

»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 Suppenschöpföffel 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, Geruhsamen« 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 umfunktioniert 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 Führ, *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 »Klassiker-tod?«, 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 Badezimmer 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 Tannenholztisch. Ein unbequemer, harter Sessel. Tannenholzregale. 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 Tannenholztisch, 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 schlichsten 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/Schweppenhäuser, 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 Jahres 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.