

## Sprache - Theater - Musik - Feste

Was heute vielleicht vielen Menschen fremd erscheint, war seit Jahrtausenden Normalität: daß im Theater viele Kunstgattungen zusammen kamen. Sprache wurde auch als Musik verstanden. Oder begleitet. Theater hatte geformte Räume sowohl als Architektur wie auch mit Bildern. Menschen bildeten sich wie bildhauerische Statuen. Kurz: Theater war stets eine Art Gesamt-Kunstwerk.

Selbst das ärmste Theater, das Straßen-Theater, zum Beispiel in Italien, hatte als Akteur eine menschliche Person und als Bühne die Straße der Stadt. Dies ist zumindest die Ahnung, die im Bauhaus dazu geführt hatte, auch eine Werkstatt in dieser Richtung auszubilden. Es hing von den Personen ab, die dies einbrachten.

Dies hatte viele Ideen, aber wenig Konstanz, weil die Personen immer nur kurze Zeit daran arbeiteten.

Und leider hat die übrige Theater-Landschaft nicht viel davon aufgenommen und verarbeitet. So bleibt auch das, was vor nun fast 100 Jahren experimentiert wurde, weithin ohne Früchte - wie sehr vieles am Bauhaus.

**Transzendieren.** Theater spielte sich stets ab zwischen dem Alltag, der gewöhnlich erscheint und oft nicht des Hinschauens wert, und Unalltäglichkeit, die oft ungewöhnlich, fremd und grotesk erscheint und dann überrascht. Es hatte fundamental stets surreale Züge. Es war attraktiv, weil es innere Dimensionen des normalen Lebens erscheinen ließ und als Zweites dem normalen Leben zeigte, wie es möglich war, *darüber hinaus* mehr zu entwickeln und darzustellen - den Alltag zu transzendieren.

Im 19. Jahrhundert gab es eine Tendenz zur Spezialisierung. Es bildete sich heraus, was man dann Gattung nannte. Durch Konzentration, die auf vieles verzichtete und sich dadurch in einem verengerten Bereich zu höherer Leistung entwickelte.

Im Bauhaus erschien diese Entwicklung als ein Paradox. Einerseits wurden Bereiche des Theaters geradezu ausgestoßen – mit ähnlichen Beurteilungen wie sie in den einzelnen Kunstbereichen angeführt wurden. Abzuweisen als herkömmlich, traditionell, uninspiriert, kurzatmig. Andererseits wurde vieles darüber hinaus geführt, hinzu erfunden, experimentiert.

Und drittens gab es im Bauhaus die Neigung, erneut ein tendenziell ganzheitliches Theater zu schaffen und aufzuführen. Daher entwickelte sich die Bauhaus-Bühne in der Komplexität des Bauhauses. Alle Bereiche wurden in der einen oder anderen Weise einbezogen und „aus ihnen Honig gesogen“ - und sei es nur als Hilfe beim Mangel an Menschen und Material.

Dies geschah quer durch das gesamte künstlerische Arbeitsleben – also im spezifischen Alltag des Bauhauses mit seinen Werkstätten. Und es geschah mit der Neigung, die Trennung in Alltag und Fest aufzuheben.

**Das Fest.** Zur Struktur des Bauhauses gehörte nämlich rasch das Fest: Es wurde zusammen mit dem Bauhaus begründet. Es gab „viel Fest“ – geradezu regelmäßig, nicht nur zum Vergnügen, sondern als Struktur, um darin „Verrücktheiten“ und Außergewöhnliches zu entwickeln

Die Bauhaus-Feste waren zunächst etwas Ähnlichen wie heute unter jungen Leuten das verbreitete Partywesen. Sie unterschieden sich davon allerdings im Anspruch. Es genügte nicht ein Zusammen-Kommen mit ein wenig Musik und einem Glas Alkohol in der Hand, sondern es gab eine ständige, weithin selbst gestellte Herausforderung, daraus mit Hilfe vieler Möglichkeiten der Künste mehr zu machen. Es zu versuchen - zu experimentieren.

**Lothar Schreyer**, der erste, der mit der Bühne im Bauhaus betraut wurde, kannte sich in der Theater-Geschichte vorzüglich aus<sup>1</sup>. Er baute das Theater im Bauhaus auf. Schreyer hatte Kunstgeschichte und Jura an den Universitäten Heidelberg, Berlin und Leipzig studiert,

---

<sup>1</sup> Lothar Schreyer und die Bauhausbühne, in: Eckhard Neumann, Bauhaus und Bauhäusler. Bern/Stuttgart 1971, 50/58.

promovierte 1910 in Leipzig. 1911/1918 arbeitete er als Dramaturg und Regieassistent am renommierten Deutschen Schauspielhaus in Hamburg. Seit 1914 Zusammenarbeit mit Herwarth Walden, der oft in Berlin zwischen Personen und Bauhaus fast wie eine Agentur vermittelte - gratis. Walden machte Lothar Schreyer 1916 bis 1928 zum Schriftleiter der Zeitschrift „Der Sturm.“ 1918 gründete Schreyer in Berlin die „Sturmbühne.“ 1919 verlegte Schreyer die „Sturmbühne“ nach Hamburg, wo er sie unter dem Namen „Kampfbühne“ als expressionistische Versuchsbühne weiterführte.

