen Wandel;
- die Verkündung einer neuen Kultur, die tendenziell nur mehr visuell sein wird und die zu den Anfängen menschlicher Kultur zurückführt;
- die Verabschiedung von Schrift- und Buchkultur und der ihr zugrunde liegenden strukturellen Logik.

Unverkennbar ist in dieses Programm das Pathos der Bewegungsmoderne eingeschrieben, mit Menschen, die in Bewegung gesetzt sind, nicht zuletzt dank der bewegten Bilder. Die Statik des Buches, die zumindest auf den ersten Blick wohl mit der des traditionellen Hauses Hand in Hand geht, wird dabei pathetisch und kulturevolutionär verabschiedet.

Das Werk besteht aus zwei Teilen: einer programmatisch-theoretischen und einer angewandten Poetik und Poetologie. An dieser Stelle interessiert nur das Programm, das freilich niemals identisch ist mit der kulturellen Praxis. Balázs' sprachlich brillantes Erstlingsbuch, das, wie bei so vielen avantgardistischen Manifesten, in seinem innovativen Schwung viel mehr besticht als in seiner Analytik, beginnt mit einer fulminanten rhetorischen Volte in Gestalt einer dreifachen Anrede. Angesprochen werden nämlich nacheinander die Kunst- und Kulturtheoretiker, die ästhetischen Akteure, Filmregisseure und Drehbuchautoren, sowie das Publikum.

»Wir bitten um Einlass!« lautet die Anrede an die professionelle Ästhetik, Kunst- und Kulturtheorie. Der Film als moderne Kunstform, die »Volkskunst unseres Jahrhunderts«, ⁶ die 1924 pro Tag in einer Stadt wie Wien dreihunderttausend Menschen erreicht, ist dem Autor zufolge negativ dadurch bestimmt, dass sie aus der Hochkultur und damit auch aus der symbolischen Welt der Wissenschaft ausgeschlossen bleibt. »Wie der entrechtete und verachtete Pöbel vor einem hohen Herrenhaus steht der Film vor eurem ästhetischen Parlament und fordert Einlass in die heiligen Hallen der Theorie.«⁷ Indem Balázs das Verhältnis zwischen dem Film und den anerkannten Künsten mit sozialen Herrschaftsverhältnissen vergleicht, schlägt hier jenes soziale Moment durch, dass Pierre Bourdieu als die Produktion der feinen Unterschiede bezeichnet hat.⁸ Der Film ist sozial wie ästhetisch nicht fein (genug). Und andererseits gilt auch, dass in den Bereichen der Künste, und gerade in der

5. Wolfgang Müller-Funk, *Die Rückkehr der Bilder*.

6. Béla Balázs, *Der unsichtbare Mensch*, S. 10.

7. Ebd., S. 9f.

8. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 47ff.

neuen Kunst des Filmes, ein unausgesprochenes Theorieverbot gilt. Darunter leiden beide, wie Balázs hellsichtig bemerkt, der Film und die Theorie.

Bei dieser Missachtung des Films seitens des ästhetischen Herrenhauses spielt aber, und das gibt Balázs unumwunden zu, eine gewisse Ängstlichkeit der Regisseure eine Rolle, die einerseits auf das Publikum schielen und sich andererseits nicht von dem vermeintlichen Vorläufer des Kinos, dem Theater, lösen können, jenes Vorläufers, das das Kino in der Architektur seiner Vorführsäle ebenso wenig verleugnen kann wie in diversen Namensgebungen: die frühe, heute schon anachronistische Bezeichnung »Lichtspieltheater« bringt dies exakt auf den Punkt. Damit wird aber ein medientheoretischer Befund unübersehbar: dass nämlich im medialen Wandel, ungeachtet schwungvoller und inflationärer Verkündigungen, ein retardierendes, »häusliches« Moment im Spiel ist. Das neue Medium, das ganz andere Potenziale in sich birgt als das vorhergegangene, wird zunächst im Hinblick auf ältere Formate, nach deren Logik benutzt.

Medientheoretisch von Belang scheint zu sein, dass sich in fast allen frühen Filmtheorien das Theater beim Vergleich in den Vordergrund drängt, obschon, von allem Anfang an, die Nähe zum modernen Roman doch schlagender ist. Im Sinne Bachtins ließe sich die These riskieren, dass beide, der Film wie der Roman, »heterogene« Kunstformen darstellen: denn auch der Film enthält lyrische, epische und theatralische Momente.⁹ Wenn also das Lichtspieltheater als Nachfolger des herkömmlichen Theaters gilt, dann auch deswegen, weil es um eine ganz andere Ähnlichkeit geht: etwa um den öffentlichen Vorgang, die Bedeutung der Performanz, die Liminalität von Zeit und Raum, die der Film nicht nur mit dem Theater, sondern auch mit dem Ballett, mit Kleinkunst, Kabarett und Zirkus teilt, mit jenen Formen der Unterhaltung, die Autoren wie Horvath, Lampe, Kästner, Fallada oder Keun nachhaltig beeinflussen und die K. Ludwig Pfeiffer mit dem Terminus der ästhetisch-expressiven Medien belegt hat.¹⁰

Bei der im Sinne Bourdieus distinguierten, klassenspezifischen Ablehnung der neuen Massenkultur spielt – und darauf wird auch Musils höchst eigenständiger Kommentar zu Balázs' Buch verweisen – noch ein anderes Moment eine maßgebliche Rolle: Genuss und Unterhaltung. An diesem Punkt ist sich der von Expressionismus und Symbolismus beeinflusste Balázs mit dem neusachlichen Epiker Brecht, mit dem er später wegen des Drehbuchs zur *Dreigroschenoper* übers Kreuz geraten wird, einig: Die unterhaltsame, schon früh sexualisierte Filmkunst stellt eine Provokation für eine Ästhetik dar, die den Genuss und die Begierde unter Dauerverdacht gestellt hat. Eine solche Ästhetik klingt in der programmatischen Formel vom »interesselosen Wohlgefallen« bei Kant und in Anschluss daran bei Schiller an. Dieser ist einem asketischen Rationalismus verpflichtet: Das Kunstwerk, das an Emotionen und Begierden appelliert, unterläuft den Anspruch, durch und mit Kunst aufzuklären. Genuss und Unterhaltsamkeit, so lautet das unwiderspro-

9. Michail Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, S. 156.

10. K. Ludwig Pfeiffer, *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, S. 43ff. und 89ff.

chene Dogma, unterminieren die kritischen Intentionen der Kunst, vor allem die Reflexion. Brecht ist in dieser Hinsicht nicht ganz konsequent, hat er doch mit dem Epischen Theater ein ästhetisches Medium sekundärer Aufklärung geschaffen, bei dem das Publikum durch den Schlagabtausch der Argumente überzeugt und nicht durch die Identifikationen mit Personen verführt werden soll, zugleich aber ist seine Begeisterung für ein Massenspektakel wie den Sport, etwa das Boxen, das affektiv und agonal besetzt ist, unübersehbar. Brechts Lob des Sportpublikums, das er für viel kompetenter hält als den bürgerlichen Theaterbesucher, korrespondiert mit der Idee vom schöpferischen Genuss, den Balázs beim Kenner einer sportlichen Veranstaltung (Rennen) ebenso am Werk sieht wie beim Weingourmet. Was bei der Volkskunst Film überwiege, sei – so Balázs – der Rezeptionsaspekt:

»Der Film ist, mehr als jede andere, eine soziale Kunst, die gewissermaßen vom Publikum geschaffen wird. Jede andere Kunst ist doch im wesentlichen durch den Geschmack, durch das Talent der Künstler bedingt. Beim Film werden aber der Geschmack und das Talent des Publikums entscheiden.«¹¹

Rein formal besehen ist der Film, hierin der Bauhaus-Moderne vergleichbar, eine demokratische Kunst, eine Kunst, die zudem kein besonderes Vorwissen, keine Hochkultur-Bildung voraussetzt, die proletarische Kunst schlechthin, die Kunst, die vom und für das Volk gemacht ist. Aber ein Haken bleibt bei aller Emphase: dass, ähnlich wie bei der Architektur, die Partizipation des Publikums über die Logik des kapitalistischen Marktes vermittelt ist und dass, ökonomisch betrachtet, die Produktion von Filmen ungleich kostspieliger ist als jene Filme im Kopf, die dem gedruckten Buch zugrunde liegen. So wird der wahre Triumph der neuen Kultur auf die sozialistische Transformation angewiesen sein, in der das Publikum der eigentliche Produzent ist, ohne doch von den verräterischen Logiken der kapitalistischen Ökonomie abhängig zu sein. In diese Richtung gehen die Hoffnungen eines Brecht, eines Benjamin, eines Balázs'. Hinter der ungebrochenen Begeisterung für die neue Volkskultur lauert die Frage nach der Autonomie der Kunst, jene Autonomie, die Literatur und auch Theater seit dem 19. Jahrhundert – um noch einmal Bourdieu zu bemühen – unter der Parole der »reinen Kunst« proklamiert.¹² Das ist ein Dauerkonflikt für jedweden Modernismus und Avantgardismus der 20er Jahre, der ästhetisch avanciert und zugleich sozialrevolutionär sein will. In die neue Volkskultur Film ist nämlich, drastischer als in fast jeder anderen vorhergegangenen Kunstübung, Volkstheater, Zirkus und Operette vielleicht ausgenommen, die Logik des Kapitals eingeschrieben.

11. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 15.

12. Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 102.

3. Die Sichtbarkeit der Welt

Der programmatische erste Teil von Balázcs *Der sichtbare Mensch* folgt der Logik der Verkündung, der guten ästhetischen Botschaft. Auch hier ist eine gewisse Antinomie unübersehbar, steht doch die von Balázs proklamierte visuelle Revolution, die »Rückkehr der Bilder«, »the visual turn«, in einem unüberbrückbaren Widerspruch zum Logozentrismus etwa des Marxschen Sozialismus, dessen Logik sich durch und durch der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts und der Logik eben jenes Mediums verdankt, dessen Ende Balázs prophezeit:

»Die Erfindung der Buchdruckerkunst hat mit der Zeit das Gesicht des Menschen unleserlich gemacht. [...] So wurde aus dem sichtbaren Geist ein lesbarer Geist und aus der visuellen Kultur eine begriffliche. Dass diese Wandlung das Gesicht des Lebens im allgemeinen sehr verändert hat, ist allbekannt. Doch weniger denkt man daran, wie sich dabei das Gesicht des einzelnen Menschen, seine Stirne, seine Augen, sein Mund verändern mussten.«¹³

Mit dem Kinematografen ist nun eine symbolische Maschine am Werk, die der Kultur »eine neue Wendung zum Visuellen« geben wird. Vor diesem Hintergrund wird die Möglichkeit einer analphabetischen, ja sogar sprachlosen Kultur denkbar, die den modernen Menschen von der Abstraktion der Schrift befreit. Balázs hält die Substitution des Buches durch den Film für prinzipiell denkbar und kulturgeschichtlich möglich:

»Das Bild der Welt im Wort ergibt ein lückenloses und sinnvolles System, in dem die Dinge, die es nicht enthält, nicht etwa *fehlen*, wie auch die Farben in der Musik *nicht fehlen*, obgleich sie nicht vorhanden sind. Gerade solch ein vollständiges, lückenloses System ergibt das Bild des Menschen und der Welt in der unmittelbaren Ausdrucksbewegung.«¹⁴

Gestik und Mimik, Körper»sprache«, sind die Bedingungen der Möglichkeit einer visuell formatierten Welt. Balázs steigert sich zu der Apotheose:

»Die menschliche Kultur wäre ohne Sprache denkbar. Sie würde freilich ganz anders aussehen, sie müsste aber nicht minderwertiger sein. Sie wäre jedenfalls weniger abstrakt und dem unmittelbaren Sein des Menschen und der Dinge weniger entfremdet.«¹⁵

In dieser kulturevolutionären Optik antizipiert der Film jener Zeit, der Stummfilm, avantgardistisch die kulturelle Entwicklung der Menschheit. Er ist eine Einübung in die hohe Schule eines modernen Alphabetismus. Im Rahmen einer Geschichte der vergangenen Zukünfte handelt es sich bei

13. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 16.

14. Ebd., S. 20.

15. Ebd.

dieser analphabetischen Revolution um die Idee einer globalen Taubstummekultur. Der Stummfilm funktioniert dabei wie ein Lehrmeister, der uns, dem Publikum, aber auch den Theoretikern, eine globale Gebärdensprache beizubringen trachtet. Aber damit diese Substitution gelingt, müssen Mimik und Gestik als relative objektive Codes verstanden werden. So beruft sich Balázs im Geist der Zeit auf die Physiognomie, die den wahren Menschen zum Ausdruck bringt, ihn sichtbar macht, mit eben der Hilfe des neuen Mediums Film.

Was wird der Sprache vorgeworfen? Zunächst einmal und vor allem die Ursünde der Abstraktion. Die Sprache scheint das »unmittelbare Sein des Menschen« zu verfehlen. Sie entkörperlicht den Menschen und die Dinge, die ihn umgeben. Mehr noch: Sie entfremdet ihn von sich und der Welt. In gewisser Weise wird der gesellschaftliche Entfremdungsbefund, wie er aus dem marxistischen Diskurs geläufig ist, von der Gesellschaft auf die Sprache übertragen: »Das Wort scheint den Menschen vergewaltigt zu haben.« Mit dem narrativen Komplex vom Turmbau zu Babel kommt indes noch ein weiteres zentrales Element hinzu: die Sprache stiftet – auf der Ebene des Einzelnen wie auf jener der Kollektive, der Völker, Missverständnis, Unfrieden, Uneinigkeit. Schlussendlich gibt es »viele Dinge zu sagen, die mit Worten nicht zu sagen sind«.¹⁶

Mit dem Unbehagen an und in der Sprache befinden wir uns abermals in einem imaginären Symposium, bei dem etwa Hofmannsthal beklagen würde, wie dem modernen Schriftsteller die Worte ausrinnen und die Wirklichkeit zerfällt, oder Benjamin sich nach einer göttlichen Sprache sehnt, in der alles, anders als in der menschlichen, nach-babylonischen, bürgerlich-konventionellen Sprache, d.h. der Sprache der äußeren und willkürlichen Zuschreibungen im Sinne Saussures, seinen wahren Namen hat. Es ließe sich auch an den jungen Wittgenstein denken, der noch nicht an und in Sprachspielen denkt und am Ende des »Tractatus« verkündet, wenn alles, was der Fall ist, gesagt sei, dann sei eben das Entscheidende, das »Mystische«, noch gar nicht gesagt.

Aus heutiger Perspektive handelt es sich um ein Unbehagen an der Medialität des menschlichen Seins. Die Sprache errichtet eine unsichtbare Mauer zwischen Menschen und Dingen und erzeugt somit einigermaßen unvermeidlich Sehnsucht nach Unmittelbarkeit und Evidenz, jenseits aller Willkür und Setzung. Sie scheint die Welt und den Menschen systematisch zu verfehlen, das Medium der Schrift entfremdet ihn systematisch von seiner Körperlichkeit.

