

Charakteristiken.

Werkstätten. Einfache Tätigkeiten kann ein Handwerker allein machen. Bis heute. Wo es aber komplexe Produktionen gibt, benötigt dies mehrere Personen. Man kann vieles nur durch Zusammenarbeit bewerkstelligen. Verbreitet ist die Bottega. Meist besteht sie aus einer Großfamilie. Die Angehörigen arbeiten zusammen. Oft wurden weitere Mitarbeiter aus dem Umfeld herangezogen – Nachbarn oder Leute aus dem Viertel.

Manufaktur. Seit dem 16. Jahrhundert wird die Bottega oft vergrößert – daraus entsteht die Manufaktur. Sie ist eine Vorform der Fabrik.. In der Manufaktur macht eine große, oft auch sehr große Zahl von Arbeitern in Hand-Arbeit : meist nur einen kleinen Teil an einem Produkt, das dann zusammen gesetzt wird.

Werkstatt als Charakter. In England gab es eine Werkstätten-Bewegung, die das Handwerkliche als spezifischer Charakter von Produkten, vor allem künstlerische Art, hoch hielt.

Einzigartigkeit. Das Künstlerische zielte im 19. Jahrhundert immer stärker auf Einzigartigkeit. Dies wurde als ein Qualitäts-Merkmal durch Behauptung gesetzt. Man konnte ihm ansehen, daß es von Menschen gemacht wurde. Und daß man als Käufer, besonders wenn jemand viel Geld dafür ausgab, sich mit der Einzigartigkeit des Produkte schmücken konnte. „Es legte Ehre ein.“

Dagegen stand die Maschinen-Arbeit. Darüber entwickelten sich heftige Diskussionen.

Schulen. Kunsthandwerker versuchten auch im sogenannten Maschinen-Zeitalter, die künstlerische Tendenz hoch zu halten. Dafür wurden Schulen gegründet, um dem Handwerklichen durch besondere Qualitäten gegenüber dem Maschinellen noch Markt-Chancen zu retten. Produzenten-Organisationen verlangten vom Staat Förderung. Sie richteten sich zunächst auf die Lern-Möglichkeiten.

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

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

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

Es hatten sich gelockert oder gar aufgelöst: die alten Kommando-Strukturen. Das Mittel, Menschen zusammen zu halten, waren Ideen mit Überzeugungs-Kraft, Faszination, alt oder neu. Es war im Bauhaus zunächst die Vorstellung von den mittelalterlichen Bauhöfen.

Niemand hatte dies studiert. Aber man konnte in vielen Orten Europas Ergebnisse greifen, Räume begehen, in Türme aufsteigen, von oben die Stadt übersehen, weit in die Landschaft hinaus blicken – zwar nur für kurze Zeit, aber der Kopf konnte dann beglückt und voll sein und eine Weile so bleiben. So ähnlich arbeitete der Idealismus des Bauhauses. .

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

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

Dazu waren Personen nötig, die damit umgehen konnten, die Komplexität und die Spannungen aushielten, zugleich Individualität und Zusammenarbeit, je Gemeinschaft dirigieren konnten. Mit andern Mitteln als mit der groben Autorität, die das Zeitalter in

vielen Bereichen mit sich brachte. Was hier sich entwickelte, war sehr neu, noch höchst fragil, konnte jeden Augenblick wieder zerbrechen. Man kann es in seinen einzelnen Szenen studieren, mit ihren mehrfach raschen Wechseln. Denn man muß dazu rechnen, daß die Zeiten von 1880 bis in die 1920er Jahre in mehrfacher Hinsicht eine gesellschaftliche Übergangszeit waren. Ein Weg im Nebel. Auch in der Kälte. In vielerlei Armut. Dazu war Überzeugung, Selbstbewusstsein und viel Mut erforderlich.

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

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

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

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

Demokratie-Experiment. Die Demokratie war 1916 gerade erst deklariert und formal dann in der Weimarer Verfassung (1918) von Hugo Preuß (1860-1925) und weiteren formuliert worden. Das Bauhaus war eines dafür der ersten ein Experimente: gelebte Demokratie. Mit vielen Problemen, Schwächen und Stärken, aus dem sich für viele Felder lernen läßt. Das bloße Bilder gucken ist zwar genussfähig, vor allem in der Bequemlichkeit von Sofa und warmem Zimmer, Aber das Wichtigste, das man lernen könnte, bleibt bei dieser Neigung zur Bequemlichkeit, die nicht weiter forscht, außen vor.