Lothar Schreyer: „Seit 1916 gehörte ich dann durch meine schriftstellerische und malerische Arbeit zu dem engsten Kreis der STURM-Künstler. Da ich >vom Theater < kam, lag es nahe, daß die Freunde in Berlin mir die besondere Durcharbeitung der Bühnenprobleme anvertrauten. Ich . . . erstrebte für die Bühne das Einheitskunstwerk, in dem alle Mittel der Bühnengestalt, also Wort, Ton, Bewegung, Farbform, zur Ganzheit und Einheit einer in sich geschlossenen Kunstgestalt erhoben sind. Auf diesem künstlerischen Ziel beruhte der Gegensatz zum zeitgenössischen Theater. Dieser Gegensatz war nicht nur ein künstlerischer, sondern auch ein sozialer.

Wir wussten, daß wir zum Ursprung des Theaters, zu einer gleichsam kultischen Gemeinschaftshandlung, zurückfinden mussten und sahen in dem Geschäftstheater, Unterhaltungstheater, Bildungstheater unserer Zeit die letzten abwegigen Äußerungen dessen, was das Theater in antiker Zeit noch gewesen war. Wir wussten zugleich, daß es notwendig war, alle Darstellungsmittel der Bühnenkunst von ihren Elementen aus neu zu finden. Hierbei konnte uns die überaus hochwertig entwickelte Bühnentechnik der Illusionsbühne wie der Stilbühne nicht helfen. Auch die Schauspielkunst des Berufsschauspielers, die eine naturalistische oder idealistische ist und deren Schablonen nur von wenigen außergewöhnlich begnadeten Begabungen durchbrochen wurde, war nicht vereinbar mit der expressionistischen Sicht. . . . Schon vor verschiedensten Künsten aus erfolgte der Vorstoß. Die frühen Dramen des Malers Oskar Kokoschka, die Pantomime >Die Toten der Fiametta< von William Wauer mit der Musik Herwarth Waldens, Kandinskys abstraktes Spiel >der gelbe Klang<, Rudolf Blümmers klangrhythmische Vortragskunst und endlich die Reihe der Dramen von August Stramm, der 1916 im Osten gefallen war, zielten alle auf das Einheitswerk der Bühne.

Mit der Konzeption meines Dramas >Die Nacht< war mir das Prinzip des Bühnenkunstwerks und mein möglicher Beitrag für die expressionistische Bühnenkunst aufgegangen. Für mich – es sind durchaus noch andere Möglichkeiten der Gestalt gegeben – stand das Wort als beherrschendes Element im Bühnenkunstwerk. Das Wort war die zwingende Kraft, von der die anderen Darstellungsmittel in ihrer notwendigen Gestalt ausgelöst wurden, war die schöpferische Kraft, die alle Elemente zur Ganzheit und Einheit des Werkes fügte. Das Wort „erklang.“ Es konnte kraft seines inneren Sinnes und der Beziehung zu den anderen Worten im Werk nur in der einen bestimmten Weise erklingen. Wie das Wort im Bühnenkunstwerk fest bestimmt war, so auch der Klang des Wortes, und zwar nach Tonhöhe, Tonstärke und Rhythmus. Das klingende Wort löste die bewegte Farbformgestalt aus, die ihm im Zusammenhang des Wortwerkes entsprechend war, also eine bestimmte Farbform in einer bestimmten Bewegung. So wurde das Wort zum Träger der bewegten Farbformgestalt. Die bewegte Farbformgestalt war Maske, getragen vom Träger des Wortes, dem Menschen. Der Mensch erschien nur ausnahmsweise als menschliche Form, meist als Ganzmaske, durch die das Wesen der menschlichen Person hindurch tönte, verhüllt durch das kosmische Sinnbild, das eine echte Maske ist – der Mensch, das Ebenbild Gottes, gebunden von der Magie des Kosmos, die Magie überwindend im Erleiden seines Gebundenseins.

In einem solchen Einheitswerk waren jeder Klang, Wort wie Ton, wie Geräusch, jede Farbformgestalt, jede Bewegung, eindeutig durch den >Spielgang< (Partitur) des Bühnenkunstwerks festgelegt. Im Spielgang war das Werk nicht als ein Nebeneinander der verschiedensten Künste gegeben, sondern als ein eigenes einziges Werk, ein einheitlicher

Organismus aus Wort, Klang, Farbform, und Bewegung komponiert. In ihm wurde das >Drama<, das an sich ein reines Wortkunstwerk war, zum Worttext für die Bühnengestalt. In ihm wurde der >Schauspieler< so gebunden wie der Musiker durch die Partitur des Tonwerkes, aber auch so frei gelassen wie dieser in der reinen Entfaltung seiner künstlerischen Intensität. Der Spielleiter mochte dem Orchesterdirigenten vergleichbar sein, der Bühnenkünstler dem Komponisten. Die Bühne unseres Bühnenkunstwerks konnte nur im Einzelfall der Guckkastenbühne des Theaters gleichen, nämlich dann, wenn es sich um ein Flächenspiel oder um ein Spiel im imaginären Raum, nicht, wie meist, um ein Spiel im Raum der schauenden Gemeinschaft handelte.“<sup>2</sup>

Es sollte das eigentliche Wesen des Theaters gezeigt werden.