Interessanterweise tritt das Unbehagen in der Sprache zum gleichen Zeitpunkt auf, zu dem das neue Medium des Kinematografen in der modernen Kultur debütiert, das dem Autor zufolge ein »Lexikon der Gebärden« ausarbeiten wird. Zwar konzidiert er die unbestimmte Bedeutung von Gebärden und Mienenspiel, aber er vertritt zugleich die überaus optimistische Ansicht, dass die Filmkunst selbst dazu beitragen wird, eine verbindliche objektive Körpersprache hervorzubringen, in der der Geist von dieser geschaffen werden wird

16. Ebd., S. 18.

und nicht umgekehrt die Sprache vom Geist. Wenn die durch den Film bewirkte Globalisierung nur lange genug währt, dann werden sich die national-kulturellen Unterschiede verschleifen, und aus einer Synthese von verschiedenen Rassen und Kulturen wird ein universaler, weißer Durchschnittsmensch entstehen, der sich und alle anderen dank einer Gebärdensprache, »die von San Francisco bis Smyrna in jeder Nuance gemeinverständlich ist«, versteht. Die »Sprache« des Films ist ein körpernahes Esperanto, das sich der Logik des ästhetischen Mediums Film, aber auch der Entstehung einer objektiven neuen Sprache verdankt. Die Filmemacher sollen also nicht so sehr im Theater in die Lehre gehen, sondern bei den Meistern des Ausdruckstanzes, der Mimik und der Bewegung, *The Medium is the message*. Der Universalismus erhält hier gleichsam eine positive rassisch-kulturelle Unterlage. Der Film wird zum Produzenten einer universalen hybriden Menschheit.

Die »Körperwerdung des Geistes« – ein Ausdruck, der beinahe an Rudolf Steiners Eurhythmie denken lässt – wird vom Film auf die kulturelle Tagesordnung gestellt. Unübersehbar aus heutiger Sicht, dass hier Filmästhetik mit physiognomischen Diskursen verschmolzen wird, die wiederum mit biologischen Rassebefunden einhergehen, wonach Mienen und Gebärden das Wesen des Menschen, einzelner Individuen und ganzer Völker, objektiv zum Ausdruck bringen.

Diese Sprache wird also wieder einen realen Körper, ein universales »Haus des Seins«, haben. Im Film materialisiert sich das unbewusste Wissen »zur Kultur des Körpers«. Und prophetisch heißt es am Ende des programmatischen Abschnittes: Die »Filmkunst« verspricht eine »Erlösung vom babelschen Fluch«. Denn auf der Leinwand der Kinos aller Länder entwickelt sich jetzt die erste internationale Sprache: die der Mienen und Gebärden.¹⁷ Überflüssig zu erwähnen, dass diese Phänomene den Stummfilm der frühen 20er und noch die frühen Tonfilme beherrschen und im ethnografischen Film – und dazu gehören auch Filme, die die Alpen, die eigene Wildnis in Europa, Landschaft, Berge und Menschen ins Bild setzen (so wie der von Riefenstahl und Balázs ins Werk gesetzte Film »Das blaue Licht«) – ihren programmatischen Ausdruck finden. Diese wilden Peripherien werden als symbolische Orte imaginiert, in denen die Semiose der Gebärden- und Mienensprache (noch) objektiv, das heißt ohne Irritationen und Brüche, funktioniert. Es ist der (totalitäre) Traum von der radikalen Transparenz des Menschen mittels seines vom Film in Szene gesetzten Körpers.

Auffällig ist an dieser Stelle, wie sehr ein unbestimmtes, vorkritisches und umgangssprachliches Verständnis von »Sprache«, das diese auf abstrakte Kommunikation reduziert, sich mit einem proto-semiotischen Verständnis des visuellen Zeichensystems der bewegten Bilder verbindet. Die Argumentationslinie verläuft in etwa folgendermaßen: Im Stummfilm können die Menschen nicht sprechen. Was sie zu sagen haben, das können sie nur vermittels ihrer Bewegungen und der Dinge, die sie umgeben. Der Film macht nicht nur den Menschen, sondern auch die Dinge sichtbar. Aber damit gibt er den Dingen, ganz im Sinne des frühen Roland Barthes, eine sekundäre, konnotative,

17. Ebd., S. 22.

»mythische« Bedeutung.¹⁸ Die Dinge bringen das undarstellbare menschliche Innere zum Ausdruck, und sie werden auch auf den Menschen bezogen. Diese Doppelbewegung bezeichnet Balázs mit Verweis auf Wienes Caligari-Film als »naturalistischen Expressionismus«; damit ist gemeint, dass der Film nicht so sehr mimetisch als vielmehr verfremdend ist. Er gibt eine Realität wieder, die zuvor nicht sichtbar war: Die Dinge außerhalb des Films tragen, so heißt es im Text poetisch-metaphorisch, »wie schamhafte Frauen, einen Schleier vor dem Gesicht«.¹⁹ Diesen Schleier nimmt der Expressionismus der Filmkunst den Dingen ab: Expressionismus meint hier indes nicht nur eine spezifische ästhetische Richtung in Literatur und Film, sondern dass der Film *sui generis* expressionistisch ist. Im Medium des Filmes sind demnach nicht bloß Anschauung und Wahrnehmung im Spiel, sondern wie bei aller Semiose Kodierung und Dekodierung. Zur Ironie aller Authentizitätskulte scheint zu gehören, dass sie wie zur Selbstwiderlegung mit einer Kavallerie von Symbolen einhergehen. Ein kurzer Augenschein auf den Stummfilm der Weimarer Filmkultur könnte dies belegen.

Aus heutiger Sicht ist die Unhaltbarkeit von Balázs' Ansichten unübersehbar. In gewisser Weise stellt der Übergang vom Stumm- zum Ton- und Farbfilm auch eine Widerlegung der kühnen These dar, wonach Kultur ohne begriffliche Zeichensprache möglich wäre. Schon der Tonfilm zehrt von jenen kulturellen Archiven, die nicht bloß aus Bildern, sondern aus sprachlich formatierten Erzählkomplexen bestehen. Es ist gewiss kein Zufall, dass der frühe Film, abgesehen von narrationsarmen Themen (Ethnografie, Natur, Großstadt) immer wieder auf bekannte Sujets zurückgegriffen hat, die es zuvor in anderen symbolischen Formaten – Theater, Roman, Oper, Operette – gegeben hat und die das Publikum des stummen Films einigermaßen mühe-los zu dekodieren vermochte. Die Menschen auf der Filmleinwand, nicht aber die Zuschauer waren stumm.

Für neue Medien wie für avancierte Baukunst gibt es niemals eine Stunde Null. Gegen die pathetische Verkündung der Rückkehr einer sprachlosen Bildersprache spricht auch noch ein anderer Umstand, eine unmögliche Annahme nämlich, wonach es möglich wäre, zu vergessen, dass es schriftlich fixierte Sprache, die Welt der arbiträren Zeichen, jemals gegeben hat. Symptomatisch und kulturgeschichtlich ist die ästhetische Programmschrift aus der frühen Filmkunst allemal. Zudem enthält sie mehr als das sprichwörtliche Gran Wahrheit. Sie verweist zunächst einmal auf die Geschichte kollektiver Sehnsüchte und Utopien. Nebenbei kommt dabei eine ontische Differenz zwischen verschiedenen Zeichensystemen ins Spiel, die der klassische Strukturalismus, etwa in seiner einseitigen Konzentration auf Saussure, niemals ganz ernst genommen hat. Wenn heute der Komplex der bildenden Künste das Buch in den Hintergrund drängt, so auch deshalb, weil Visualität ein unhintergehbare Faktor unserer mundanen Kultur geworden ist und weil Bilder in einer global gewordenen Welt wirksamer sind als die noch immer national konstituierten Literaturen.

18. Roland Barts, *Mythen des Alltags*, S. 85-96.

19. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 59.

Unübersehbar und ähnlich wie bei Arnheim dominiert bei Balázs die Tendenz, den Film als neue Kunstform von allen anderen Kunstformen, vor allem von Literatur und Theater abzugrenzen. Selbst die schriftlichen Untertitel werden als unfilmisch angesehen. Das Bestreben, die neue Kunstform vom Bestehenden zu emanzipieren, korrespondiert mit der oben skizzierten programmatischen Rhetorik der Verkündung einer neuen Kultur. Hybridität und Mischung sind hier nicht gefragt, was indes in einem unübersehbaren Widerspruch zu dem Umstand steht, dass Balázs immer wieder das Heterogene der neuen Kunstform, etwa ihre lyrischen, epischen und theatralischen Elemente, hervorhebt, und im Grunde genommen davon ausgeht, dass der Film ein volkstümliches Gesamtkunstwerk darstellt, so wie eben der Roman und die Oper, die lange vor Wagner bereits Schelling, der Antipode Hegels, als Gesamtkunstwerke vorgeführt hatte und damit der Diagnose seines Jugendfreundes vom Tod der Kunst eine entschiedene Absage erteilte, der an all diesen neueren Tendenzen der Kunst kein Interesse zeigte. Die Pathosformel, die mit dem Gesamtkunstwerk einhergeht, trägt romantische Spuren: Synästhesie. Auf den heutigen Diskurs umgelegt, bedeutet das: Bereits der Film ermöglicht die Verkoppelung unterschiedlicher semiotischer Systeme und Prozesse und durch diese Intermedialität und Wahrnehmungskoppelung entsteht zusätzlich erzeugte Bedeutung.

Balázs war aber, wie gesagt, auch ein Programmatischer der Reduktion und damit – in einem ganz spezifischen Sinn und ungeachtet seiner antilingualen Suada – der Abstraktion. Man könnte in diesem Zusammenhang von einem ästhetischen Film-Nationalismus und Purismus sprechen: Um sich entfalten zu können, gilt es, sich offensiv von allen anderen Künsten, von Theater und Film, Operette, Kabarett abzugrenzen. Tabula rasa. Aber damit wurde nicht nur unterschlagen, in welch hohem Ausmaß das neue Medium von den Sujets und den narrativen Beständen der okzidentalischen Kultur abhängig war, sondern wie viel der Film anderen expressiven Formen der Kunst verdankt und dass er sich nicht vom Fluch der ›Hybridität‹ befreien kann, sondern sich nur, wie die Entwicklung des Filmes nach dem »Sichtbaren Menschen« zeigt, durch Synästhesie entwickeln kann.

Balázs hat die Spannung zwischen visuellem Reduktionismus und filmischem Gesamtkunstwerk gleichsam durch eine Prozedur gelöst, die man in Analogie zum Autofahren als Schalten in den Rückwärtsgang bezeichnen könnte. Die Sprache der Zukunft, die durch den Film visualisierte Sprache des menschlichen Körpers, ist zugleich die Sprache der Vergangenheit, des Anfangs. Es ist die Sprache, bevor Babylon, der symbolische Ur-Unfall, die Entzweiung passierte. In dieser vermeintlich reproduzierten uralten »Sprache« von Gesicht und Körper scheinen alle Elemente der verschiedenen Zeichensysteme und Kommunikationsformen enthalten: Bestimmtheit, Mitteilung, Kommunikation. Zugleich erstattet sie dem Menschen zurück, was ihm das Buch entzogen hatte: Affektivität und Körpernähe, Evidenz. Das technische Medium Film, genauer der Stummfilm, führt somit – so die Logik des ersten filmavantgardistischen Buches deutscher Zunge – zu einem imaginierten Anfang zurück. Nichts anderes meint der programmatische Satz, dass der Mensch wieder sichtbar werden wird.

Der Stummfilm war für Balázs, aber auch für Arnheim, eine Kunstform, die Realitätsillusion mit einem Hyperrealismus verknüpft. In diesem Sinn ist »Das blaue Licht«, der Film von Riefenstahl und Balázs aus den frühen 30er Jahren, programmatisch. Damit wird auch der tiefere Grund sichtbar, warum Balázs und im schwächeren Ausmaß auch Arnheim so sehr vom Stummfilm fasziniert waren. Es hat mit einer Semiose zu tun, die Mimese und Verfremdung der Lebenswelt miteinander verschränkt, in der das Innere durch das Äußere zur »Sprache« gebracht wird und das Äußere gleichsam in den Zustand des Geheimnisvollen, Magischen rückt. Der frühe Film hat beide Momente, die sich etwa in der Literatur des 19. Jahrhunderts in einem Widerspruch zueinander befanden, semiologisch miteinander ausgesöhnt: durch die Macht der stummen Bilder, in denen durch die Korrespondenz von Menschen und Dingen diese nicht nur sichtbar wird, sondern auch das Nicht-Sichtbare in Erscheinung tritt.

Die reale Entwicklung, die die Massenkunst Film genommen hat, ist indes dem radikalen Visualismus eines Balázs nicht gefolgt. Der Film hat den Weg einer synästhetischen Verschaltung gewählt: durch die Verkoppelung von Rede, bewegtem Bild und unterlegter Musik oder durch Fokalisierung und Diegese (*over voice*) wurden die narrativen Möglichkeiten ebenso erweitert wie die Möglichkeiten einer komplexeren Figurenführung. In gewisser Weise hat der Naturalismus über den Expressionismus obsiegt. Oder zumindest jene Realitätssuggestion, die auf der scheinbaren Korrespondenz von Filmwelt und Lebenswelt beruht, in der der Mensch handelt, indem er spricht.

4. Ein aufmerksamer zeitgenössischer Leser

Balázs' programmatischer Text verdankt seine anhaltende Bekanntheit nicht zuletzt einem prominenten Leser, der diesen zum Ausgangspunkt für die eigenen literarischen Ambitionen und für die Formulierung einer neuen Ästhetik nutzt, die für die Gestaltung der Textarchitektonik seines epochalen Romans »Der Mann ohne Eigenschaften« eine eher thematische Bedeutung – Stichwort »anderer Zustand« – besessen hat. Immerhin gehört Robert Musil zu jenen, die im Gegensatz zu den meisten Mandarinen der Hochkultur den Film kulturell, ästhetisch und philosophisch ernst genommen haben. Zugleich wird eine unübersehbare Kluft sichtbar zwischen einerseits einem neugierigen und skeptischen Modernen wie Musil, der sich für Avantgardistisches, beispielsweise den Expressionismus eines Robert Müller oder eines Béla Balázs offen hält, ohne selbst zum kulturpolitischen Avantgardisten zu werden, und andererseits eben diesen Autoren, die von einer kulturellen Mission im Namen des Fremden bzw. im Namen der neuen Medien getragen sind.

Als Leser von Balázs' Buch mutiert der Essayist Musil, der *fellow traveller* der österreichischen Sozialdemokratie, der geistig gesehen dem Bauhaus sehr viel näher stand als der filmische Projektentwickler, sogleich zum Autor. Von Musil darf man keine Rezension oder gar eine systematische Kritik erwarten. Der Text folgt der von Novalis beschriebenen Logik des Essayistischen, der

unbekümmerten punktuellen Vereinnahmung. Das Buch ist für ihn ein willkommener Theorielieferant. Mit dem ungarischen Filmtheoretiker wendet er sich gegen die Theoriefeindlichkeit auf dem Feld von Literatur und Kunst und plädiert für die Anerkennung des neuen Massenphänomens Film und Kino, das die Welt mit einem so dichten symbolischen »Netz überzogen« habe, wie das die »Kirchen und Gottesstätten aller Religionen in Jahrtausenden« nicht imstande waren.²⁰ Ohne Balázs' expliziten Irrationalismus überhaupt zu erwähnen, wehrt Musil die kategorische Kritik am Intellektualismus der Literatur, wie sie sich in den Debatten der Zeit manifestiert, entschieden ab.