Aktualität. Wenn man auf Demokratie setzt, kann man sich die Verhaltensweisen des genialen Moderators Walter Gropius genauer ansehen. Sie sind gut erkennbar. Sein sehr verständnisvoller und gut organisierter Freund und Architekten-Kollege Reginald R. Isaacs (1911-1986) hat sie in zwei umfangreichen Büchern (1983, 1984) gut beschrieben. Man kann sich – wenn man inhaltlich auf der Suche ist – keinen Besseren als Gropius für schwierige Wege vorstellen: sowohl in der sozialkulturellen Ebene der Dynamik kleiner Gruppen wie auch für Parteien und Unternehmungen.

Das Zeitalter ist keineswegs abgeschlossen. Demokratie gibt es auch heute erst lediglich in geringem Umfang. Wer daran weiter arbeiten will, muß viel lernen. Auch für die heutige Zeit gibt es kein besseres Lernfeld als die wenigen Jahre des Experimentes Bauhaus von 1919 bis 1933 sowie die Person des genialen Walter Gropius.

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

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

Jedes Produkt entsteht aus einem Hintergrund – aus einem Kontext. Manchmal erschließt er sich mit einer einfachen, aufmerksamen Frage, manchmal aber benötigt er umfangreicheres erforschendes Nachdenken. Hinzu kommt, daß es in einem Produrch meist mehrere

Phänomene gibt. Es will also nicht nur etwas Einzelnes erschlossen werden, sondern vieles und ihr Netz-Werk.

Die Wand. Walter Gropius formuliert eine psychologische Skizze: „Die Wand, die wir als Schutz und Abgrenzung zwischen uns und die Natur und die anderen Menschen stellen, kann zum Gefängnis oder zur Quelle des Wohlbehagens werden: sie kann uns heiter oder ernst stimmen, entspannen oder anregen. Diese Wirkungen beruhen nur zum Teil auf den tatsächlichen, messbaren Größen- und Proportionsverhältnissen eines Raumes; größer sind oft die Wirkungen, die durch bloße Oberflächenbehandlung der Wände optische Illusionen erzielen, denen sich niemand entziehen kann. Dunkle Farben lassen die Wand scheinbar zurücktreten, aktive brillante Farben verkürzen den Abstand. Identische Räume eines Mietshauses, mögen uns in einen Falle als anziehend, im anderen als abstoßend oder gleichgültig erscheinen, je nachdem, ob ihr Gestalter verstanden hat, sie durch Farbe, Textur und Muster der Wandflächen mit einer neuen Dimension zu versehen, die die Psyche des Menschen anspricht. Dieser Einfluß geht so weit, daß sogar die Illusion einer höheren Raumtemperatur entstehen kann, wenn zum Beispiel statt „kalter“ blauer oder grüner Wandfarben „warme“ gelbe oder rote verwendet werden.“¹

Bilder. Theodor Däubler (1876-1934) schilderte Bilder: „Die geometrisch unbeweglichen Bilder des jungen Georg Muche [1895-1987; Bauhaus-Meister] erinnern an Maschinen im weißglühenden und rotglühenden Zustand: Er schaffte eine Flucht, eine Reihe oder Kette von geometrischer Eingeteiltheiten. Aus solchen Möglichkeiten ergeben sich ihm Farbvisionen, Träume wie aus Märchenland. Nicht Vorgänge unter Menschen beschäftigen seine Einbildungskraft, sondern eine Art übersinnliche Dimension, ein Wissen um Raumbedingtheiten, damit Eruptionen von Leidenschaften in die Welt hereinbrechen können, oder es steigert den Zufall, daß eine Kugel in einem vom Rahmen eingeschlossenen Raum sich öffnet oder verschließt. Welche farbenmusikalischen Harmonien strömen da von den Bildern aus! Es ist oft als ob er den Weltbrand hinter den Dingen schauen könnte, so prachtvoll gischten seine glühenden Farben von allem Gegenständlichen weg. Er bändigt aber auch die Flammen, wo er symbolische Gestalten oder abstrakte Formen fürs mechanische Zeitalter abschöpft. Muche schwelt bei seiner Arbeit: ein tiefes philosophisches Erlebnis vermag er dabei naiv in Kunst zu übersetzen.“²