**Bücherei-Werkstatt.** Lothar Schreyer und Oskar Schlemmer leiteten gemeinsam die Bühnen-Werkstatt. Die Tänzerin Eva Weidemann arbeitete an der Bauhaus-Bühne. Schreyer dichtete und komponierte. Er malte. Und er experimentierte mit Gleichgewichts-Übungen.

Es gab Enttäuschungen. Aber die genauen Gründe, warum Schreyer das Bauhaus verließ, waren nicht ermittelbar.

**Kurt Haffenrichter.** In der Bühnenarbeit von Lothar Schreyer gab es den Mitarbeiter Hans Haffenrichter. Haffenrichter ist dann 1926/27 zwei Jahre lang Gast in der Kunstakademie Kopenhagen.

**Felix Klee,** Sohn des Bauhaus-Meisters Paul Klee, lebte schon als Junge mit dem Theater und hat später eine Theater-Laufbahn. Er berichtet: „Ernst Hardt, der Intendant des Nationaltheaters in Weimar, war mit den Meistern des Bauhauses sehr verbunden. Er lud uns sehr oft in seine Loge ein, wo wir vielen guten Aufführungen beiwohnen konnten.“

**Oskar Schlemmer** übernahm nach Lothar Schreyers Weggang die Versuchs-Bühne. Bewusst beschränkt er sich auf das stumme Spiel und auf die Pantomime. Dies war elementar. Man wollte Ballast abwerfen – was immer das war – auch Gegensatz sein zu den vielen „Salontheatern“ dieser Zeit.

Oskar Schlemmer schrieb dazu ein Buch mit dem Titel „Mensch und Kunstfigur.“

Tut Schlemmer, seine Ehefrau, beschreibt: Es gab viel Parodie und Ironie. Vor allem in den Festen.<sup>3</sup> Der Humor entwickelte sich befreiend, lockernd, untergründig, spielerisch, ironisch, relativierend vor allem für und in den Festen.

Oskar Schlemmer war vielseitig. Maler. Grafiker. Bühnenbildner. Choreograf, Wandgestalter. Bildhauer. Und auch noch Schauspieler, vor allem in der Rolle des Clowns. Außerdem inszenierte er zusammen mit vielen Studenten einen erheblichen Teil der Feste.

Gropius holt ihn 1920 ans Bauhaus und macht ihn zuerst zum Leiter der Werkstatt für Wandbild-Malerei. Für Schlemmers Werkstatt fehlen Aufträge. Daher gestaltet sie zunächst das Treppenhaus des Werkstatt-Gebäudes mit einem Wandbild-Zyklus aus. Später wird Schlemmer Form-Meister für Holz- und Steinbildhauerei.

Schlemmer inszeniert, choreografiert, kostümiert das „Triadische Ballett.“ 1922 wird das Triadische Ballett im Theater Jena, dann in Stuttgart<sup>4</sup> aufgeführt. Die Bühnen-Werkstatt<sup>5</sup> sucht Bühnen-Musik. Begleitmusik zum Triadischen Ballett.

Es wird auch Musik von Giacomo Puccini aufgeführt.

---

<sup>2</sup> Lothar Schreyer, Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. München 1964, 16/18.

<sup>3</sup> Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse. Köln 1985, 5. Auflage 1996, erweiterte Neuausgabe, 226. (zuerst Bern 1971).

<sup>4</sup> Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse. Köln 1985, 5. Auflage 1996, erweiterte Neuausgabe. (zuerst Bern 1971).

<sup>5</sup> Oskar Schlemmer/Laszlo Moholy-Nagy/Farkas Molnar, Die Bühne im Bauhaus. München 1925.

1929 erhält Schlemmer einen Ruf an die Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau. Aber dort bricht seine Tätigkeit nach kurzer Zeit ab, weil die Akademie geschlossen wird – angeblich weil der Staat kein Geld mehr für sie habe und in der Wirtschaftskrise sparen müsse. Schlemmer ist einer von den vielen Künstlern, die ein schwieriges Leben haben – und erst nach ihrem Weggehen aus dem irdischen Leben die höchst verdiente Würdigung erfahren.

1930 gestaltet Schlemmer die Wände im Brunnen-Raum des Museum Folkwang in Essen. In Ausstellungen wird Schlemmer in Köln und Essen gezeigt. 1931 veranstaltet die Galerie Flechtheim in Düsseldorf eine Einzelausstellung von Werken Schlemmers.

1934 ordnen die NS-Machthaber die Zerstörung von Schlemmers Werken in Weimar und Essen an. Schlemmer gilt als „entartet,“ erhält keine Aufträge, ist dann bettelarm. Der Wuppertaler Lack-Fabrikant Dr. Kurt Herberts (1901-1989) fängt ihn auf, zusammen mit weiteren Künstlern: Er stellt sie in seiner Fabrik an - unter einem Vorwand. Sie sollen die Möglichkeiten der künstlerischen Verwendung von Lack-Farben experimentieren. Schlemmer lebt in Wuppertal in der Wohnung Am Döppersberg 24 und macht dort seine später berühmten „Wuppertaler Fensterbilder“ (Basel, Kunstmuseum).