Was für ihn den Film zu einer zeitgemäßen Kunstform macht, ist der paradoxe Tatbestand, dass ein »auf bewegte Schatten reduziertes Geschehen [...] eine Illusion des Lebens erzeugt«.²¹ Aber damit hat Musil – unter verstecktem Hinweis auf Platons Höhlengleichnis – die Frage nach dem Verhältnis, das die neue Kunstform Film zu den älteren Manifestationen des Ästhetischen unterhält, spürbar verschoben. Er fragt nämlich danach, was der Film mit diesen gemeinsam habe:

»Stumm wie ein Fisch und bleich wie Unterirdisches schwimmt der Film im Teich des Nursichtbaren; aber die Malerei ist stumm und starr, noch deutlicher geben zwanzig in einem Raum vereinigte gotische oder barocke Skulpturen, mit ihren wie Säbel gekreuzten Gebärden, den Eindruck einer Katatonikerversammlung in einem Irrenhaus [...]«²²

Nicht nur der Film, sondern alle Kunst ist – entgegen dem ersten Anschein – undenkbar ohne jenen anti-mimetischen, befremdlichen und verfremdenden Aspekt, den Musil hier geschickt vorführt, indem er einen fiktiven Betrachter wählt, der den Kontext und die Spielregeln uns vertrauter ästhetischer Phänomene nicht kennt.

Musils »neue Ästhetik« ist zweifelsohne anti-realistisch, aber sie ist implizit auch anti-avantgardistisch. Ihre Sache ist es nicht, auf die seit der Romantik zurückgehende Beschwörungsformel von der Einheit von Kunst und Leben zu rekurren, die auch im »Mann ohne Eigenschaften« zur Sprache kommt, etwa wenn Ulrich, der intellektuelle Held des Romans, seiner Kusine Diotima vorschlägt, so zu leben wie Figuren in einem Roman. Musil betont in dem Aufsatz demgegenüber die unaufhebbare Differenz zwischen Kunst und Leben und interpretiert – am Beispiel eben der neuen Kunstform des Films – die Kunst als ein Abspaltungsprodukt, als eine Abstraktion vom Leben, und zwar ungeachtet dessen, welche Wahrnehmungsformen und semiotischen Systeme im Spiel sind. Insofern ist, letztendlich gegen Balázs gedacht, der Film Abstraktion.

Diese Abstraktion oder Reduktion unterliegt zwei unterschiedlichen operativen Verfahrensweisen, die Musil im Einklang mit der Psychologie seiner Zeit als Verdichtung und Verschiebung bezeichnet. Es handelt sich um Ope-

20. Robert Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, S. 1138.

21. Ebd.

22. Ebd., S. 1139.

rationen, die in allen Künsten und damit auch in verschiedenen semiotischen Systemen vorhanden sind und die wir seit Strukturalismus und Psychoanalyse mit den Figuren der Metapher und Metonymie verbinden:

»Weshalb eine solche, im Grunde seltsame Abspaltung vom vollen Leben zur Kunst wird? [...] Wahrscheinlich hängt es mit den, untereinander eng verwandten Vorgängen zusammen, welche die Psychologie Verdichtung und Verschiebung nennt, wobei entweder heterogene, aber unter gleichem Affekt stehende Bilder zu Konglomeraten zusammengeballt werden, an denen eine gewisse Affektsumme haftet (z.B. Tiermenschen und multiple Tiere der primitiven Kulturen, Traum- und Halluzinationsbilder, wo gleichfalls zwei oder mehr Personen in einer erscheinen), oder umgekehrt ein einzelnes Bild (Teil) als Repräsentant eines Komplexes auftritt und mit dem unerklärlich hohen Affektwert des Ganzen geladen erscheint (magische Rolle von Haaren, Fingernägeln, Schatten, Spiegelbild u. dergl.).«²³

Erstaunlich bleibt für Musil, warum wir das »Staunen vor Kunstwerken als komplizierten, unpraktischen, geradezu grotesken Gebilden« nicht »mitempfinden«. Er führt das auf eine »Gleichgewichtsstörung des Wirklichkeitsbewusstseins« zurück, welche das Kunstwerk impliziert und induziert: Es versetzt uns gleichsam in einen anderen Lebenszustand, in ein anderes Verhältnis zur Welt. Das ist die tiefere Bedeutung der Kategorie der Verschiebung. Das Bild der Katatonikerversammlung ist ein gezielter Fingerzeig, eine innovative, lebendige Metapher, die den Zusammenhang zwischen den Abstraktionen der »lebensverneinenden« Kunst und dem anderen Bewusstsein des Ver-Rückten sinnfällig machen will.²⁴

In einem nächsten Schritt kommt aber nicht nur die Psychopathologie zur Sprache, sondern jene »außerbegriffliche Korrespondenz des Menschen mit der Welt«, jene »abnormale Mitbewegung, deren man übrigens in jedem Augenblick inne werden kann, wenn man vertieft in ein Kunstwerk, plötzlich kontrollierendes Normalbewusstsein einschaltet.«²⁵ Dieses Verhalten setzt Musil, der sich emphatisch auf den französischen Ethnologen und Anthropologen Levy-Bruhl und sein Werk »Les fonctions mentales des sociétés primitives« beruft, mit der »Partizipation« bei den »Primitiven« gleich. Diesen magischen Zustand ortet er auch im Akt einer undistanzierten Rezeption, in der sich das Individuum einem Zustand überlässt, der mit dem Normalbewusstsein des rationalen okzidentalischen Menschen kollidiert. In der Kunst kommt – so lautet der Befund – zum Vorschein, was ontogenetisch und phylogenetisch abgespalten worden ist.

Insofern ist die Kunst, gerade die technisch modernste, mit imaginierten magischen Anfängen verschwistert. Die Zeit der Dichtung ist, mit Octavio Paz gesprochen, eine »Wirklichkeit jenseits aller Zeit«, ein »Jenseits [...], in dem die Zeit ruht.«²⁶ In der Kunst, und gerade im stummen Film mit seinen

23. Ebd., S. 1138.

24. Ebd., S. 1141.

25. Ebd.

26. Octavio Paz, *Die andere Zeit der Dichtung*, S. 23.

beredten Bildern, kehrt die Zeit der magischen Anfänge scheinbar zurück, und zwar nicht allein thematisch-semantisch, sondern vor allem semiotisch. Diese post-romantische Perspektive bildet den Kern dessen, was man als den narrativen Plot der klassischen Moderne bezeichnen könnte.

Wir leben ganz offenkundig nicht mehr in dieser Zeit, weil wir, ungläubig geworden, nicht mehr zu jenen rettenden und erlösenden Anfängen zurückkehren können, von denen selbst der Skeptiker Robert Musil zutiefst beeindruckt war. Aber dass Kunst – Literatur, Film, Theater, bildende Kunst – Verschiebung und Verdichtung bedeuten und dass ihre Dignität sich der Differenz zu Lebenswelt und Wissenschaft verdankt, bleibt eine brauchbare Hypothese. Die »außerbegriffliche« Korrespondenz mit der Welt, von der eine ganze Generation kreativer Geister träumte, ist allenfalls eine Grenzerfahrung, derer man paradoxerweise nur »inne« wird, wenn man in jenen Zustand zurückkehrt, den Musil als Normalbewusstsein bezeichnet. Mögen die visuellen Bilder zuweilen stumm erscheinen wie Fische, so erwacht das Individuum verlässlich aus diesem Schlaf. Immer schon hat sich die Sprache störend eingestellt und ihn oder sie in den Zustand des Bewusstseins gerückt. Auf Dauer stellen – ein Traum so mancher Avantgarden – lässt sie sich nicht.

5. Als Gast an Bord der Bauhaus

Man erweist einem Jubilar gerade dadurch Respekt, dass man ihn nicht antiquarisch verklärt und beruhigend in eine kulturgeschichtliche Abfolge einordnet. Dass sich historische Diskurse und Programmatiken kontextualisieren und revisionär lesen lassen, bedeutet immer auch, dass diese in den gegenwärtigen Debatten fortleben, in sie eingeschrieben sind. Nähe und Distanz verlieren dabei ihre absolute Gegensätzlichkeit. Die modernistischen und avantgardistischen Strömungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts präsentieren sich uns als höchst widersprüchlich. Aus heutiger Sicht besteht darin nicht zuletzt ihre Qualität: Mythos und Moderne, Rückgriff und Ausgriff, Haus und Raumschiff, sind darin auf merkwürdige Weise miteinander verklammert.

Sie begriffen sich als universalistisch, als Projekte für die ganze Menschheit. Das gilt für die Baustile ebenso wie für die universalen Bilder moderner Bildmaschinerien. Dieser Universalismus war mit dem Pathos historischer Transzendenz verbunden, »Kathedralen des Sozialismus« zu bauen.²⁷ Dies erscheint, ungeachtet der universalisierenden Effekte moderner Medien, Bautechnik, Filmwelten und sogar Avantgarden, als ein abgeschlossenes Kapitel. Nicht mehr eine Einheitskunst, von San Francisco bis Izmir, sondern die Dignität des Fremden und Anderen, steht heute im Zentrum jener kulturellen Debatten, die um die Globalisierung kreisen. Auf profane Weise, anders als gedacht, sind die Utopien von Bauhaus und früher Filmavantgarde Realität geworden. Die unliebsamen und prekären Folgen dieser Realität beschäftigen heute die Menschen in den kapitalistischen Zentren und die internationalen

27. Klaus von Beyme, »Das Bauhaus als politische Metapher«, S. 375.

Avantgarden nach dem Bauhaus und anderen Avantgarden beziehen sich kritisch auf diese Folgen.

Das Bauhaus, das eher einer Reformbewegung denn einer wilden Avantgarde entsprach, war einem Erneuerungsprogramm verpflichtet, das – und das macht die Hausmetapher sichtbar – sehr stark auf ein vormodernes Moment zurückgriff: das Handwerkliche. In diesem Spannungsverhältnis besteht bis heute ihre Anziehungskraft. Dieses Reformmoment kommt auch in der Verschränkung mit dem sozialen Alltag zum Ausdruck. Das markiert auch den Abstand zu wortgewaltigen Avantgarden wie Expressionismus, Futurismus und dem Dadaismus, die bei aller Unterschiedlichkeit überdies die Logik des rationalen Humanismus in Frage stellen. Die neuen Medien, die eher der Metapher des Luftschiffes entsprechen, sprengen hingegen den Begriff des traditionell Handwerklichen und negieren das Pathos, dass der Mensch in der Moderne heimisch wird, das Alexandre Kojève zufolge den Kern der Hegelschen Meistererzählung ausmacht, wonach der Mensch »Material, Erbauer und Architekt« ist, der ein Gebäude für sich erbaut, in dem er lebt, das er sieht, versteht, beschreibt und kritisiert.²⁸

Die professionell betriebene Ballonfahrt erlitt bekanntlich schon Anfang der 30er Jahre ein Desaster. Wieviel Luft sich in dem klein gewordenen Ballon der »Bauhaus« befindet, können wir nicht genau sagen und wissen. Die Rehabilitierung des Hauses, die zu ihrem Geburtstag vorgeschlagen wird, hängt unmittelbar damit zusammen, ebenso das Misstrauen gegenüber einem leeren Universalismus, den man auch als eine Seinsweise ohne symbolisches Haus und ohne historischen Kontext interpretieren kann. Kultur hat stets mit Hausbau und symbolischer Raumordnung zu tun, sie ist immer schon eine Symbolmaschinerie der Differenz, die der Universalität angeblicher sprachloser Bilder Grenzen setzt.

Bibliografie

- Anders, Günter, *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: C.H. Beck 1956
- Arnheim Rudolf, *Film als Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002
- Bachtin, Michail M., *Die Ästhetik des Wortes*. Aus dem Russischen von Rainer Grübel und Sabine Reese, hg. v. Grübel, Rainer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979
- Balázs, Béla, *Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Krasznai-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001
- Ders., *Der Geist des Films*. Mit einem Nachwort von Hanno Loewy und zeitgenössischen Rezensionen von Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001

28. Alexandre Kojève, »Zusammenfassender Kommentar zu den ersten sechs Kapiteln der Phänomenologie des Geistes«, S. 135.

- Barthes, Roland, *Mythen des Alltags*. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964
- Beyme, Klaus von, »Das Bauhaus als politische Metapher. Künstlerische und politische Fraktionskämpfe im Bauhaus«, in: ders., *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst*. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik, S. 373-401. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998
- Bock, Wolfgang, *Medienpassagen. Bild – Schrift – Cyberspace II*. Bielefeld: Aisthesis 2006
- Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede*. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982
- Ders., *Die Regeln der Kunst*. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999
- Calhoon, Kenneth S. (Hg.), *Peripheral visions the hidden stages of Weimar cinema*. Detroit: Mich. Wayne State University Press 2001
- Elsaesser, Thomas, *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Aus dem Englischen von Michael Wedel. Berlin: Vorwerk 8, 2000.
- Jung, Uli (Hg.), *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*. Beiträge zu einer internationalen Konferenz vom 15. bis 18. Juni 1989 in Luxemburg. München et al.: Saur 1992
- Kabatek, Wolfgang, *Imagerie des Anderen im Weimarer Kino*. Bielefeld: transcript 2003
- Kester, Bernadette, *Film front Weimar representations of the First World War in German films of the Weimar period (1919 – 1933)*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Kojève, Alexandre, »Zusammenfassender Kommentar zu den ersten sechs Kapiteln der Phänomenologie des Geistes«. In: Fulda, Hans Friedrich/Dieter Henrich (Hg.), *Materialien zu Hegels Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt: Suhrkamp 2006
- Korte, Helmut, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998
- Ders. (Hg.), *Film und Realität in der Weimarer Republik mit Analysen der Filme »Kuhle Wampe« und »Mutter Krausens Fahrt ins Glück«*. Frankfurt a.M.: Fischer 1980
- Kracauer, Siegfried, *Von Caligari bis Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Aus dem Englischen von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979
- Müller-Funk, Wolfgang, *Die Rückkehr der Bilder. Beiträge zu einer »romantischen Ökologie«*. Wien: Böhlau 1988
- Ders., *Junos Pfau. Studien zur Anthropologie des inszenierten Menschen*. Wiener Vorlesungen, Konversatorien und Studien 8. Wien: WUV 1999
- Ders., *Die Kultur und ihre Narrative*, 2., erweiterte Auflage. Wien: Springer 2008
- Musil, Robert, »Ansätze zu neuer Ästhetik. Anmerkungen über eine Dramaturgie des Films«, in: *Gesammelte Werke*, hg. v. Frisé, Adolf, Bd. 8, S. 1137-1154. Reinbek: Rowohlt 1978

- Paz, Octavio, *Die andere Zeit der Dichtung. Von der Romantik zur Avantgarde*. Aus dem Spanischen von Rudolf Wittkopf. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989
- Pfeiffer, Karl Ludwig, *Das mediale und das imaginäre: Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999
- Ries, Marc, *Medienkulturen*. Wien: Sonderzahl 2002
- Scheunemann, Dietrich, *Expressionist film, new perspectives*. Columbia, SC: Camden House 2003

»Au-delà des papiers«:

Die Musik im Exil der Bauhaus

DAMIEN EHRHARDT

Die Frage nach der Musik am Bauhaus wird oft mit dem Hinweis auf Paul Klees Neigung für Bach oder Mozart beantwortet. Bei Pierre Boulez heißt es etwa:

»Und Klee ? Eigentlich hat er nie eine besondere Vorliebe für seine zeitgenössischen Komponisten gezeigt; wie wir es gesehen haben, steht er deren Erstaufführungen aufmerksam gegenüber, ohne jedoch persönliche Kontakte mit ihnen weiter zu pflegen. Es ist wahr, dass er immer wieder zu Bach und Mozart zurückkehrte: Seine Bildungsjahre haben ihn zu einem bestimmten Umriss geführt, dem er treu blieb. [...] Sogar Kandinsky, obwohl er dem Universum Schönbergs sehr nahe stand, widmet sich nicht dem musikalischen Gedanken mit einer solchen Tiefe und Notwendigkeit. Einen Gefallen finden an der Vorstellung, was ein aufmerksames Zuhören des *Sacre du Printemps* [von Strawinsky] und der Mozartschen Quartetten ihm gebracht hätte, ist eine ziemlich vergebliche Übung. Warum sollte man ihm vorwerfen, dass er von der musikalischen Ausbildung seiner Jugend weiterhin geprägt wurde?«¹

Klee brauchte in der Tat kaum auf die Neue Musik zurückzugreifen, um der musikalischen Abstraktion ihre Expression zu verleihen. Das heißt aber keineswegs, dass das Bauhaus der avantgardistischen Musik gegenüber grundsätzlich fern stand. Im Rahmen einer allgemeinen Fragestellung nach dem

1. Pierre Boulez, *Le pays fertile*, S. 25-27: »Et Klee ? A vrai dire, il n'a jamais montré de prédilection particulière pour ses contemporains compositeurs ; nous l'avons vu être attentif aux premières auditions, mais ne pas maintenir des contacts personnels suivis. C'est vrai qu'il revenait toujours à Bach et à Mozart: ses années de formation ont défini un certain contour auquel il est resté fidèle. [...] Même Kandinsky, pourtant proche de l'univers de Schönberg, n'est pas rattaché, avec une telle profondeur et une telle nécessité, à la pensée musicale. Se complaire à imaginer à quelles solutions une écoute aussi attentive du *Sacre du printemps* que des quatuors de Mozart aurait pu conduire Klee est un exercice assez vain. Pourquoi lui reprocher d'être resté marqué par l'éducation musicale de sa jeunesse ?«.