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

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

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

In der Fläche ist ein Knick eine negativ eine Störung, die auch gezielt eingesetzt sein kann, oder positiv eine kleine Überraschung. Die harte Kante ist ein entschiedener Schluß einer Fläche. Gegensatz: weiche Kante. Oder abgerundet. Mit jedem Detail wird etwas artikuliert. Monochromie heißt: es kommt hauptsächlich auf eine einzige ungestörte Atmosphäre an. Monochromie kann zu einer kurzen oder längeren Meditation anleiten. Menschen haben stets einen Auftritt – inn unterschiedlicher Weise, je nachdem, was sie damit ausdrücken wollen. Ebenso Bilder. Auch Gegenstände. Ebenso Buchstaben. Es ist sehr erstaunlich, was alles die Typographie, d. h. die Buchstaben-Kunde und –Gestaltung her gibt – das Bauhaus hat sich diesem Feld besonders gewidmet.

¹ Walter Gropius, Außerordentliche Wirkungen erzielen. In: Die Leistung. 1960, S. 3.

² Muche, 1961, 194.

Eleganz. Glatt. Eindruck mit geringsten Mitteln. Fließend. Die Fabrik von Walter Gropius und Adolf Meyer in der Werkbund-Ausstellung in Köln 1914: Vor allem mit Leichtigkeit und Transparenz. Mies van der Rohe ist ein Meister der Eleganz. Nicht nur mit Glas, sondern auch mit dem fließenden Raum, gegliedert durch Scheiben-Flächen, die nicht begrenzen, sondern zwischen sich durchlässig sind.

Transparenz. Glas. Durchsichtigkeit. Kristallinisches. Es schafft fremde faszinierende Atmosphären. Offene, einsehbare Konstruktion, die Assoziationen weckt. Zum Glas gibt es eine lange Geschichte – seit der Antike, vor allem der provinziäl-römischen Antike.

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

Mehrproduktion. Rationalisierung. Eines der Ziele heißt: mehr Möglichkeiten entwickeln. Ein andere Ziel: Einsparungen ermöglichen.

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

Im Industrie-Zeitalter führt der Wechsel der Begründungen für ein Gebäude zur Emanzipation der Konstruktion. Sie kann sich weit gehend aus den eigenen Gründen entwickeln. Damit entstanden Formen, die ihre Begründungen aus anderen Feldern bezogen als aus den überlieferten Konventionen, deren Fassaden der Repräsentation dienten: das heißt der Zugehörigkeiten zu traditionellen festen Gruppen. Diese beriefen ihre Sinnhaftigkeit auf die lange Dauer der Gruppe und deren Repräsentation. Industrie-Räume mussten ganz neu entwickelt werden – daher konnte sich in ihnen viel Schöpferisches äußern. Der Krieg wirbelte die festen Anschauungen erheblich durcheinander. Vieles wird anders oder überhaupt erst konstruiert. Es entstehen neue Konstruktions-Systeme. Oft sind es keine Einzelstücke. Sie bilden einen Typus und verbreiten sich.

Bauen in und mit der Luft. Symbolisch: der Stahlrohr-Sessel. Von mehreren Autoren in den 1920er Jahren nahezu gleichzeitig entwickelt: Mart Stam (1899-1986). Marcel Breuer (1902-1981). Le Corbusier. Mies van der Rohe.

Das Gestalten der Luft hat uralte Faszination und daher uralte Wurzeln. Turm am Münster (um 1330) in Freiburg. Glas-Fenster in Kirchen. Wände und Fenster in der Wies-Kirche (1745) im Voralpenland. Das Gerüst - so dünn wie möglich. Nicht das Gegenständliche hat Priorität, sondern der Raum soll deutlich möglichst als purer Raum empfunden werden. Das Bauhaus in Dessau (Gropius/Meyer) schwebt. Raum schwebt auf Raum. Raum – zusammen gesetzt.