Oskar Schlemmer regte das Theater sehr an.

**Kurt Schmidt** studierte in der Kunstgewerbeschule Hamburg. Mitstudenten schickten ihn 1920 zum Bauhaus. Dort interessiert ihn besonders die Idee der Gemeinschaft, Und Meister-Persönlichkeiten wie Feininger, Itten, Schreyer und Kandinsky. Er wendet sich der gegenstandslosen Malerei zu. 1923 entwickelt er das „Mechanische Ballett.“<sup>6</sup> Seine Charaktere: Ganz Fläche. rhythmische Intervalle, Spannungen, Gegensätze, z. B. klein und groß. Konstruktionen. Spiel mit Formen. Wie Bewegungen von Maschinen. Mit einer urtümlichen Musik von Hans Heinz Stuckenschmidt. „Die Bauhaus-Arbeit stand im Zeichen unseres technischen Zeitalters.“ Im „Mechanischen Ballett“ wird „das Prinzipielle des Maschinenwesens dargestellt.“ Es ist auch eine kollektive Produktion.

Die Uraufführung findet 1923 in dem von Walter Gropius gebauten neuen Stadttheater Jena statt. Wiederholungen: im gleichen Monat 1923 in der Werkbund-Tagung in Weimar und dann 1924 in Berlin in der Philharmonie. Eine Zeitung schreibt: „Ein Augenspiel von nie gesehener Phantastik.“ 1938 wird es von den Nazis als „entartete Kunst“ diffamiert.

**Kurt Schwertfeger** war Bildhauer und interessierte sich für farbiges Licht – daraus gehen die "reflektorischen Lichtspiele" hervor. Er entwirft ein Stück, das er „Schöpfungsgeschichte“ nennt.<sup>7</sup>

**Theater und Personen.** Im Bauhaus gab es etliche Personen, die mit Theater beschäftigt waren. Herta Wescher<sup>8</sup> aus Krefeld, studierte Kunstgeschichte und promovierte. Sie heiratete 1923 den Kunsthistoriker Dr. Paul Wescher. Seit 1927 arbeitet sie als Dramaturgin an der Kroll-Oper Berlin, seit 1928 ist sie befreundet mit Laszlo und Lucia Moholy-Nagy. Emigration 1933. Seit 1953 Journalistin für Kunstzeitschriften. Sie publiziert früh zum Thema Collage.

---

<sup>6</sup> Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse. Köln 1985, 5. Auflage 1996, erweiterte Neuausgabe, 124 ff. (zuerst Bern 1971),

<sup>7</sup> Hans Haffenrichter, Lothar Schreyer und die Bauhausbühne, in: Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse. Bern 1971, 51.

<sup>8</sup> Herta Wescher, Weimarer Maler der Vor- und Frühzeit des Bauhauses. In: Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse. Bern 1971, 46/49.

**Erich Buchholz.** Der Bühnenbildner und Dramaturg entwickelt Lichtprojektionen. 1921 ist er in der „Galerie der Sturm“ in Berlin. Freundschaft mit Viking Eggeling. Er denkt nach über „Raum an sich.“ konkretisiert mit Schalenbau und Kinetischen Objekten<sup>9</sup>.

**Gropius: Das Bauhaus-Gebäude Dessau als Bühne.** Im Bauhaus-Komplex (1924) in Dessau organisieren Walter Gropius und Adolf Meyer die Räume ganz stark auf das Bauhaus-Theater hin. Auf den Eingang folgt eine Art kleiner Platz: Daran öffnen sich als augenfälligste Elemente drei Türen: zur Bauhaus-Bühne. Dieser Raum kann sich verwandeln. Der Zuschauer-Bereich läßt sich auch zur Erweiterung der Bühne nutzen. Die Zuschauer dürfen sich dann mitten im Geschehen einen Punkt zum Schauen, Stehen, Sitzen aussuchen.

Darüber hinaus können sich die Feste über diesen Fokus-Raum, die erweiterbare Bühne, hinaus, entwickeln - durch das ganze Haus hindurch. Auch in den Werkstätten-Trakt hinein, der auf der anderen Seite des kleinen Foyer-Platzes liegt.

Zur Vorbereitung der Feste und des Theaters dient vor allem der Keller des Gebäudes.

Die von Walter Gropius/Adolf Meyer hochtransparent gestaltete Architektur gibt das Gefühl, daß Theater, auch wenn es gerade nicht ausdrücklich aufgeführt wird, doch stets atmosphärisch präsent ist.

**Die Architektur des Szenischen** zieht sich durch das gesamte Gebäude und strahlt auch nach außen hin aus: Mehrere weite, für den Blick offene Glas-Fassaden vermitteln im Inneren und für den Zuschauer draußen das Gefühl, ständig in einer Szenerie zu stehen, die theaterhaft als Bühne geprägt ist. Walter Gropius und Adolf Meyer hatten „Architektur als Bühne“ geschaffen.

Dies beginnt außen mit der Ankunft. Sie kann von mehreren Seiten her geschehen und bietet stets ein spannendes szenisches Geschehen. Die Glas-Front des längeren Werkstatt-Traktes läßt die Werkstätten im Inneren wie eine lang gestreckte Bühne erscheinen – mit den dort arbeitenden Studenten als Schau-Spielern.