Begriff der Moderne und der Avantgardestellung des Bauhauses wäre vielmehr zu überlegen, wie das Verhältnis des Bauhauses im Sinne eines Zentrums für die Avantgarde der Künste gegenüber der vermeintlich peripheren musikalischen Avantgarde zu begreifen ist. Zuerst werde ich mich der Rolle der Musik in der Ausprägung des Bauhaus-Gedankens nach der Gründung der Weimarer Schule widmen, um mich dann von dieser musikhistorischen Fallstudie aus einer Konzeption einer kulturellen Identität der Musik als »disziplinär Exilierte« anzunähern.

1. Die Musik und das Bauhaus

1.1 HARMONIE- UND FORMENLEHRE: SCHÖNBERG UND GROPIUS

Hans Heinz Stuckenschmidt, der als Musikkritiker oft am Bauhaus verweilte, vermutete, dass die ersten ideellen Anregungen zu der Weimarer Schule aus dem Wiener Musikerkreis, zu dem Alma Mahler und Arnold Schönberg gehörten, entstanden sind. Schönberg hatte im ersten Kapitel seiner *Harmonielehre* den Handwerksmeister »zu neuen Ehren« gebracht.² Walter Gropius kannte diese *Harmonielehre*, und möglicherweise hat sie ihn auch bei der Niederschrift des Bauhaus-Manifests 1919 mit seinem Aufruf »Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück!« beeinflussen können. Mit der mittelalterlichen Handwerksordnung hatte Gropius sich aber schon in früheren Jahren befasst.³ Auf jeden Fall entstand die Formenlehre des Bauhauses zum großen Teil – wie wir sehen werden – in einem fruchtbaren, transdisziplinären Austausch zwischen Musik und bildenden Künsten. Dafür möchte ich zwei Beispiele anführen: erstens den Dialog, der sich zwischen Kandinsky und Schönberg entspann, und zweitens – weniger bekannt, aber nicht weniger aufschlussreich für die Frage nach der Verortung der Musik »im Haus des Bauhauses« – die Begegnung von Johannes Itten und Josef Mathias Hauer.

1.2 IM DIALOG: SCHÖNBERG UND KANDINSKY

Da die Beziehungen zwischen Kandinsky und Schönberg besonders vielfältig waren und in der Forschung ausgiebig behandelt worden sind, werde ich hier nur einige Aspekte herausgreifen. Nach einem Konzert von Schönberg, das am 1. Januar 1911 in Wien stattfand, war Kandinsky von dieser Musik so ange- tan, dass dieser die Entscheidung traf, jenen anzuschreiben: So kam es zu der Korrespondenz zwischen den beiden Künstlern. Darüber hinaus übersetzte Kandinsky Teile aus Schönbergs *Harmonielehre* ins Russische und wusste die Beschränkung auf das »unbedingt Notwendige« in den Gemälden seines Komponistenkollegen sehr zu schätzen.

2. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Musik am Bauhaus*, S. 3.

3. Siehe 1. Anmerkung von Hans Maria Wingler in Hans Heinz Stuckenschmidt, *Musik am Bauhaus*, S. 10.

Bekanntlich bediente sich Kandinsky der musikalischen Terminologie sowohl in seinen theoretischen Schriften als auch in seinen Werken, man denke nur an Gemälde mit musikalischen Überschriften wie *Fugue* oder an die Unterscheidung zwischen melodischer und symphonischer Komposition in der Malerei.⁴ In der 1910 abgeschlossenen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* konstruierte Kandinsky Analogien zwischen Farben und Klangfarben, die er nicht als feststehend betrachtete: Kennzeichnend für diese »synthetische Kunst« ist es, dass die Kraft der inneren Resonanz zwischen Elementen verschiedener Künste erlebt werden soll. Während seiner Kurse am Bauhaus war Kandinsky auf der Suche nach weiteren Korrespondenzen zwischen dem Ton (Lage, Dynamik sowie i-, a- und o-Laute), dem Tempo (von *Presto* bis *Adagio*) und den drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau:⁵

Gelb	Presto (M.M. 135) <i>f</i>	hohe Lage	i
Rot	Moderato (75) <i>mf</i>	mittlere Lage	a
Blau	Adagio (50) <i>p</i>	tiefe Lage	o

Ferner verstand Kandinsky die Musikschrift als Kombination verschiedener Punkte und Linien, was ihn zu seinen visuellen Transkriptionen musikalischer Motive führte; beispielhaft hierfür ist seine grafische Darstellung des Anfangs der 5. *Sinfonie* von Beethoven.

1.3 DAS GEMÄLDE UND DAS KLAVIER: ITTEN UND HAUER

Josef Mathias Hauer lernte Johannes Itten im Mai 1919 kennen, als er die Wiener Ausstellung seines Malerkollegen besuchte.⁶ Hauer konstatierte, dass das »gegenstandslose« Malen Ittens genau seiner »atonalen« Kompositionsweise entsprach. Seinerseits zeigte sich Itten von Hauers Farbenkreis sehr beeindruckt. Dieser zwölfteilige Farbenkreis nahm bei Ittens Farbenlehre, die erst später in seiner *Kunst der Farbe* (1961) niedergelegt wurde, eine zentrale Rolle ein.⁷

Hauers zwölfteiliger Farbenkreis basiert auf einem wohltemperierten System und führt nach dem Prinzip des Quintenzirkels durch alle zwölf Dur-Tonarten (C-Dur, G-Dur, D-Dur ...) bzw. Intervalle (Prim, reine Quinte, große Sekunde, ...). Hauer gibt für jede Tonart bzw. jedes Intervall einen bestimmten Charakter an. Für C-Dur z.B.: »Sieg, rein, frei, olympisch, jungfräulich, glänzend, festlich«, und für die ihr gegenüberstehende Tonart Fis-Dur: »unrein, unfrei, prometheisch, satanisch, vulkanisch, Plage, Knechtung«. Gegenüberstehende Tonarten bzw. Intervalle werden systematisch als gegensätzliche Pole charakterisiert, was der Komplementarität der damit in Verbindung gebrachten Farben entspricht. Auf dieser vereinfachten Graphik gibt Itten nur vier Farben an: Gelb, Rot, Blau und Grün. Stellt man sich dann aber auf dem Kreis die jeweiligen Zwischentöne vor, kommt man zu einem Ergebnis,

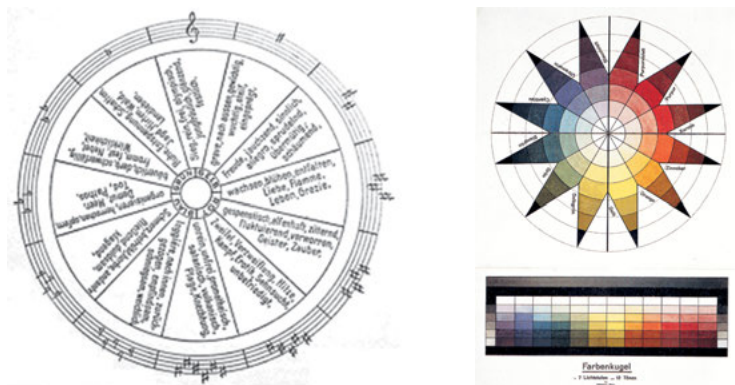
4. Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques*, S. 21f.

5. Ebd., S. 25.

6. Walter Szmolyan: *J.M. Hauer*, S. 20.

7. Ebd., S. 25.

das Ittens ›Farbenstern‹ ziemlich nahe kommt. Um Ittens Stern zu erhalten, müsste man für jede Farbe noch sieben Stufen der Lichtintensität definieren und eine Symmetrie entlang der horizontalen Mittellinie durchführen.



Abbildungen 1 und 2: Hauers Farbenkreis; Ittens Stern

Alleine schon dieses Beispiel zeugt von der Fruchtbarkeit des Dialogs zwischen Hauer und Itten, der geradezu in einen Gedankenaustausch im Bereich der Synästhesie führt, wobei – zugespitzt – eine Äquivalenz geschaffen wird: Hauers Farbenkreis bildet sozusagen die Grundlage von Ittens Formenlehre.

In diesem Zusammenhang weist auch Ferdinand Ebner in seinen *Lebenserinnerungen* auf den produktiven Austausch zwischen den beiden Künstlern hin:

»Itten kam zu Hauer – ich war anwesend – und ließ sich die Apokalyptische Phantasie vorspielen. Voll Begeisterung erklärt Itten: Was Hauer komponiert, das sind meine Bilder. [...] Itten hatte dem Hauer seine große ›apokalyptische‹ Farbenphantasie geschenkt, die nun über dem Klavier hing – zum großen Schrecken aller ›bürgerlichen‹ Besucher.«⁸

Die Platzierung des unkonventionellen Gemäldes Ittens gerade über dem Klavier, das man als Symbol von Hauers musikalischem Schaffen deuten kann, wirkt hier als besonders provokativ. Über die künstlerische Affinität hinaus scheinen insofern beide Künstler einen ähnlichen Verstoß gegen die bürgerliche Ordnung zu wagen, die später beim Bauhaus eine große Rolle spielen wird.

1.4 SCHÖNBERG, HAUER UND DAS BAUHAUS

Bauhaus-Musik lässt sich demnach nicht auf die einfache Formel der Neigung Paul Klees für Bach und Mozart bringen. Vielmehr wurden Bauhaus-Meister

8. Ebd., S. 20.

wie Gropius, Kandinsky oder Itten noch vor der Gründung ihrer Institution von Komponisten neuer Musik wie Schönberg oder Hauer geprägt. Hier begegnete die musikalische Avantgarde – im Sinne einer nach dem Zweiten Weltkrieg als »radikal« bezeichneten Strömung, die der gemäßigten Moderne gegenübertrat – der Avantgarde der Künste. Hauer und Schönberg schufen die Komposition mit zwölf Tönen, die Schönberg als Kompositionssystem gestaltete, das dem Postulat der sogenannten Dodekaphonie folgte. Es ist bemerkenswert, dass dieses System von den Vertretern des Serialismus nach dem Zweiten Weltkrieg angeeignet wurde, also in der historischen Situation der Nachkriegszeit, die durch die Affirmation der zeitgenössischen Musik und die *Tabula rasa* der teilweise ideologisch suspekten Tradition geprägt war.

2. Die Musik am Rand des Bauhauses

Trotz der aktiven Rolle der Musik in der Ausprägung der Bauhaus-Idee richtete sich Gropius in seinem 1919 verfassten Manifest explizit nicht an Musiker, sondern an Architekten, Bildhauer und Maler. Hier stellt sich die Frage, ob diese Orientierung damit zusammenhängt, dass sich Gropius nicht besonders für Musik interessierte, wie es der Äußerung Alma Mahler-Werfels zu entnehmen ist, als sie meinte, die Herrin Musik wäre nicht sein Element gewesen.⁹

Auf jeden Fall stehen die Worte »Ton« und »Kompositionslehre« auf dem Unterrichtsplan des Bauhauses 1922.



Abbildung 3: Unterrichtsplan des Bauhauses 1922

9. Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, S. 132-133.

Die Musik war also durchgängig präsent im Unterrichtsplan, aber auch im Gedankenaustausch, der zur Ausprägung der Bauhaus-Idee führen sollte, und doch nahm die Musik an dieser Institution, dem Bau-»Haus«, eine marginale Stellung ein. Das möchte ich im Folgenden durch zwei Beispiele erläutern: erstens die Versuche mit Schallplatten und zweitens das Bauhaus-Fest im Jahre 1923.

2.1 DIE VERSUCHE AN SCHALLPLATTEN

Stuckenschmidt weist in seinen Schriften auf musikalische Experimente hin, die wörtlich am Rande des Bauhauses durchgeführt worden sind. Es handelte sich um Versuche an Schallplatten, die zur Erzeugung konkreter Töne in den 20er Jahren führen sollten, also viel früher als die Forschungen von Pierre Schaeffer:

»Ich werde nie die Verblüffung vergessen, mit der wir in den zwanziger Jahren in Berlin und am Weimarer Bauhaus solche Versuche an Schallplatten unternahmen, Versuche, die Vorstufen zu dem bildeten, was dann seit 1948 von Pierre Schaeffer und seinen Mitarbeitern als *Musique Concrète* ausgebildet wurde. Neues Schallmaterial lieferte etwa gleichzeitig in sozusagen chemisch reiner Form der Generator für die Schallkuchen der elektronischen Musik am Kölner Rundfunk. Wir wissen, mit welcher wahrhaft neuen und unerhörten Wirkung sich diese Schallphänomene in den Kompositionen Pierre Schaeffers, Pierre Henrys, Ernst Kreneks, Karlheinz Stockhausens, Luciano Berios und Toshiro Mayuzumis darstellen.«¹⁰

Die experimentellen Versuche am Bauhaus bilden insofern eine wichtige Vorstufe für die Herausbildung der Neuen Musik und ihres Instrumentariums nach dem Zweiten Weltkrieg, die heute nicht nur die elektroakustische Musik, sondern auch ein weiteres Spektrum der Musik (z.B. das DJing) prägt.