Spannungs-Fläche und Raum-Spannung. Wie im Theater erlebt: Die kurzen Pausen zwischen Sätzen und Wörtern. Die Stille. Sie sind Raum, der erstens Konzentriert, zweitens bringt er durch Atmosphäre zum Suchen.

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

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

Befindlichkeiten. Vor allem das Theater arbeitet damit. Mut zur Subjektivität. Dies gab es seit eh und ja. Meist wird dies eingefangen von Normen, aber man kann es schöpferisch entwickeln, geradezu entfesseln.

Eisenbeton, eine Entwicklung der Industrie-Epoche, bot – überraschende - neue Konstruktions-Möglichkeiten: Sowohl des räumlichen Überspannens zur Ausweitung der Sphäre. Einer der Pioniere war Auguste Perret (1874-1954). Stefan Polonyi ist einer der genialsten Meister – vor allem mit eleganten, ausschwingenden, die Luft gestaltenden Brücken.

Licht. Lampen als Punkt-Lichter. Lampen mit großer Lichtstärke, die Raum schaffen. Oft wird die Licht-Quelle versteckt, dann scheint der Raum aus sich heraus zu leuchten. Im Direktor-Zimmer des Bauhauses in Weimar (1923) waren Licht-Stangen unter der Beton-Decke aufgehängt. Ähnlich im Foyer des Bauhauses Dessau. Als Licht-Gestalten. Licht-Stangen können gliedern. Unterteilen. Eigene Formen bilden.

Farben. Das Bauhaus beschäftigt sich umfangreich und intensiv mit dem komplexen Phänomen Farbe. Besonders: Oskar Schlemmer (1888-1943) und seine Frau Tut Schlemmer (1890-1987) sowie Hinnerk Scheper (1897-1957). Das Bauhaus setzt häufig auf die besonders starke Wirkung von Grund-Farben (Blau, Rot, Gelb).

Weiß gebraucht zur Neutralisierung, um damit etwas konzentriert zu intensiver Wirkung zu bringen. Später gibt es viel Missbrauch von Weiß. Dies wird irrtümlich als Bauhaus ausgegeben. Weiß ist hoch ambivalent. Es kommt auf den Zusammenhang an.

Konzentration. Reduktion führt zu Konzentration. Sie ist der Versuch, Störendes, Ablenkendes, Schwächendes möglichst auszuschalten. Dafür wird vieles nicht mehr mit einer Fülle, gestaltet, sondern die Fähigkeit liegt im Umgang mit der Beherrschung des Minimums.

Kasimir Malewitsch (1878-1935), der 1916 den „Dynamischen Suprematismus“ propagierte, hätte gern im Bauhaus gelehrt, wurde aber freundlich abgewiesen. Sein Minimalismus erschien dem Bauhaus offensichtlich zu wenig Produktivität zu verheißen.

Bild-Raum. Der traditionelle Bildraum wird aufgelöst. Zerlegt in Scheiben.

Schweben. Viele Kompositionen gehen mit dem Schwebenden, mit Fliegendem, mit Kontrasten und Überschneidungen um.

Größen. Größen-Verhältnissen werden studiert: Größen-Gegensätze. Verkleinern und vergrößern. Dies schafft vielfältige Überraschungen.

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

Relativieren von Größen-Wirkungen.

Vereinfachung. Beispiel: Die berühmte Türklinke von Walter Gropius.

Abstimmung von Elementarem. Von Elementen. Von Grund-Farben.

Verfremden. Gezieltes Irritieren, um den Blick wach zu machen.

Neue Dimensionen des menschlichen Umfeldes.

Struktur. Offene und geschlossene Strukturen. Experimente mit Strukturen.

Sinne. Sinnes-Eindrücke werden besonders sorgfältig studiert. Ihre Vielfalt. Ihre psychologischen Begründungen.

Erwartungen - aus Erfahrungen. Oft wird gegen die nahe liegende Erwartung gearbeitet. Um zu Entbanalisieren.

Verständlichkeit: Es gibt eindrucksvoll sofort Ein-Leuchtendes. Und es gibt Inszenierungen, die zum Herausfinden auffordern.