Den Eingang bereitet ein Hof vor, der an drei Seiten zunächst geschlossen erscheint. Dann jedoch öffnet sich die gegenüber liegende Seite nach außen und zeigt, daß hier nichts geschlossen ist, sondern Raum so viel wie möglich fließt d. h. sich zu weiterem Raum fortsetzt.

Die Ambivalenz von offenem und einem Moment geschlossenen Erscheinendem ergibt Spannung. In dieser Weise ist auch der Zugang zum Inneren des Komplexes gestaltet. Dann im Inneren erscheinen - je nach Standpunkt - die Räume der Treppen eng und auch wieder ausgeweitet sowie drittens als öffnende Übergänge.

Überraschend: in der Höhe eine Brücke zwischen den Trakten. Hier wird mit einem neuen Einfall das Bewegliche, Fließende, die Verschiebung der Sicht-Blicke als Ein- und Ausblicke deutlich.

Der ganze Gebäude-Komplex ist weitgehend theaterhaft geprägt. An jeder Seite. Nirgendwo stereotyp. Überall überraschend. Mit einem neuen Blick.

Die Räume reizen dazu, sie mit dem Körper zu erfahren. Und im Tanz, der vor allem in den Festen wichtig war, selbst für sich - völlig subjektiv – eigene Räume zu entwerfen. Eigene Körper- und Raum-Experimente zu machen.

Daß sich in dieser Umgebung die Kunstform der Collage<sup>10</sup> besonders stark entwickeln kann, läßt sich gut verstehen. Das gesamte Projekt Bauhaus ist eine gewaltige Collage – in vieler Hinsicht.

**Gropius: ein Totaltheater für Piscator.** Walter Gropius entwirft ein „Totaltheater“ - in

---

<sup>9</sup> Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse. Köln 1985, 5. Auflage 1996, erweiterte Neuauflage. (zuerst Bern 1971).

Friedrich W. Heckmanns, Monographie Erich Buchholz.

<sup>10</sup> Herta Wescher, Weimarer Maler der Vor- und Frühzeit des Bauhauses. In: Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse. Bern 1971, 46/49.

Zusammenarbeit mit dem linksorientierten Theater-Regisseur Erwin Piscator, der 1927 die „Piscator- Bühne,“ sein >Theater am Nollendorfplatz< in Berlin eröffnete.

Walter Gropius: „ein volksverbindendes“ Gemeinschafts-Theater:

– „die universale architektonische Zusammenfassung aller raumbildenden Faktoren, aus deren zweck- und zielbewusster Gliederung sich die menschliche Zusammenfassung ergeben muss“;

– die Durchbrechung der Trennung „zwischen der >Welt des Scheins< des Schauspielers und der >realen Welt< des Zuschauers“;

– >Aktivierung des Zuschauers< selbst, dessen schöpferische Fähigkeiten wach gestoßen und wirksam gemacht werden müssen: durch Verwischung von jenseits und diesseits, von Bühne und Zuschauerhaus;

– durch Hineintragen des szenischen Geschehens in das Zuschauerhaus selbst;

– durch die Verlebendigung des ganzen Schauhauses vom dreidimensionalen Raume aus anstatt vom flachen Bühnenbild;

– durch Aktivierung der Wände und Decken dieses Schauhauses mit Hilfe von Projektion und Film zur Erweiterung der zentralen Bühnenszene bis nahe an den Zuschauer heran, der so dem Schauplatz der Szene selbst räumlich zugehört . . .“

Alle Bühnenformen können eingerichtet und darüber hinaus während der Vorstellung mithilfe von Bühnen-Maschinen umgewandelt werden: Tiefen- Bühne, Proszeniums-Bühne und Rund- Bühne.

Walter Gropius: „Die mechanisch-maschinellen Mittel zur Verwandlung der Spielebenen werden wirksam ergänzt durch das Mittel der Lichtprojektion . . . . Denn in dem Neutrum des verdunkelten Bühnenraums kann man mit Licht bauen . . .“

Der Umbau des Theaters am Nollendorfplatz kommt nicht zustande. Erwin Piscator macht ein Theater für die Proletarier – aber sie kommen nicht. Als er zudem in Konflikt mit der Parteilinie von Stalins Kultur- Funktionären gerät, entziehen ihm seine kommunistischen Freunde die Unterstützung: 1929 muss er das Theater schließen. Gropius lässt sich Patent-Schutz auf seine Erfindung geben.

In den 1950er Jahren wird Werner Ruhnau (1922-2015) einen erneuten Versuch unternehmen, dieses Konzept zu realisieren. Er nennt es „Podienklavier.“ Es wird gebaut in Essen und in Frankfurt.

**Arbeitsamt Dessau.** Theaterhaft wirkt auch das Arbeitsamt Dessau, das Walter Gropius und Adolf Meyer 1928 bauen. Sie studierten die Funktionen und setzten sie dann psychologisch und szenisch um.