2.2 DIE MUSIK WÄHREND DER BAUHAUSWOCHE 1923

Am Bauhaus stand Musik nicht oft im Mittelpunkt des Geschehens. Und wenn sie wie etwa bei der Bauhauswoche 1923 in den Vordergrund rückte, dann nahm sie keine »radikalen« Züge an, wie das Programm in der folgenden Tabelle schön veranschaulicht:

Donnerstag 16. August, 20 Uhr	DAS TRIADISCHE BALLETT (Deutsches Nationaltheater Weimar) Erste (gelbe) Reihe (Musik von Tharenghi, Bossi und Debussy) Zweite (rosa) Reihe (Musik von Haydn und Mozart) Dritte (schwarze) Reihe (Musik von Paradies, Haydn und Händel) Weimarische Staatskapelle und Karl Tutein
-------------------------------------	---

10. Hans Heinz Stuckenschmidt, »Kriterien und Grenzen der Neuheit«, S. 18.

Freitag, 17. August, 20 Uhr	DAS MECHANISCHE KABARETT (Jena Stadttheater) Musik von H. H. Stuckenschmitt
Samstag, 18. August, 20:00	KONZERT (Deutsches Nationaltheater) PAUL HINDEMITH, <i>Marienlieder</i> (Erstaufführung) Beatrice Lauer-Kottlar (Sopran) und Emma Lübbeke-Job (Klavier) FERRUCCIO BUSONI, <i>Sechs Klavierstücke</i> : 1. Toccata, 2. Prélude und Etude (UA), 3. Drei kurze Stücke (zur Pflege des polyphonen Spiels, UA), 4. Perpetuum mobile Egon Petri (Klavier)
Sonntag, 19. August, 11:00	MATINEE (Deutsches Nationaltheater) ERNST KRENEK, <i>Concerto Grosso</i> für 6 Soloinstrumente und Streichorchester IGOR STRAVINSKY, <i>Die Geschichte vom Soldaten</i> Weimarerische Staatskapelle, Dirigent: Hermann Scherchen
19. August	2. REFLECTORISCHE LICHTSPIELE (Lampionfest und Tanz) Ludwig Hirschfeld-Mack

Während der Bauhauswoche wurden unterschiedliche Werke verschiedener Strömungen der Zeit als Vitrine der neueren Musik aufgeführt. Otto Reuter eröffnete seine Besprechung der Konzerte des 18. und 19. August für die Zeitschrift *Die Musik* mit folgenden Worten:

»Weimar hat seit Liszts Tode die moderne Musik stiefmütterlich behandelt. [...] Das stark umkämpfte staatliche *Bauhaus* benutzte den Anlaß seiner ersten großen Ausstellung, die seine Existenzberechtigung erweisen soll, um in zwei Konzerten einen kleinen Ausschnitt aus dem modernen Musikschaffen zu geben, und zwar mit großem Erfolg [...]«¹¹

Bei diesem kleinen »Ausschnitt aus dem modernen Musikschaffen«, der die Ausstellung des Bauhauses begleitete, handelt es sich keineswegs um eine »radikale« Konzeption der Neuen Musik. Vielmehr wird die neuere Musik im Sinne eines »eklektischen« Vorgehens verstanden. Auch sieht Stuckenschmitt in der Neuheit kein Absolutum, sondern ein »neues Erschauern« ähnlich dem »nouveau frisson« der französischen Symbolisten gegen Ende des 19. Jahrhunderts:

»[...] der selige Schreck vor einem noch unerlebten künstlerischen Phänomen ist die Quelle aller Erfindungen im Bereich der sinnengetragenen Phantasie. Gleichzeitig öffnet sich ihm der sensitive aufnehmende Geist. An diesem subjektiven Erfinden

11. *Die Musik* XVI/2 (November 1923), S. 148.

aus dem schöpferischen Schreck kann der konstruierende Verstand ebenso seinen Teil haben wie das assoziierende Gefühl.«¹²

Stuckenschmidts Buch zur *Neuen Musik*, das kurz nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen war, zeugt auch von einem derartigen Willen, alle Strömungen der Zwischenkriegszeit zu präsentieren (Radikalismus, freier Stil, experimentelle Musik, Folklorismus, Neoklassizismus ...), ohne dabei eine bestimmte ästhetische Richtung hervorzuheben.¹³ Als Musiker nahm Stuckenschmidt dennoch an den Experimenten der Bauhaus-Woche teil, aber nicht bei rein musikalischen, sondern bei interdisziplinären Projekten wie dem Mechanischen Kabarett.

Während der Bauhaus-Woche wurde Neue Musik aufgeführt. Das Ziel war, einerseits die Ausstellung durch Musik zu begleiten, um durch eine Vielfalt von Ereignissen einen größeren Erfolg zu erzielen, andererseits die neuere musikalische Literatur zu entdecken, besonders in einer Zeit, in der viele unterschiedliche Strömungen koexistierten. Hindemith, Busoni, Krenek und Strawinsky wurden nicht nur im Sinne einer konzeptuellen Nähe ins Programm genommen, sondern sie waren auch persönlich am Bauhaus anwesend.

3. Die Musik an Bord der Bauhaus

Einige dieser Komponisten wie Hindemith, Schönberg oder Strawinsky, deren Werke während der NS-Zeit als »entartete Kunst« verfeimt worden sind, flohen ins Exil. Wie sie verließ das Bauhaus Deutschland 1933. Diese Flucht ins Exil könnte man im Sinne der von Sonja Neef in der Einleitung vorgeschlagenen Umformulierung »des Bauhaus« in »die Bauhaus« in Zusammenhang bringen, wobei die grammatische Feminisierung des Artikels »die Bauhaus« eine Mobilisierung des Hauses andeutet, das zu einem Schiff wird, das die Konzepte der Modernität und der Migration miteinander verbindet. Insofern kann man diese Komponisten auch mit dem Begriff »die Bauhaus« assoziieren.

Für den Fall der Musik am Bauhaus reicht die Schiffs-Metapher aber noch weiter. Wir haben indessen gesehen, dass Musik (vor allem Neue Musik in ihrer »radikalen« Modernität) eine eher marginale Position innerhalb des Bauhauses einnahm. Wie und wo situiert sich die Musik im »Haus« des Bauhauses? Bezieht man sich auf eine starre Definition von Identität, die alleine auf der Konzeption des Manifestes von 1919 basiert, dann nimmt Musik eine ähnliche Position innerhalb des kulturellen Feldes des Bauhauses ein wie die *Sans-papiers* innerhalb einer Gesellschaft, für welche die Arbeit der Einwanderer zwar unentbehrlich ist, die aber den Status Letzterer nicht offiziell anerkennen will. Daraus könnte man schließen, zumal die Musik nie als

12. Hans Heinz Stuckenschmidt, »Kriterien und Grenzen der Neuheit«, S. 21.

13. Für die vorliegende Arbeit wurde die französische Übersetzung von Jean-Claude Salel herangezogen: Hans Heinz Stuckenschmidt, *Musique nouvelle*.

eigener Bereich am Bauhaus vertreten war, dass sie immer schon an Bord *der* Bauhaus gewesen sei. Und so könnte man auch das Schicksal der Musik *an dem* und *an der* Bauhaus wie folgt bezeichnen:

La musique *au* bord *du* Bauhaus

La musique *à* bord *de la* Bauhaus

4. Transfer und Identifikationsprozesse: Zur Synthese zwischen *dem* und *der* Bauhaus

Der Vergleich mit den *Sans-papiers* bleibt freilich auf eine fachspezifische Ebene beschränkt. Darüber hinaus öffnete das Bauhaus der Musik gastfreundlich die Tore. Gropius hätte ihr zwar mehr Platz einräumen können, aber ihre Präsenz wurde nicht in Frage gestellt, ganz anders als bei den illegalen Immigranten unserer nachmodernen Gesellschaften.

»Nationale Identitäten« und Papiere sind nichts Starres. Im 19. Jahrhundert diente ein Pass dazu, unter dem Schutz des Herrschers eines anderen Landes zu stehen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang ein Pass eines anderen Weimarer Musikers: Franz Liszt. Er ist mit der Bemerkung versehen: *Celebritate sua sat notus*, anstatt der sonst üblichen Personenbeschreibung.¹⁴ Liszt war kein *Sans-papier*: Er war *Au-delà des papiers*. Dies zeigt, dass die Ausstellung von Papieren sowie die Konstruktion der nationalen Identitäten, die ursprünglich eher als fortschrittlich galten, heute eher die gegenteilige Wirkung erzeugen. Europa mit seinem Schlagwort »Einheit in der Vielfalt« verfügt über keine klare oder eindeutige oder »identifizierbare« Identität. In Bezug auf die Frage nach einer »europäischen Identität«, die mit der Frage nach der Beziehung von Modernität und Heimatlosigkeit aufs Engste verbunden ist, hat Neef die mythologische Figur »der« Europa mit einer illegalen Immigrantin verglichen, der wir heute an der europäischen Grenze die Einreise verweigern würden.¹⁵ Das Spiel des grammatischen Artikels, der zwischen »das« und »die« changiert, folgt hier demselben kulturkritischen Schema wie bei der Figur der Bauhaus.

Identitäten sind nichts Feststehendes, und nicht ohne Grund wurde die Ambiguität des Identifikationsprozesses von der Psychoanalyse erörtert. So beobachtete Sigmund Freud, dass man verschiedenen sozialen Gruppen zugehört (Familie, Schule, Religion ...) und dass unsere Persönlichkeit sich durch diese »Identifikation« mit mehreren Modellen konstruiert.¹⁶ Statt von kultureller, sprachlicher oder fachspezifischer Identität zu sprechen, sollte man deshalb von einem Identifikationsprozess an womöglich unterschiedlichen sozialen Gruppen reden. Die Art und Weise, wie sich die einzelnen Mitglieder des Bauhauses mit der kulturellen Norm eines Kollektivs identifizier-

14. Ernst Burger, *Franz Liszt*, S. 112.

15. Sonja Neef, »Woher Europa, wohin?«. Referat im Rahmen des Humboldt-Kollegs *Mediationen und interkulturelle Beziehungen im europäischen Raum*, Paris 2006.

16. Soraya Nour, »L'émotion chez Freud«. Referat im Rahmen des Humboldt-Kollegs *Emotionen durch Kultur- und Naturwissenschaften*, Paris 2007.

ten, änderte sich ständig. Auf der anderen Seite kann man das Individuelle und das Kollektive nur schwerlich trennen: Einzelne Akteure agieren auf das Kollektiv, das wiederum das einzelne Individuum beeinflussen kann. Kulturelle bzw. fachliche Identität existiert nicht als solche, sie baut sich auf und ab im Werden, im Übergang (*dans le passage*). Der interkulturelle bzw. fachliche Transfer ermöglicht die kontinuierliche Konstruktion und Dekonstruktion der kulturellen bzw. fachlichen Identität. Diese Theorie der Nicht-Identität sollte an konkreten Fallstudien erörtert werden, doch würde eine derartige vertiefte Untersuchung den Rahmen dieses Essays sprengen. Was die fachliche Identität betrifft, so könnte man auf das Beispiel der verschiedenen Schaffensphasen Stravinskys hinweisen: Nachdem er avantgardistische Werke wie *Le Sacre du Printemps* komponiert hatte, knüpfte er an eine neoklassizistische Ästhetik an, bevor er seine Karriere mit serieller Musik beendete, die wiederum der radikalen Modernität entsprach.

Warum nicht die *études de transfert*¹⁷ an diesem Gedanken erweitern, um zu den *transfer studies* – ein von Alain Patrick Olivier 2006 geprägter Begriff¹⁸ – zu gelangen? Die *transfer studies* wollen die sehr oft in unseren Gesellschaften verbreiteten Polarisierungen transzendieren, indem sie die Genealogie und die Verwandlungen der rhizomischen Identitäten als Transferprozesse hervorheben. Die *transfer studies* ermöglichen es auch, über eine der Uniformisierung sehr fern stehende Diversität nachzudenken, für die man nur plädieren kann.

In diesem Sinn schließe ich meinen Beitrag mit Gropius' Rede an der Harvard University am 24. Mai 1958 anlässlich seines 75. Geburtstages. Dort nimmt Gropius Stellung gegen den Konformismus, indem er relative, sich kontinuierlich entwickelnde Werte gegenüber der Statik und der mit ihr verbundenen ewigen Wahrheit bevorzugt, indem er zugibt, dass er nicht *die* Lösung finden könne und dass der Bauhausstil nichts Feststehendes sei, indem er lieber »das eine *und* das andere« als das »Entweder-oder« berücksichtigt und indem er die »Einheit in der Vielfalt« als Begriff für die demokratische Kultur wählt – jene »Einheit in der Vielfalt«, die später zum Schlagwort Europas werden sollte.

Gropius' Referat zeigt deutlich, dass er seine Ansichten über das Bauhaus im Laufe der Zeit änderte. Nach seinen Erfahrungen in England und den USA, die er während seines Aufenthalts in diesen neuen Heimatländern machte, gelangte er gleichsam zu einer Synthese zwischen *dem* Bauhaus und *der* Bauhaus, ganz im Sinne jener Dialektik, die unsere nachmodernen Gesellschaften in hohem Maße prägt.

17. Zu den *Etudes de Transfert*, siehe u.a. Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, insbesondere S. 1-15); Michael Werner/Bénédicte Zimmermann, »Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité«; Hans-Jürgen Lüsebrink, *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, S. 129-170.

18. Alain Patrick Olivier, »La réception française de la phénoménologie«. Referat im Rahmen des Humboldt-Kollegs *Mediationen und interkulturelle Beziehungen im europäischen Raum*, Paris 2006.

SPEECH DELIVERED AT THE HARVARD CLUB OF BOSTON
AT THE ALUMNI DINNER FOR WALTER GROPIUS 75TH BIRTHDAY
MAY 24, 1958

If there is one real great pleasure in becoming 75 year old it is that you are all here to help me get over the shock. It is quite impossible for me to feel as old as I am, because I have led a triple life, one German, one English, one American, beginning each one like a neophyte and still learning. It's kept me on my toes, for I had to develop a reliable inner compass to steer me through the pitfalls which my various roles as architectural revolutionary, political persona non grata, enemy alien and – most suspect of all – university egghead provided for me. Now the egghead have of course been taken out of hiding and are in the process of being dusted off to be shown to the nation in their full glory, but you who have known me as a teacher are pretty well aware of the penalties that go with teaching in this country, and I have had my full share of it in my practice. But there is also a great deal of compensation in it, and particularly tonight I think I am entitled to feel proud and happy to see so many alumni of the Graduate School of Design who have meanwhile made significant contributions to the development of architecture in this country and to applaud them for not having been content to follow the ever offered recipes for a sure-fire modern architecture, but to have explored the field on their own, independently and courageously. The blight of conformism is the great and present danger of our American way of life, and I hope you will pit your strength against it. Impatience with the ever-increasing complexity of our responsibilities has tempted too many to give in to a carry-all formula, supposed to straighten out once and for all the whole field of contradictory demands. But when we look closer we find that what may look like confusion to the one who still clings desperately to yesterday's formula of dependable, eternal truths, becomes a source of tremendous inspiration, of never-ending challenge to the one who has stepped out of the world of static values into the free pattern of relative values and of constant transformation. The confusion is not in the many-sidedness of the phenomena that are converging on us, but in our inability to relate them to our pattern of living which is still so largely dominated by formulas from the past. Thornton Wilder puts it this way: »Culture under a democracy has its dangers, but also its hopes and promises. Here a new and tremendous theme opens up which will have to be penetrated by thought, investigated and expressed, the theme: Man with head unbowed. Democracy has the great task to create new myths, new metaphors, new images to show forth the state of new dignity which man has entered upon.«

This cannot be done by handing out authoritative beauty formulas to an uncomprehending public, untrained to see, to perceive, to discriminate. A society such as ours, which has conferred equal privileges on everybody, will have to acknowledge its duty to raise the general level of responsiveness to spiritual and aesthetic values, to intensify development of everybody's imaginative faculties in order to create the basis from which eventually the creative act of the artist can rise, not as an isolated phenomenon, ignored or rejected by the crowd, but imbedded in a firm network of public response and understanding. The realization that only a broad educational attempt would eventually create these premises for a greater cultural unity has caused me to establish the Bauhaus in Germany and, when Germany reverted to the dictatorial methods which I hoped we had outgrown, to transfer my educational work to the Graduate School in Harvard.