Überraschung durch verschieben von Bezugs-Figuren. Bezugs-Größen.

Steigern. Architektur des gesteigerten Ausdrucks.

Symbolisches. Alles wird auch symbolisch gelesen. Und bewertet.

Oben und unten. Blick von oben. Der Schräg-Blick.

Perspektiven. Im Bauhaus wird nur das feste historische Perspektiv-System aufgegeben, aber keineswegs überhaupt die Perspektive. Bereits im alten System wurde der Betrachter keineswegs in ständig im Sinne des Wortes auf einem Stand-Punkt festgenagelt. Auch hier gab es bereits viele Experimente, schon im 16. Jahrhundert, noch stärker im 18. Jahrhundert. Jetzt wird experimentiert : damit entstehen andere, vor allem überraschende und neu wirkende Wahrnehmungen. Eine Vielfalt an Blicken. Der wirksamste Meister dafür war Pablo Picasso, der im Bauhaus als selbstverständlich rezipiert wurde.

Leitende Linien.

Freiheit. Was alles kann zusammen gesetzt werden! Ludwig Mies van der Rohe radikalisierte un der Architektur um 1920 die Freiheit der Gestaltung des Grundrisses.

Anthropologie. Es „ . . . haben die Übergänge in der Architektur Le Corbusiers häufig einen ganz leicht geneigten Boden. Dieser Kunstgriff dient . . . auch als ein wirksames Mittel, das muskuläre Erlebnis des architektonischen Spaziergangs zu bereichern.“(Maurice Besset)³

Mathematik Mathematisches fasst zusammen. Es kann vereinfachen - auf wenig beschränken. Es gibt einen Rahmen. Prinzipiell ist es gerichtet gegen das Unendliche. Wenn man soll sich nicht verlieren will. Mathematisches schafft das Begrenzte.

Die Bewegung. Die Industrie-Epoche führte durch die Motorisierung ein Zeitalter der Bewegung auf. Zu den Kräften des menschlichen und tierischen Körpers kamen weitere Die Kraft des Wassers wurde bereits seit Jahrhunderten genutzt. Um 1899 verbreitet sich die Dampfmaschine, um 1900 die Elektrizität, fast zeitgleich der Motor, der aus dem Öl Kraft gewinnt. Zugleich wuchsen Zusammenhänge in große Weiten – zum Teil welt-umspannend.

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

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

Im Grunde aber bewegt sich alles und jedes – nichts steht wirklich still. Das Innere der Materie ist bewegt: die Atome sind in ständiger Bewegung.

Allerdings gibt es immer noch die uralte Verabredung, daß als Bewegung eigentlich nur gilt, was zumindest so etwas wie eine Kriech-Geschwindigkeit hat. An diese Fiktion haben wir uns im Alltags-Leben gewöhnt und kaum jemand will sie missen.

Maler versuchen kurz nach 1900 Bewegung im Bild darzustellen. Später erscheinen Objekte, die sich bewegen lassen. Der Bauhaus-Meister Laszlo Moholy-Nagy erfindet ein Licht-Objekt, das sich bewegt⁴.

Die Bühnen-Werkstatt im Bauhaus arbeitet an der Ästhetik des Bewegten: Von Menschen, die pantomimisch etwas aufführen. Von Menschen, die den Raum als ihr Medium zum Bewegen experimentieren. Von Kunst-Figuren, die Bewegung „an sich“ zeigen sollen. Naturnahe menschliche Bewegung wird in Gegensatz zur künstlichen vorgestellt und gesetzt.

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

Das Bauhaus versucht auch in der Dimension der Bewegung einen weiten Kosmos „zu entdecken.“

Die Faszination der Bewegung treiben Ludwig Hirschfeld-Mack (1893-1965) und Kurt Schwertfeger (1897-1966) zum Äußersten: mit ihrer Inszenierung des Lichts als „reflektorische Lichtspiele.“

Geschwindigkeit und Wahrnehmung. Die Industrialisierung der Energie (Dampfkraft, Elektrizität, Verbrennungs-Motor) schafft hohe Geschwindigkeiten. Diese verändern die Wahrnehmungs-Weisen. Von der Eisenbahn, Straßenbahn und vom Auto aus werden im raschen Vorbeigleiten nur noch Großformen sichtbar. Details verlieren an Bedeutung.