**Beobachtungen in den Künsten: Anghiari Festival.** 2019 geht dieses Festival in der Toscana in sein 18. Jahr.

Daß es in Anghiari stattfindet ist eine Frucht der Arbeit an dieser kleinen toskanischen Stadt. Daran bin ich seit 1976 mitbeteiligt: durch viele Diskussionen. Eingebraachte Ideen. Kritiken. Zur Beteiligung gehörten auch die von mir organisierten Exkursionen von Hochschulen wie Köln, Hamburg, Bielefeld und vor allem Karlsruhe. Karlsruhe mit Martin Einsele, Michael Peterek, Darko Stevcik. Und der Rundfunk-Journalistin Rosvita Krausz (Hamburg).

**Räume mit Inszenierungen.** Mich selbst interessierten zunächst am meisten die Räume. Es ist ziemlich einzigartig, was der historische Bereich des alten Anghiari an Szenerien bietet.

Zur Stadt-Kultur gehören in den Räumen auch unverzichtbar die Menschen, die sich darin bewegen. Sie bilden als „Schauspieler“ – von harmlos-unbewußt bis zu ausdrücklich – die menschliche Inszenierung des „Theaters der Stadt.“

Und dann kam mit den Studenten der Southbank Sinfonia aus London, die aus der ganzen Welt kommen, die Musik hinzu. Sie stellt Stimmungen her. Sie erzählt - ähnlich Texten. Sie dialogisiert.

Dieses Festival war für meine ästhetische Weiterbildung ein wunderbarer Glücksfall.

Erstens kostete es mich fast nichts. Dies ist keineswegs unwesentlich, denn in den großen Städten ist die öffentliche Konzert-Kultur teuer. Das Anghiari Festival fand jedes Jahr statt: buchstäblich vor der Haustür meiner toskanischen Wohnung, in der meine Frau und ich im Sommer beide als Schriftsteller arbeiten. Anfangs war das Festival sogar 10 Tage lang, dann aus Finanz-Gründen eine Woche. Janne und ich besuchten stets sämtliche Aufführungen, manchmal drei am Tag – traumhaft, so viel Musik studieren zu können, jeweils ein Teil der europäischen Musik-Geschichte.

In jeder Aufführung kamen mir drei Ideen für das, woran ich arbeitete, - an meiner Autobiographie und am Bauhaus-Buch.

Ich skizziere: Alle Kunstgattungen haben miteinander zu tun. Sie stehen auf demselben anthropologischen Boden. Ähnliches geschieht oft parallel und ungefähr im selben Zeit-Raum.

**Befindlichkeiten.** Meist geht es anfangs um Befindlichkeiten. Sie können erstmal aus der Stimmung des einzelnen stammen. Sehr oft ist es auch die Stimmung, die viele Menschen haben. Wie dies zustande kommt, ist unerforscht. Jedenfalls sind Menschen in erheblichem Umfang anthropologisch „Herden-Tiere.“ Sie haben eine Intuition für andere Menschen. Ahmen nach. Sie halten sich an ihre Umgebung. Sie lassen sich beeinflussen: durch vielerlei Gerede und durch Medien wie Zeitungen, Rundfunk und Fernsehen. Auch durch mancherlei Bücher. So entstehen kollektive Gedanken.

Ein Interesse daran haben auch die gefährlichen Vereinfacher und Ausnutzer wie Medien, Marketing, Märkte. Regierungen. Was in diesen Szenen verbreitet wird, muß man kritisch überdenken, um nicht auf bequeme Vorurteile herein zu fallen, aus denen dann die Meinungen des Hauptstromes gemacht werden - leider zum erheblichen Teil auch in den Wissenschaften,

**Inhalt - Sprache - Musik.** Nach vielen Studien bin ich überzeugt, daß Sprache nichts ist, das aus sich selbst besteht und unabhängig von Inhalten existiert.

Inhalte führen offensichtlich prinzipiell zur Sprache. Zur gesprochenen Sprache. Zur musikalischen Sprache. Zu den Sprachen der Bildenden Künste. Es ist selten, daß jemand, bloß weil er lautlich „Oh“ und „Au“ sagen kann, sich hinstellt und laut „Oh“ und „Au“ sagt. Das Erstaunen über einen Blick in die szenisch sehr vielfältige Altstadt in Anghiari führt dazu, daß Leute, die sensibel sind, stehen bleiben und erstmal „Oh!!!“ sagen. Wenn dann plötzlich ein dickes Auto sich auch noch schnell durch diese Gassen hindurch zu würgen versucht, ohne Respekt vor der Szenerie mit ihrem Flair, dann kann dies bei einem noch nicht abgebrühten Zeitgenossen zum Ausruf führen: „Au!!!“

Beide *inhaltlich geprägten* Ausrufe sind Töne. So kommt Ton zustande. Töne können eine hohe Intensität haben, etwa fast gesungen sein, oder sich geheimnisvoll fast unhörbar machen.

Wenn ich in die Musik hinein höre, die ich im Festival Tag für Tag erlebe, dann besteht sie aus einem Wechselbad der Gefühle. Dies entspricht der normalen Sprache. Da wechseln in der Zeitfolge von Worten und Sätzen blitzhaft die Töne. Und damit auch die Bedeutungen.

Im Alltagsleben nehmen wir dies kaum wahr, weil alles sehr schnell abläuft. Und mit wenig Ausdruck. Wenn ich ins Theater gehe, genieße ich das Nicht-Selbstverständliche der Sprache.