When I came to this country 20 years ago, one of my happiest experiences was the healthy curiosity and adventurousness of the American mind. But has not much of this been lost in the meantime? The individual has become timid and often doesn't know how to shake himself free from the ever tightening embrace of big organization. The technical potentialities have become immeasurably improved, enriched and refined during his lifetime, but he uses them still awkwardly, hemmed in right and left by real and imagined formulas of the past and of the present. At a moment in history, which calls for a bold, imaginative interpretation of the democratic idea, he stands faltering, his mind so occupied with material production that it cannot take flight. Our generation is presented with the same challenge as were the founders of our Western culture, the Greeks, when they deliberately buried the treasures and temples of their former existence under the triumphant symbol of their new-found freedom: the Acropolis; but we certainly don't face our existence with anything like the same spirit. Probably because too many of us are still clutching the yardstick of the past, looking anxiously for the protective shelter of an authoritative method. They narrow their choice of expression and their field of experience by docile acceptance of a formula which may have served its initiator well enough, but, used in an imitative approach, leads eventually to formalistic shallowness and an entirely fictitious unity from without.

My own contribution, the Bauhaus-idea, has been used, abused and distorted in this manner, and there is now a popular version of a fixed Bauhaus-style that is tossed around in debate as if it had really existed as a rigidly defined formula. On the contrary. Our strength was that there was no dogma, no prescription – things that invariably go stale after a while – but only a guiding hand and an immensely stimulating setting for those who were willing to work concertedly, but without losing their identities. What made our group function was a common method of approach, a kindred way to responding to the challenges of our day, a similar »Weltanschauung«, if you will. We knew that only a personal interpretation of a common phenomenon can become art, that only a searching mind can find a conceptual attitude and pose questions of principle. Instinctive response to direct experience was what we cultivated or, as Oriental philosophy puts it: »Develop an infallible technique and then place yourself at the mercy of inspiration.«

When, in a world which is still throbbing with the new forces which we have set in motion in the first half of the century, we read or hear that somebody believes to have found the solution to a problem, he only shows that he is still rooted in the static conception of yesterday, that he still longs to submit to the dictate of an accepted doctrine. Let's not blame him too much that he is falling for this old, time-tested way to overcome chaos. However, a democratic cultural unity of our day and age as I envisage it cannot result from limitation to dogma and formula, but only from co-existence of all true and vital ideas and their interaction.

Perhaps a concrete example may illustrate this thought. The idea of conquering the complications of modern building by creating flexible, universal place is an intriguing one. But if it were to be tied exclusively to the post and beam method – and then used as a formula by incompetent hands, it would be bound to end in monotony. Technical progress has brought us other constituent elements of form that stir the imagination: the warped plane, the shell which absorbs all forces – compression and tension – in continuity and promises highest performance reached with the least material effort. This newest development is another process of simplification which may lead to the roof becoming the building itself, enclosing universal space, while all the rest is flexible accessories.

Both these approaches, post and beam or warped shells, are true elements of modern architecture. Can we give exclusive preference to the one against the other? No. I think the choice depends on the architect's temperament and inclination, and the peculiar set of circumstances he is faced with. Both phenomena will prevail side by side, or be integrated with each other.

There are, however, problems of specific function which cannot be solved within universal space at all, and we should not delude ourselves into accepting it as a panacea for all our troubles. As always oversimplification is dangerous and tends to evade the stimulating challenge inherent in all new and specific tasks. I agree with a statement made by the brilliant Japanese architect Kenzo Tange who said: »We should not be trapped by the illusion that we can universalize the function through an abstract grasp of it.«

My own approach, from the Bauhaus days on, has always been to shun any formalism and preconceived style idea, but to proceed, instead, empirically, not excluding anything which appears to offer genuine value, to say »and« instead of »either-or« and thus seeking »unity in diversity« as the desirable aim. May I quote my partner John Harkness who compares this empirical method with (I quote): »the method whereby nature has produced a wide variety of patterns and designs which are constantly modifying themselves to be more adaptable to changing conditions... its workings can be seen, for instance, in the infinite variety and strict order of native costumes all over the world as opposed to the monotony of uniforms which were always the products of dictate and formula. As long as there is a common objective, I believe this approach to hold the greatest promise that the architect of the future may achieve harmony without monotony, order without regimentation.« (unquote) »As long as there is a common objective...« This is the point where most of our problems arise today. A common objective, welcomed and sustained by broad public support would in a natural manner call forth many spontaneous individual interpretations and create rich contrasts within a given framework. Lacking this support we have as often as not come to accept the substitute of a preconceived formal pattern, superimposed from above, on the living tissue of human activity to achieve at least an external order in place of plain chaos. But such order is of a precarious character, easily uprooted and soon ignored when it remains unabsorbed by life and inexpressive of its real motives. If we as a people cannot evolve a clearer picture of our common objectives and unite our moral forces behind their realization, the desire of the architect to create unity will go on being thwarted and his individual contributions toward beauty and order will remain isolated.

The fallacy of our present set-up lies, in my opinion, in the fact that a majority of us believe that modern organization-man has found today's version of that indispensable ingredient of all cultures: the intellectual common denominator of a time. He has not. For with his new tool – automation – he pursues only one aim: to compel each individual who takes part in the common production effort to abide by a narrowly circumscribed intellectual code, the focus of which is mere expediency. Since adaptability is rated higher by him than independent thought, the individual becomes lost within the group. Against this robotization of our society, we should set our conviction that keeping one's identity is superior to social usefulness at any price and that this levelling process can never produce a cultural common denominator.

But didn't we only yesterday run down the rugged individualist? We did, but the pendulum has swung back sharply to the other extreme now, and we have to discover the hard way that neither conformity within the group – which leads to tyranny by the majority

– nor wilful extravagance of the individual can create a climate which favors the development of initiative and imagination; but that it is the moral responsibility carried by each individual independently within the group which provides the basis for the goal of a democratic culture: unity in diversity.

This, my friends, is my »formula«. Honi soit qui mal y pense!

Walter Gropius

Bibliografie

- Bosseur, Jean-Yves, *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*. Paris: Minerve 1998
- Boulez, Pierre, *Le pays fertile. Paul Klee*. Paris: Gallimard 1989
- Burger, Ernst, *Franz Liszt*. Paris: Fayard 1988
- Espagne, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: P.U.F. 1999
- Mahler-Werfel, Alma, *Mein Leben*. Frankfurt a.M.: Fischer 1960
- Neef, Sonja, »Woher Europa, wohin«, Referat im Rahmen des Humboldt-Kollegs *Mediationen und interkulturelle Beziehungen im europäischen Raum*, Paris 2006, in: Ehrhardt, Damien (Hg.), *Médiation et relations interculturelles dans l'espace européen. Culture, histoire, musique*. Paris: Sorbonne (im Druck)
- Stuckenschmidt, Hans Heinz, *Musique nouvelle illustrée par des exemples littéraires et musicaux – Neue Musik*. Paris: Buchet/Chastel (Corréa) 1956
- Ders., »Kriterien und Grenzen der Neuheit«, in: Reinecke, Hans-Peter (Hg.), *Das musikalische Neue und die Neue Musik*. Mainz: Schott 1969
- Ders., *Musik am Bauhaus*. Berlin: Bauhaus-Archiv 1979
- Szmolyan, Walter, J.M. Hauer. Wien: Verlag Elisabeth Lafite 1965
- Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte, »Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité«, in: Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte (Hg.), *De la Comparaison à l'histoire croisée*, S. 15-49. Paris: Seuil 2004

Abbildungen

- Abbildung 1: Josef Matthias Hauer, »Zwölfteiliger Farbkreis übereingestimmt mit den zwölf Tönen der chromatischen Skala«, 1919, in: Feierabend, Peter/Fiedler, Jeannine (Hg.), *Bauhaus*, S. 143. Köln: Könemann 1999
- Abbildung 2: Johannes Itten, »Farbenkugel in sieben Lichtstufen und zwölf Tönen«, Beilage zu »Utopia. Dokumente der Wirklichkeit«, 1921, Lithografie, 18farbig, 47,0 x 32,0 cm, BHA, in: Feierabend, Peter/Fiedler, Jeannine (Hg.), *Bauhaus*, S. 233. Köln: Könemann 1999
- Abbildung 3: Unterrichtsplan des Bauhauses 1922. www.dk-forum.de/uploads/RTEmagicC_paeda1.jpg (14.11.2008)

Verzeichnis der Namen

- Aalto, Alvar 142
 Achilles, Roy 125, 128
 Adams-Teltscher, Georg 131, 135
 Aicher, Otl 32f.
 Albers, Josef 19, 85, 147, 148
 Allemand, Étienne 186, 190
 Alofsin, Anthony 83, 88
 Anders, Günter 51, 168, 192, 205
 Anderson, Benedict 181, 184, 190
 Apostolidès, Jean-Marie 35, 41f.
 Appadurai, Arjan 95, 110, 116, 128, 154-156, 173
 Aragon, Louis 20
 Arnheim, Rudolf 200f., 205
 Assendorf, Christof 117, 128
 Avermaete, Tom 81, 88

 Bach, Johann Sebastian 209, 212
 Bachtin, Michail M. 194, 205
 Balázs, Béla 191-202, 205
 Balla, Giacomo 18
 Barthes, Roland 198, 206
 Bartrop, Paul R. 131, 149
 Bate, Weston 145, 149
 Beck, Ulrich 149f., 188, 190, 205
 Benjamin, Walter 29ff., 35, 40, 42, 59, 60-63, 66, 68, 73, 164, 173, 195, 197, 228
 Bergdoll, Barry 79, 89
 Bergner, Lena 97, 109, 113
 Beyme, Klaus v. 148f., 204, 206
 Bill, Max 31-35, 40
 Bock, Wolfgang 192, 206
 Böhm, Peter 153, 174f.
 Bohrer, Karl Heinz 133, 149
 Boissel, Anne 81, 88

 Bosseur, Jean-Yves 211, 223
 Boulez, Pierre 209, 223
 Bourdieu, Pierre 193ff., 206
 Boyd, Robin 144, 149
 Braig, Marianne 107, 110
 Brecht, Bertolt 57-67, 69-74, 194f., 228
 Breton, André 20
 Breuer, Marcel 58, 66, 78, 85, 87
 Burger, Ernst 217, 223
 Burn, Ian 138ff., 144, 149
 Busoni, Ferruccio 215f.
 Butler, Roger 139, 141-144, 149

 Caldenby, Claes 56
 Calhoon, Kenneth S. 206
 Calinescu, Matei 137, 149
 Caplow, Deborah 93, 103, 106, 110
 Cárdenas, Lázaro 91ff., 96, 100, 102, 107, 110
 Carrà, Carlo 18
 Carter, Peter 126, 128
 Cassirer, Ernst 191
 Castels, Pater 161
 Catomeris, Christian 53, 56
 Chakrabarty, Dipesh 108, 110
 Childs, Marquis 47
 Chtcheglov, Ivan 35f., 41
 Clair, René 162
 Clark, Manning 137f., 149
 Clifford, James 93, 95f., 96, 99, 101, 109f.
 Cohen, Jean-Louis 81, 88, 116, 126, 128
 Coke, Edward 65, 73
 Coleman, Simon 116, 128

- Collins, Peter 116, 128
 Conrad, Sebastian 88, 91, 110, 112
 Constant 32, 34, 38f., 40-43, 228
- Darling, James Ralph 131, 135, 145f.
 Debord, Guy 32, 35-43, 225
 De Certeau, Michel 42
 Dee, Sarah 18, 25
 Delaunay, Robert 15f., 22, 25f.
 Deleuze, Gilles 54, 56
 Derrida, Jacques 14, 19, 24f., 42, 72
 de Rudder 77, 132, 227
 Dix, Otto 18, 142
 Doesburg, Theo van 18, 78
 Droste, Magdalena 12, 25, 79, 88
 Dussel, Enrique 101, 110
- Eggeling, Viking 162, 175
 Eisen, Gabrielle 73, 99, 131, 149
 Eleb, Monique 88
 Elsaesser, Thomas 206
 Escher, Gudrun 25
 Espagne, Michel 218, 223
- Fallada, Hans 194
 Feininger, Lyonel 15f., 19, 22, 26, 85, 93
 Flahault, François 180, 190
 Foucault, Michel 189f.
 Franco, Antonio 103, 110
 Franco, Jean 104
 Frängsmyr, Tore 50, 56
 Frank, Tanja 35, 81-85, 88f., 98f., 110, 115, 124, 225
 Freud, Sigmund 23, 29, 42, 217
 Führ, Eduard 63, 73
- Gadamer, Hans-Georg 66, 73
 Gärtner, Artur 118, 128
 Giddens, Anthony 178f., 190
 Giedion, Sigfried 83ff., 88
 Goethe, Johann Wolfgang von 64, 167, 169, 170
 Greenwald, Herbert 119
 Grohn, Christian 132, 149
 Gropius, Walter 12ff., 19f., 26, 31, 33, 35, 43, 46, 66, 72, 78f., 82-85, 87f., 98, 125, 132, 140, 142f., 148, 173, 210, 213, 217ff., 222
- Guattari, Félix 54, 56
 Gutmann 96
- Hannerz, Ulf 124, 128
 Hansson, Per Albin 47ff., 52f., 55
 Hapkemeyer, Andreas 150, 156f., 173f.
 Häring, Hugo 142
 Harries, Karsten 17f., 22, 24f., 133, 149
 Harrington, Kevin 125, 128
 Hauer, Josef Mathias 210-213, 223
 Hauptmann, Elisabeth 58, 74
 Havinden, Ashley 18, 26
 Hedqvist, Paul 48
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 37, 134, 192, 200, 206
 Heidegger, Martin 21-25, 63, 73f., 131-134, 149f., 191
 Heitmann, Claudia 32f., 43
 Henning, Moritz 81, 88
 Henningsen, Bernd 45, 47, 56
 Herbst, Gerhard 139, 142f., 148
 Herdeg, Klaus 88
 Hindemith, Paul 215f.
 Hirschfeld-Mack, Ludwig 131, 133-137, 140, 142, 144-150, 153-157, 161-175, 215
 Hitchcock, Henry-Russel 56, 84
 Hoberg, Annegret 15, 25
 Hoormann, Anne 162ff., 173
 Horvath, Ádam Pálóczi 194
 Hugo, Victor 17ff., 24f., 142
 Hulten, Pontus 18, 25
 Hüter, Karl-Heinz 24, 136, 143, 150
- Isaacs, Reginald R. 83, 88
 Itten, Johannes 15f., 20, 22, 26, 150, 170ff., 174, 210-213, 223
- Jaeger, Falk 45, 56
 Jaeggi, Annemarie 78, 88
 Jameson, Fredric 11, 25, 55
 Janeba, Fritz 139, 142f.
 Jenderko, Ingrid 15, 25