Die menschliche Dimension. In der toskanischen Stadt Sanspolcro steht im Saal des alten Rathauses ein Altar, dessen Bild das Grab Christi zeigt – das heilige Grab. Danach ist die Stadt benannt: San Sepolcro. Während die Grabwächter tief in den Schlaf versunken sind, hat der Mann, der dort begraben war, durch ein Wunder den mächtigen Stein auf dem Trog hochgehoben und sich aufrecht hingestellt, zu schauen für die Menge, die sich im Saal versammelt hat. Dies ist ein sehr schöner Mensch – er hat über Jahrhunderte die Leute fasziniert. Der Maler Piero della Francesca (1410/1420-1492) hat dieses Bild gemalt. Es gilt als eines der Meisterwerke seiner Zeit. Das Portal des Saales ist meist geöffnet. Dahinter

³ Maurice Besset, Wer war Le Corbusier? Genf 1968, 130.

verschließt eine riesige Glasscheibe aus Pamzer-Glas den Zugang, aber man kann durch das Glas das Gemälde gut sehen. Es erscheint kleiner als ich vermutet hatte. Aber da wurde mir zweierlei blitzhaft klar: Die Figur im Bild hat tatsächlich das Maß des Menschen. So groß ist etwa jeder von uns, nur unerheblich kleiner oder größer. Es könnte der Maßstab der Welt sein – und hier ist er es. Zweitens: Was immer wir in unsern Städten erleben, versucht größer zu sein. Vor allem das 20. Jahrhundert und unsere Zeit vergrößert manisch. Warum? Wozu? Was trägt es wirklich zu unserem Leben bei?

Man sagt mir, daß die Generationen neue Sehweisen haben. darauf müsse man Rücksicht nehmen, wenn man wolle, daß die Leute etwas Ernst nehmen. Aber beim Teufel, was ist das für ein vermaledeiter Opportunismus, der sich dem kurzatmigen, unbegründeten Urteil unterwirft, das nicht nach dem historischen und gegenwärtigen Sinn der Dimension fragt, sondern dreist, arrogant, ignorant die Dimension haben will, die heute am meisten verbreitet erscheint. Er will nicht das Bild in seiner Dimension stehen lassen, die ihre Gründe hat, welche zur Substanz des Bildes gehören. Er will nicht darauf zugehen, daran arbeiten, es zu begreifen, sondern er stellt sich phlegmatisch: Das Bild solle ihm gefälligst so entgegen kommen, daß er selbst bequem bleiben kann. So erhebt sich der heutige Zuschauer über das Bild, um es bequem zu verändern. Man führt eine Banalisierung ein, ohne eine einzige Frage gestellt zu haben.

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

Das Bild von Piero della Francesca, wenn man darauf eingeht, ist großartig verständlich. Es kommt ohne Vergrößerung aus, das ist wichtig, denn dies gehört zum Kern seiner Botschaft: Alles ist bild-sprachlich sehr präzise, wunderbar deutlich, logisch im besten, im antiken Sinn des Wortes. Schaut her, ich bin einer von Euch, ich bin ein Mensch. Die Person zeigt real und symbolisch – ähnlich dem David von Michelangelo auf der Piazza in Florenz – den selbstbewußten und zugleich bescheidenen Menschen – als Beispiel für die gewünschte Tugend eines aufrechten Seins und aufrechten Ganges in einer vernünftigen Republik.

Was ist menschliches Maß? Die Größe unseres Körpers wird als gesamter Körper und als Körper im Raum erfahren. Dessen sind wir uns ständig bewusst. Dies ist der Maßstab die Weise, wie wir unsere Umgebung wahrnehmen. Wir vergleichen alles mit dem Maß des eigenen Körpers. Unser Körper ist die Maß-Einheit, die uns instand setzt, ein gewisses Rahmenwerk von Bezügen zu etablieren – im unendlichen Raum.

Ungewöhnliche Maße haben eine abwehrende Wirkung. Man hat unwillkürlich die Neigung die Maße zu verändern, wenn sie von der gewohnten Norm abweichen.