Schauspieler üben in vielen Proben - ähnlich wie Musiker - die Sprache genauer zu betrachten, sie aus Bedeutungen zu entwickeln. Sie sprechen Wort für Wort mit Bedacht - d.h. sie denken dabei semantisch drüber nach: was ist die tiefere Bedeutung des Wortes?

Die Grundlage dafür schaffen bereits gute Autoren, die schon beim Verfassen von Texten sich vorstellen, wie ein guter Schauspieler oder ein aufmerksamer sensibler Leser diese Komplexität von Worten, Sätzen, Folgen vor seinen Augen erscheinen läßt.

**Parallelen.** Die Malerei arbeitet in ähnlicher Weise. Sie hat Farben. Darin drücken sich Gefühle aus – manchmal Berge an Gefühlen. Zusammen komponiert ergeben sich Stimmungen. Darin ist nichts abstrakt, selbst wenn es ein Maler oder Kunstkritiker behauptet.

Er sagt vielleicht: Dies ist doch nur ein Ton oder nur eine Farbe. Aber jeder Ton und jede Farbe – wie einzeln sie zunächst erscheinen mögen – weckt unmittelbar eine oder mehrere Assoziationen. Reine Farbe oder reinen Ton ohne Inhalt bzw. Bedeutung gibt es nicht. Man kann nur über wenig und mehr diskutieren.

Kandinsky und viele weitere Maler können noch so oft behaupten, daß sie abstrakt malen - sie tun es faktisch nicht, weil es nicht möglich ist.

Was sie tun, ist erstmal inhaltlich. Sie haben die Gegenstands-Welt, die uns im Alltag erscheint, ausgeschlossen - dies ist in Etwa möglich. Dafür können sie Gründe anführen. Weithin möchten sie sich nicht mit dem Banalen der üblichen alltäglichen Gegenstands-Welt beschäftigen. Das müsste man mit etwas Bildung verstehen können.

**Gefühls-Landschaften.** Was tun viele Maler? Oft schaffen sie intensive Gefühls-Landschaften. Vorläufer wie zum Beispiel Franz Marc und August Macke haben bereits gezeigt, worum es geht: Sie verzichten auf banale Details. Diese Reduktion schafft Konzentration. Daraus geht eine erhöhte Aufmerksamkeit hervor: für das, was ein Maler dann als das Wesentliche präsentiert: zum Beispiel ein Haus – ganz in tiefem und zugleich leuchtendem Rot. Es fasziniert. Es erscheint geheimnisvoll. Es weckt Phantasien, auch die eigene. Fragen: Möchte ich darin leben? Heimat haben? mit welchem Leben wesentlich umgehen?

**Unvollendet.** Sichtbar wird: das Kunstwerk ist nicht vollendet. Noch nie gab es ein vollendetes Kunstwerk auch wenn es das vorgeben möchte. Hier wird dieses Phänomen besonders wirksam gemacht: Es beschäftigt die Subjektivität des Menschen, der nicht mehr distanziert zuschaut, sondern – ein-wesend – hinein gezogen wird. Er ist nun besonders stark beschäftigt. Und er identifiziert sich intensiv.

Dies kann man auch daran sehen, daß solche Bilder besonders häufig reproduziert werden. oft in Kalendern, und in vielen Räumen ausgehängt werden, vor allem in Warte-Zimmern. Zu den größten Empathie-Wirkungen gehören Bilder des Malers Vincent van Gogh.

**Wandel der Sprache in Text, Bild, Musik.** Man kann sich nun fragen, wie es zu einer Bild-Sprache kam, die sich von den älteren oft Jahrhunderte langen auffällig stark unterschied. Diese Frage wurde begleitet von vielen und oft wilden Polemiken. Die scheinbar stärkste war die Behauptung, die älteren müssten abgetan werden und nur die neueren seien zeit-gemäß und gültig. Ich bin durch viele Studien zu einer differenzierten Überzeugung gelangt. Verzichteten wir erstmal auf Worte wie „alt“ und „neu.“ Sie sagen nichts aus, wenn man wissen will, worum es sich in einem Bild handelt. Meist werden sie als Killer-Phrasen gebraucht: man meint, mit einer Hand-Bewegung könne man sich etwas vom Hals schaffen, ohne sich die Mühe der Begründung machen zu müssen. Wenn man die Sache selbst nicht hinreichend erschlossen hat, ist es unsinnig über Früher oder Später zu reden – und schon gar nicht mit begründungslosen Sätze, wie dies meist geschieht.

Man kann am Ende des 19. Jahrhunderts und dann in weiteren Jahrzehnten gut erkennen, daß viele Inhalte vielen Menschen immer weniger bedeutend erschienen. Bestimmte Repräsentationen mit ihren ausgeprägten Zeichen-Gebungen sagten ihnen immer weniger, verloren an Bedeutung und Aufmerksamkeit, wurden oft immer weniger verständlich. Dann konnte anderes an ihre Stelle treten. Zugleich verstärkte sich die Subjektivität dieser Menschen. Sie wurden selbstbewußter und fordernder.