- Jhering, Herbert 64f.
 Johansson, Bengt O.H. 47, 56
 Johnson, Philip 56, 80, 84f., 88, 124
 Jonas, Hans 189, 190
 Jorn, Asger 31f., 34f., 37-41
 Jung, Karin Carmen 92, 110
 Jung, Uli 206
 Junkers, Hugo 19, 25, 78

 Kabatek, Wolfgang 206
 Kahlo, Frida 100, 103
 Kandinsky, Wassily 19, 66, 150,
 167f., 170, 172, 174, 209ff., 213
 Kantor, Sybil Gordon 84, 88
 Karakayali, Serhat 88
 Kästner, Erich 194, 205
 Katz, Friedrich 92f., 110
 Kebir, Sabine 58, 74
 Kent, Rachel 140, 150, 171ff.
 Kester, Bernadette 206
 Keun, Irmgard 194
 Key, Ellen 49
 Kießling, Wolfgang 96f., 111
 Kircher, Athanasius 168
 Kittler, Friedrich 168f., 173
 Klee, Paul 19, 150, 166, 171f., 174, 191,
 209, 212, 223
 Kleinerüschkamp, Werner 93, 111
 Klotz, Heinrich 133, 150
 Kojéve, Alexandre 205
 Koolhaas, Rem 80, 88
 Korte, Helmut 206
 Kracauer, Siegfried 51, 56, 191f.,
 205f.
 Krenek, Ernst 214ff.
 Krinsky, Carol H. 85, 88
 Kristeva, Julia 23f.
 Kron, Stefanie 96, 111
 Kroner, Friedrich 58

 Lambert, Phyllis 118, 128
 Latour, Bruno 180, 188, 190
 Léger, Fernand 162f., 175
 Lendon, Nigel 139, 149
 Lersch, Heinrich 99, 111
 Levy-Bruhl, Lucien 203
 Liebknecht, Karl 79

 Lindvall, Jörn 56
 Lipp, Wolfgang 150
 Liszt, Franz 215, 217, 223
 Loeffler, Jane C. 86, 88
 Luce, Henry R. 86, 88
 Luther, Martin 30, 42
 Luxemburg, Rosa 79, 117, 206

 Mack, Wolfgang 123, 128, 131, 133-137,
 140, 142, 144-150, 153-157, 161-175,
 215
 Magón, Flores 99
 Mahler-Werfel, Alma 210, 213, 223
 Marx, Karl 37f., 41ff.
 März, Ursula 12, 21, 25, 86
 McLuhan, Marshall 192
 Mendelsohn, Erich 81
 Méndez, Leopoldo 93f., 97, 99,
 102f., 106, 110, 113
 Merewether, Charles 139, 149
 Meuser, Philipp 88
 Meyer, Hannes 78f., 88, 91-100,
 102ff., 106-113, 125
 Mies van der Rohe, Ludwig 18f.,
 26, 70f., 79, 82-85, 87ff., 115-120,
 124-129
 Mignolo, Walter D. 91, 101f., 105,
 108, 111
 Moholy-Nagy, László 19f., 143f., 147,
 161, 173
 Moritz, William 88, 161, 168, 173
 Morris, Robert J. 116, 128
 Mozart, Wolfgang Amadeus 209,
 212, 214
 Much, Franz J. 71, 73
 Müller-Funk, Wolfgang 191, 193,
 206, 226
 Mumford, Lewis 85, 88
 Musil, Robert 192, 194, 201-206
 Myhrum, Charlotte 125, 128

 Neef, Sonja 11, 72, 98, 131f., 155, 172,
 216f., 223, 226
 Nerdinger, Manfred 72, 74
 Nerdinger, , Winfried Ulrich 88
 Neumeyer, Fritz 83, 88, 125f., 128
 Nungesser, Michael 111

- O'Gorman, Edmundo 100f., 105, 112
 O'Gorman, Juan 100, 108
 Ohrt, Roberto 32, 34, 40, 43
 Olivier, Alain Patrick 218
 Orozco, Clemente 103
 Osten, Marian von 88
- Pacheco, F. Castro 104, 113
 Padovan, Richard 124, 128
 Paerregaard, Karsten 95, 112
 Pannwitz, Rudolf 133, 150
 Park, Robert E. 85, 119, 121-124, 127ff.
 Patkin, Benzion 131, 150
 Paulsson, Gregor 46
 Paz, Octavio 105, 203, 207
 Pearl, Cyril 131, 150
 Pearlman, Jill E. 85, 89
 Perrella, Stephen 89
 Perret, August 142
 Pfeifer, Andreas 15, 25, 194
 Pfeiffer, K. Ludwig 25, 194, 207
 Picabia, Francis 162, 175
 Piscator, Erwin 58, 74
 Platon 202
 Pohle, Fritz 97, 112
 Pöppel, Ernst 163, 173
 Posada, José Guadalupe 99, 103
 Prignitz-Poda, Helga 93, 97, 100, 102, 109, 112
- Quijano, Aníbal 91f., 102, 108, 112
- Randeria, Shalini 91, 110, 112
 Rasch, Bodo 67, 70, 74, 150
 Ray, Man 175, 191
 Reinicke, Helmut 17f., 26
 Renn, Ludwig 96
 Richter, Hans Werner 20f., 32, 162, 175
 Ricoeur, Paul 177, 190
 Ries, Marc 207
 Riley, Terence 79, 89
 Rittweger, Otto 66
 Rivera, Diego 100, 103
 Romberg, Frederick 142
- Rubinger, Krystyna 26
 Ruttmann, Walter 162, 175
- Said, Edward W. 171ff.
 Salvisberg, Otto 142
 Schädlich, Christian 171, 173
 Schaeffer, Pierre 214
 Scharoun, Hans 46, 142
 Schiwy, Freya 102, 111
 Schlemmer, Oskar 163, 170
 Schmidt, Joost 26
 Scholl, Hans und Sophie 32f.
 Schönberg, Arnold 209f., 212f., 216
 Schulze, Franz 117, 128
 Schweizer, Corinne 32, 84, 153, 174f.
 Scully, Vincent 89
 Seghers, Anna 97
 Seidlers, Harry 144
 Sellheim, Gert 142
 Severini, Gino 18
 Siebenbrodt, Michael 171, 174
 Simmel, Georg 122ff., 127ff.
 Simondon, Gilbert 179, 190
 Siwertz, Sigfrid 45, 49ff., 54ff.
 Skrjabin, Alexander 161
 Smith, Bernard 55, 140-145, 147, 150
 Sofri, Adriano 164, 174
 Soulages, Jean-Claude 177, 183, 190, 227
 Soupault, Philippe 20
 Soupault, Ré 20f., 25
 Springer, Peter 164, 174, 206, 226
 Stasny, Peter 131, 134, 144, 147f., 150, 156f., 161, 166ff., 170, 172-175, 227
 Steimberg, Oscar 183, 190
 Stephen, Ann 89, 139, 149
 Stibi, Georg 93, 97, 99f., 109
 Strawinsky, Igor 209, 216
 Stuckenschmidt, Hans Heinz 210, 214, 216, 223
 Szmolyan, Walter 211, 223
- Touraine, Allain 187, 190
 Trouillot, Michel-Rolph 101, 112
 Tümpel, Wolfgang 66
- Valéry, Paul 13f., 23, 26

- van de Velde, Henry 20, 78, 142, 171, 173
 Verne, Jules 17, 26
 Véron, Eliséo 182, 190
 Visscher, Jochen 81, 89
 Vitale, Elodie 172, 174
 Voigt, Eberhard 91, 93, 98, 112
- Wagenfeld, Wilhelm 66, 78, 148
 Wagner, Christoph 150, 153, 200, 227
 Wahl, Volker 12f., 26, 56, 95
 Waldheim, Charles 119, 129
 Wallerstein, Immanuel 91, 108, 112
 Wang, Wilfried 56
 Werner, Michael 18, 26, 32, 73, 93, 111, 218, 223
 Westheim, Paul 99f., 103, 105f., 110, 112
 Wilfinger, Laura 57, 59, 74, 228
 Wilfreds, Thomas 161
 Winkler, Hans Maria 14, 19, 26, 43, 89, 136, 140, 150, 173, 210
 Winkler, Klaus-Jürgen 66, 74
 Wodehouse, Lawrence 127, 129
 Wolfe, Tom 84, 89
 Wright, Frank Lloyd 81-85, 88f., 98, 124
 Wyss, Beat 132f., 150
- Zimmermann, Bénédicte 218, 223
 Zorbaugh, Harvey Warren 120f., 129

Verzeichnis der Begriffe und Termini

- Akteur 183
 Aktmalerei 79
 Ästhetizismus 141
 Asyl 19, 92, 131
 Aufklärung 14f., 17f., 101f., 105f.,
 108, 133, 150, 168, 180, 195
 Aura 164
 Avantgarde 9, 15, 24f., 32, 34, 43,
 66, 73, 116, 133, 146, 148f., 156,
 162, 166, 173, 191, 205, 207, 210,
 213
 Avatar 178-183, 187, 189

 Barbar 30, 105
 Bau 14f., 25, 31, 36, 45, 51, 53-56, 80,
 82, 116, 119, 126, 132, 146, 149,
 171, 214
 Bauen 14, 20ff., 24f., 32, 34, 63, 73,
 116f., 127, 132, 134, 149, 191
 Bau-Haus 116
 Bauhaus, das 13ff., 18-21, 24f., 30f.,
 34, 40, 56, 65, 72, 77-81, 84, 87,
 91f., 98, 102, 108, 116f., 124, 131-
 134, 136, 140, 144, 147f., 156, 166,
 171, 177, 179, 182, 189, 191f., 209f.,
 212, 214, 216ff.
 Bauhaus, die 21, 56, 77f., 81, 83f, 89,
 91, 131f., 135f., 144, 216
 Bauhaus, imaginistisches 32, 34f.
 Bauhausgemeinschaft 132
 Bauhauspädagogik 144
 Bauhaus-Wohnung 57ff., 61f., 65
 Bau-Hütte 116
 Bild 48f., 55, 77f., 80f., 86, 98, 103,
 121, 123, 139, 164, 166, 168, 174,
 180, 196, 198, 201, 203, 206

 Bleibe 19, 21, 23, 27, 56, 58, 63, 109,
 156
 bleiben 21ff., 58, 63, 106, 170, 191
 Boden 33, 40, 84
 Boot 52

 Chicago School 83, 118, 120, 122
 Coyote 96

 Dekolonisierung 92, 101
 Deportation 131, 135, 144
 De Stijl 20, 78, 80
 Diachronie 155
 Ding 60, 143, 179
 Dispositiv 13, 162, 165

 Einheimische, das 156
 Enemy alien 135, 219
 Europa 13f., 19, 30ff., 39f., 51, 82-85,
 91, 94f., 101f., 105, 108, 110, 132,
 139, 141, 145, 156, 166, 171, 181, 198,
 217, 223
 Exil 20, 62f., 91, 96f., 111f., 134f., 144,
 146, 155f., 209, 216

 Farbenlehre 167, 170, 211
 Farbklavier 161
 Farblehre 79
 Feindbilder 136
 Festung 65
 financescape 154
 Flugapparat 15, 18
 Flugzeug 108
 Form 15, 18, 24, 31, 48, 56, 58ff., 117f.,
 123f., 126f., 139, 141, 143, 145, 153,

- 158, 162ff., 166, 170, 171, 173, 178,
187, 214
Formalismus 126, 141
Formensprache 83, 138, 140, 148
Fremde 20, 24, 36ff., 133-137, 153
Funktionalismus 45-48, 56, 133
- Gartenstadt 119
Gast 57, 60ff., 77, 204
Gastfreundschaft 60, 135
Gastwohnen 62f.
Großstadt 62, 120-124, 199
Großstädter 123
Gründen 47
Gründerzeitmoderne 133
- Habitat 121
Handweberei 79
Harmonielehre 210
Haus 12, 14f., 20-25, 30, 45, 50, 57,
61, 63, 72, 77f., 80f., 88, 117, 131,
156, 172, 192, 198, 204f., 210, 214,
216
Hausiererkasten 52
Häuslichkeit 63, 191
Heim 23f., 47ff., 53, 55, 62, 172
Heimatlosigkeit 11, 22f., 132, 217
Herkunft 33, 38, 132, 135, 142, 181
Hochhaus 83, 85
Hochkultur 193, 195, 201
homo faber 188
Humanismus 166f., 205
Hybridisierung 165
- ideoscape 164f., 169, 171, 173
Imaginäre, das 53, 95, 104, 108, 167,
170, 177, 182, 189, 194
Immobilie 77
Importthese 142
Industriegesellschaft 98
Industriestaat 45
Internationale, situationistische 32,
35-38, 41, 43
Internationale, lettristische 35
Intervall 211
- Kap 14, 19ff., 25
- Kinematograf 196f.
kollektiv 69, 93
Konstruktionslehre 79
Konstruktivismus 80, 92
kosmopolitisch 167, 184
Kramladen 53
Kulturindustrie 182
Künste, schöne 125
- Labyrinth 54
Landschaftsgestaltung 142
Lateinamerika 96f., 102, 105, 108, 111
LEAR (Liga de Escritores y Artistas
Revolucionarios) 93
Leinwand 34f., 161-164, 198
Lichtfeld 156
Lichtkegel 157f., 169
Lichtorgel 161
Lichtprojektion 166, 168
Lichtspiele, reflektorische 153, 158,
162, 165ff.
Lokomotive 108
Luftschiff 15, 17, 19
- Malerei 15, 34, 139, 161, 166, 168, 173,
202, 211
Maschine 18, 72, 98, 170, 178f., 196
Massenkultur 194
Massenmedien 155, 182f.
medial 50, 143
Medialität 162, 197
mediascape 154
Medium 166, 173, 182, 184, 186, 192,
194f., 197-200
Migration 19, 21, 54, 91f., 94f., 112,
115, 125, 131f., 134, 137ff., 141, 146,
153ff., 171ff., 178, 216
Mobilität 23, 108, 122, 124, 127f.
Moderne 11, 13ff., 17-22, 24f., 29,
31ff., 40, 45, 47, 53-56, 58, 67, 70,
72ff., 77-88, 91, 95, 99f., 102,
105f., 108, 124, 131-134, 136-144,
150f., 153ff., 165f., 168, 171ff., 177-
180, 183, 185-190, 192, 195, 204f.,
210, 213
Modernisierung 13, 17, 23, 48, 55, 85,
93, 166

- Modernismus 80, 191f., 195
 Mutterschiff 77f., 132
 Mythos 12, 116, 132, 204

 Nationalsozialismus 32f., 115, 133, 142
 Neue Musik 216, 223
 New Babylon 38f., 41, 43

 Orientalismus 166f., 171ff.
 Ortslosigkeit 172

 Performance 154, 164
 Physiognomie 197
 Popularkultur 191
 Postmoderne 14, 23, 133, 150, 154
 Pragmatismus 47, 124, 132
 proletarische Fraternisierung 98

 Rassismus 101, 121
 Raum 25, 33, 39, 61, 83f., 88, 91, 95, 99, 102, 106, 120, 124, 126, 142, 163, 178f., 181f., 189, 194, 202, 217f., 223
 Raumorganisation 121
 Raumschiff 80, 192, 204
 Realismus 103, 141
 Reisebeziehungen 93, 95
 Reizflut 123
 Reproduzierbarkeit 163ff., 173
 Ritual 12, 155

 Sachlichkeit 65-69, 122
 Schatten-Kabel 99
 Schiff 15, 19-25, 31, 52, 63, 72, 78, 80, 99, 108, 131, 172, 216
 Schiffbruch 52
 Schmiedekunst 79
 Schrift 13, 17, 42, 98, 102, 193, 196f., 206, 211
 Schutzanlage 54
 Schwarzbuch 97
 Selbstreferenzialität 138
 Selbststilisierung 117
 Siedeln 20
 Solidargemeinschaft 55
 Sozialforschung 121

 Sprache 19, 21, 38, 63, 86, 98, 102, 106, 196-204
 Städtebau 142
 Strukturalismus 199, 203
 Stummfilm 196-201
 Subjektivität 17, 133, 136, 155, 168
 Surrealismus 103, 106, 141

 Taller de Gráfica Popular (TGP = Werkstatt für Grafische Volkskunst) 91ff., 95-100, 102ff., 106, 109, 111ff.
 technoscape 164f., 169, 173
 Theater 58, 64f., 74, 169, 194f., 198ff., 204
 Tonart 211
 Tonfilm 199
 Töpferei 79
 transfer studies 218
 Turm 15f., 26
 Typografie 79, 97ff., 112

 Urbane Praxis 115
 Urbanisierung 116f., 127

 Vater 21, 30, 33f., 37, 40ff., 52
 vernacular globalization 155f.
 Volksheim 47ff., 53, 55f.
 Volkskunst 91, 109, 112, 193, 195

 Warenhaus 49f., 53-56
 Werkbunddebatte 143
 Werkstatt 74, 91, 93, 96f., 102, 109, 111f., 116, 180, 91, 112
 Wissensproduktion 116f.
 Wohnwagen 23

 Xenophobie 138

 Zeit 11, 13f., 17f., 22-25, 33, 35, 40, 46f., 54f., 58, 61, 66, 71, 77, 81-84, 87f., 91f., 99, 105f., 115, 117, 121, 124-127, 135, 137f., 141f., 146f., 154, 165f., 173, 178f., 181, 184f., 188, 191, 194, 196f., 202ff., 206f., 215f., 218
 Zeppelin 15, 99

Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. **Frank Eckardt** ist seit 2002 als Juniorprofessor für die Soziologie der Globalisierung an der Fakultät Architektur der Bauhaus-Universität Weimar tätig. Er promovierte im Bereich Politikwissenschaften und arbeitete in Maputo (Mosambique), Kassel und Weimar. Zahlreiche Aufsatzpublikationen und Herausgaben zu Fragen der sozialwissenschaftlichen Stadtforschung, u.a. *Die komplexe Stadt. Orientierungen im urbanen Labyrinth*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009.

Dr. habil. **Damien Ehrhardt** ist Referent für Kultur und Hochschullehrer an der *Université d'Evry-Val d'Essonne* (Evry, bei Paris). Er ist erster Vorsitzender der AMEFA e.V. (*Association Musicale d'Etudes Franco-Allemandes*, Saarbrücken) und Gründungspräsident der *Association Humboldt-France*, des Vereins der in Frankreich lebenden Alumni der Alexander von Humboldt-Stiftung. Er promovierte an der Sorbonne (1997) und habilitierte an der *Université Marc Bloch* Straßburg. Zahlreiche Publikationen zur Geschichte, Soziologie und Ästhetik der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Seit 2005 organisiert er transdisziplinäre Humboldt-Kollegs in Paris.

Dr. **Jörn Etzold** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Universität Gießen. Er studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen und war Stipendiat der Graduiertenkollegs »Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung« in Frankfurt am Main und »Mediale Historiographien« in Weimar, Erfurt und Jena, dort zuletzt als Post-Doc. Theaterarbeiten im In- und Ausland. Promotion 2006: *Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord*, Berlin: Diaphanes 2009.

PD Dr. **Thomas Fechner-Smarsly** forscht und lehrt seit April 2008 als Privatdozent/wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik, vergleichende Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft der Universität Bonn. Seit Februar 2005 war er als Professor für Schwedische Literatur und Kultur an der Universität Krakau tätig. Thomas Fechner-Smarsly studierte Skandinavistik, Kunstgeschichte und Ethnologie in Bonn, Oslo und

Münster und arbeitete seit 1991 als freier Kunst- und Literaturkritiker für u.a. *die tageszeitung*, *Frankfurter Rundschau*, *NZZ*, *WDR*, *Deutschlandradio*. Buch-Veröffentlichungen: *Die Wiederkehr der Zeichen. Eine psychoanalytische Studie zu Knut Hamsuns »Hunger«* (1991); *Krisenliteratur. Zu Rhetorizität und Ambivalenz in der isländischen Sagaliteratur* (1996); *Mieke Bal: Kulturanalyse*, hg. und mit einem Nachwort von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef (2002); *Walter Baumgartner/Thomas Fechner-Smarsly (Hg.): August Strindberg. Der Dichter und die Medien* (2003). Zahlreiche Aufsätze über Hans Christian Andersen, August Strindberg, Knut Hamsun, Jan Kjaerstad, Inger Christensen, Tomas Tranströmer, Henrik Ibsen, Gunnar Ekelöf u.a.

Prof. Dr. habil. **Wolfgang Müller-Funk** ist Germanist und Kulturphilosoph und lehrt an der Universität Wien und an der Diplomatischen Akademie. Er studierte Germanistik, Geschichte und Philosophie an der Universität München. Er promovierte zu Lion Feuchtwangers zeitgeschichtlichen Romanen (1980) und habilitierte an der Universität Klagenfurt (*Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin: Akademie 1995). Als Gastprofessor war er an verschiedenen Hochschulen tätig, u.a. in München, Innsbruck, Birmingham, Szeged und Zagreb. Zahlreiche Publikationen zum Verhältnis von Macht und Kultur, zur Epistemologie des Romanischen und zur Anthropologie der Medien, zuletzt: *Kulturtheorie*, Tübingen: Francke/UTB 2006), *Die Kultur und ihre Narrative*, Wien – New York: Springer 2002/2008.

Prof. Dr. habil. **Sonja Neef** ist seit 2003 als Juniorprofessorin für Europäische Medienkultur an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar tätig. Sie studierte Niederlandistik, Germanistik und Philosophie in Köln und Utrecht/NL. Von 1997 bis 2000 war sie *fellow* an der *Amsterdam School for Cultural Analysis*, wo sie bei Mieke Bal an der Universität van Amsterdam promovierte (*Kalligramme. Zur Medialität einer Schrift*. Amsterdam: ASCA 2000). Anschließend war sie in Amsterdam als *Post-Doc* am *Department for Media and Culture* tätig. Ihr Forschungsprojekt über Handschrift wurde mit dem *veni*-Preis der niederländischen Forschungsgemeinschaft ausgezeichnet. Publikationen zur Kulturtechnik der Schrift (*Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin: Kadmos 2008; *Sign Here!* Amsterdam: UP 2006) sowie Ko-Herausgaben zur Kulturtheorie (Mieke Bal, *Essays zur Kulturtheorie*, hgg. von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef, Frankfurt Main: Suhrkamp 2002/2006; *Travelling Concepts: Text, Subjectivity, Hybridity*. Amsterdam: ASCA 2001).

Dr. **Karoline Noack** ist Ethnologin und Kulturwissenschaftlerin und seit 2005 als wissenschaftliche Mitarbeiterin der Altamerikanistik und Kulturanthropologie des Lateinamerika-Instituts der Freien Universität Berlin tätig. Sie

promovierte über Kolonisierungsprozesse in Peru im 16. Jahrhundert. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Transkulturationsprozesse in Lateinamerika in historischer Perspektive, Frauen- und Geschlechtergeschichte sowie visuelle Anthropologie. Zahlreiche Aufsätze und Ko-Herausgaben, darunter *Differenz und Herrschaft in den Amerikas: Repräsentationen des Anderen in Geschichte und Gegenwart*, Bielefeld: Transcript 2009; *¿Qué género tiene el derecho? Ciudadanía, historia y globalización*, Berlin: edition tranvia 2008; *Ungleichzeitigkeiten der Moderne. Der Studiofotograf Baldomero Alejos in Ayacucho – Peru*, Berlin: Panama Verlag 2008.

Dr.-Ing. Architekt **Steffen de Rudder** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl Entwerfen und Siedlungsbau der Fakultät Architektur der Bauhaus-Universität Weimar. Er promovierte zur Architekturgeschichte der Berliner Kongresshalle. Er war als Lehrbeauftragter am Kunsthistorischen Institut der Humboldt-Universität Berlin tätig und hat von 1990 bis 2001 in Potsdam und Berlin als selbständiger Architekt gearbeitet. Diverse Veröffentlichungen zu Themen der Architekturgeschichte der Moderne und der Stadtentwicklungsgeschichte, darunter *Der Architekt Hugh Stubbins. Amerikanische Moderne der Fünfziger Jahre in Berlin*, 2007.

Prof. Dr. **Jean-Claude Soulages** ist Professor am Institut d' Information et de la Communication der Université Lumière, Lyon 2, wo er auch die Leitung der Forschungsgruppe ELICO (Equipe de recherche de Lyon en sciences de l'information et de la communication) inne hat. Vor 2006 war er am Institut Français de Presse im IUFM in Versailles tätig, ferner in Paris 3 und in Paris 13, sowie als Maître de conférences am Centre Universitaire d' Enseignement du Journalisme in Strasbourg, wo er im Bereich Fernsehjournalismus lehrte. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen der Diskursanalyse des Fernsehens und der Werbung. Er ist Autor von u.a. *Mises en scène visuelles de l'information*, Paris, Nathan 1999 sowie *Les rhétoriques télévisuelles. Le formatage du regard*, Brüssel : De Boeck 2007

Dr. **Peter Stasny** ist Lektor für Kunst- u. Designgeschichte an der *New Design University* in St. Pölten. Er studierte Kunstpädagogik, Kunstgeschichte und Philosophie in Wien und Melbourne. Er war als Ausstellungskurator tätig und hatte von 2003-2007 eine Gastprofessur an der Kunstuniversität Linz für Methoden der Kunst- und Werkbetrachtung. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich Kunst- u. Designgeschichte, Kunsttheorie und Gestaltungslehren der Moderne.

Dr. **Hedwig Wagner** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Geschichte und Ästhetik der Medien an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Von 2001 bis 2006 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin der Professur Me-

dien-Philosophie an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar, wo sie 2005 promovierte (*Die Prostituierte im Film. Zum Verhältnis von Gender und Medium*, Bielefeld: Transcript 2007. Diverse Publikationen im Bereich Medienphilosophie und Kulturhermeneutik, u.a. die Herausgabe von *Gender-Media Studies. Zum Denken einer neuen Disziplin*, Weimar: vdg 2008 sowie von *Kulturhermeneutik. Interdisziplinäre Beiträge zum Umgang mit kultureller Differenz*. München: Fink 2008.

Laura Wilfinger ist Literaturwissenschaftlerin und arbeitet als Doktorandin an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen zur Intellektuellenfrage bei Bertolt Brecht. Sie studierte neuere deutsche Literatur sowie französische und italienische Philologie in Mannheim, Tübingen und an der Università degli Studi di Padova. Laura Wilfinger ist Mitarbeiterin der *Oeuvres complètes de Benjamin Constant* (Tübingen). Aufsatzpublikationen zu Bertolt Brecht und Armin T. Wegner.

Danksagung

Für die redaktionelle Bearbeitung sei Eva Schauerte, für die Umschlaggestaltung den Studierenden der Fakultät Medien und insbesondere Martin Kettelhut gedankt. Schließlich sei Sarah Czerney für die Übersetzung aus dem Französischen gedankt.

Kultur- und Medientheorie



ERIKA FISCHER-LICHTE,
KRISTIANE HASSELMANN,
ALMA-ELISA KITTNER (HG.)
Kampf der Künste!
Kultur im Zeichen von
Medienkonkurrenz und Eventstrategien

April 2009, ca. 300 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 28,80 €,
ISBN 978-3-89942-873-5



JÜRGEN HASSE
Unbedachtes Wohnen
Lebensformen an verdeckten Rändern
der Gesellschaft

April 2009, ca. 204 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 24,80 €,
ISBN 978-3-8376-1005-5



CHRISTIAN KASSUNG (HG.)
Die Unordnung der Dinge
Eine Wissens- und Mediengeschichte
des Unfalls

April 2009, ca. 400 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 33,80 €,
ISBN 978-3-89942-721-9

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kultur- und Medientheorie



MARCUS S. KLEINER

Im Widerstreit vereint

Kulturelle Globalisierung
als Geschichte der Grenzen

Juni 2009, ca. 150 Seiten, kart., ca. 16,80 €,
ISBN 978-3-89942-652-6



CHRISTOPH NEUBERT,

GABRIELE SCHABACHER (HG.)

Verkehrsgeschichte und Kulturwissenschaft

Analysen an der Schnittstelle
von Technik, Kultur und Medien

April 2009, ca. 250 Seiten, kart., ca. 26,80 €,
ISBN 978-3-8376-1092-5



THOMAS WEITIN (HG.)

Wahrheit und Gewalt

Der Diskurs der Folter

April 2009, ca. 298 Seiten, kart., zahlr. Abb.,
ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1009-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kultur- und Medientheorie

NATALIA BORISSOVA,
SUSI K. FRANK,
ANDREAS KRAFT (HG.)

Zwischen Apokalypse und Alltag
Kriegsnarrative des
20. und 21. Jahrhunderts

April 2009, ca. 286 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 28,80 €,
ISBN 978-3-8376-1045-1

MORITZ CSÁKY,
CHRISTOPH LEITGEB (HG.)

**Kommunikation –
Gedächtnis – Raum**
Kulturwissenschaften
nach dem »Spatial Turn«

Februar 2009, 176 Seiten, kart., 18,80 €,
ISBN 978-3-8376-1120-5

LUTZ ELLRICH, HARUN MAYE,
ARNO METELING

**Die Unsichtbarkeit
des Politischen**
Theorie und Geschichte
medialer Latenz

Mai 2009, ca. 340 Seiten, kart.,
ca. 32,80 €,
ISBN 978-3-89942-969-5

MARIJANA ERSTIC,
WALBURGA HÜLK,
GREGOR SCHUHEN (HG.)

Körper in Bewegung
Modelle und Impulse der
italienischen Avantgarde

April 2009, ca. 312 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 30,80 €,
ISBN 978-3-8376-1099-4

ÖZKAN EZLI,
DOROTHEE KIMMICH,
ANNETTE WERBERGER (HG.)

Wider den Kulturenzwang
Migration, Kulturalisierung
und Weltliteratur

April 2009, ca. 400 Seiten,
kart., ca. 32,80 €,
ISBN 978-3-89942-987-9

DANIEL GETHMANN,
SUSANNE HAUSER (HG.)

Kulturtechnik Entwerfen
Praktiken, Konzepte
und Medien in Architektur
und Design Science

April 2009, 300 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-89942-901-5

INSA HÄRTEL

**Symbolische Ordnungen
umschreiben**

Autorität, Autorschaft
und Handlungsmacht

März 2009, 326 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1042-0

FLORIAN HARTLING

Der digitale Autor
Autorschaft im Zeitalter
des Internets

April 2009, ca. 394 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 34,80 €,
ISBN 978-3-8376-1090-1

KRISTIANE HASSELMANN

Die Rituale der Freimaurer
Zur Konstitution eines
bürgerlichen Habitus im England
des 18. Jahrhunderts

Januar 2009, 376 Seiten, kart.,
zahlr. z.T. farb. Abb., 29,80 €,
ISBN 978-3-89942-803-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**