**Inhalt und Ausdruck.** Ein Beispiel: Der „Nachmittag eines Fauns“ ist ein Musik-Stück von Claude Debussy (1862-1918). Ich assoziiere eine Wiesen-Landschaft im Seine-Bogen in Paris. Ein heißer Sommertag. Im Gras liegen. Vor mich hin träumen. Erotisch – als Überhöhung erscheint der Mythos des Fauns. Parallel dazu entstanden viele gemalte Bilder mit ähnlichen Stimmungen. Solche Bilder und Musik benutzen nicht mehr die bis dahin gewohnte Sprache. Keinerlei Repräsentativ-Ausdruck. Vielmehr versuchen sie, Empfindungen, Atmosphäre, Szenerie authentisch auszudrücken – wofür sie dann auch eine tatsächliche musikalische Formulierung finden. Auch für ein Stück selbstvergessene



Langeweile. Für das Schweben in der Zeit. Für eine sorgenfreie Bewegung, die kein Ziel haben will. Sie läßt nur sich selbst in der Sphäre ein wenig und sacht kreisen.

**Das Zeitalter ist pluralistisch.** Im 19. Jahrhundert beginnen in vielen, meist parallelen Zeit-Strömungen auch Entwicklungen, die man u. a. als Emanzipation bezeichnen kann – je nach dem Standpunkt, von dem aus man sie ansieht. Die Urteile sind unterschiedlich und gehen im Laufe der Zeit immer weiter auseinander. Feindschaften verschärfen sich.

Es ist nicht alles Fortschritt, was sich dafür aus gibt.

Es gibt schon lange keine Verbindlichkeiten mehr, so viel dies auch gefordert wird. Je pluralistischer das Zeitalter wird, desto mehr wird von Einheit gesprochen - aber meist gefaselt. Denn die Tatsachen sind andere. Viele Menschen weisen darauf hin. Aber selten wurde dermaßen über die Tatsachen hinweg gelogen.

**Diversität.** Wichtig ist, daß man die Unterschiede als unterschiedliche Konzeptionen versteht. Dann erst wird die Diversität verständlich - als ein produktives Potential. In diesem Bereich ist Walter Gropius ein absoluter Protagonist. Allein die Zusammensetzung des Meisterrates zeigt seine höchst entwickelte Fähigkeit, Diverses zu sehen und damit umzugehen – es produktiv zu machen.

Das Bauhaus hat keine einheitliche künstlerische Sprache, es suchte sie nicht - sondern Bauhaus hat ein Bündel an Sprachen.

**Gesellschaftliche Hintergründe.** Ich hörte von Benjamin Britten (1913-1976) ein Quartett. Er erzählt wie ein Literat in einer Sprache, für die wir noch Begriffe finden müssen – vielleicht aber auch nicht.

Michael Gielen interpretiert Beethovens 3. Sinfonie mit den Metronom-Bezeichnungen Beethovens. Die schnellen Tempi Beethovens setzen sich durch. Der „Titan“ Beethoven ist der deutsche Importeur der französischen Revolutions-Kompositionen von Etienne Méhüis und Francois-Joseph Gossecs.

„Das martialische Gedränge, der Marsch-Duktus, das Pathos, aber auch die getragene Holzbläser-Hymnik der langsamen Sätze zeigten sich auch in der 2. Sinfonie [von Beethoven]: linksrheinische Klang-Kollektivität erhält dank der rechtsrheinischen und donauöstlichen Drift herzliche, subjektivistisch blühende Klangtriebe . . . scharf durchlaufende Bewegungszüge . . . getragene Prozessionsmusiken, die auf dem Pariser Marsfeld zu den Kultfeiern der Vernunft erklangen und Beethovensches Innerlichkeitsferment wurden.

Das 5. Klavierkonzert steigerte die deutsch-französische Klangsynthese, wo die Marcia – Gänge im ersten [Satz], die Tänze um den Freiheitsbaum im dritten und die Gedenk-Liturgien des zweiten Satzes dem Tutti, der mitfühlende, aber auch anstachelnde Aspekt dem Solo-Part zugeordnet sind . . . Einheit von großmächtiger und persönlicher Attitüde . . . Revolutionäre Pathetik im Verein mit virulenter Innerlichkeit . . .“ (Bernhard Uske<sup>11</sup>)

**Musik im Leben.** Im Elternhaus gab es einen Plattenspieler und klassische Musik.

Als Kind kam ich einmal beim Lebensmittel-Kaufmann an der Wiesenstraße in Herford ins Wohnzimmer. Alles hinter der Ladentheke war für uns Kinder geheimnisvoll. Ich sah eine Büste, auf deren Sockel der Name MOZART stand. Normalerweise käme so etwas für ein Kind fremd daher. Aber ohne irgendetwas zu wissen, empfand ich eine Faszination.

In der Volksschule gab es keinen Musik-Unterricht. Das drückte aus: Musik ist nichts fürs Volk. Im Schwarzwald, woher die Eltern kamen, gab es aus Tradition Volks-Musik. Das Volk machte sich Musik: meist mit dem Akkordeon - das war eine Orgel in Miniatur und für jedermann. In dieser Gegend, unweit von Schramberg, war in Trossingen die berühmte Firma Hohner für die Produktion dieses Instruments entstanden.

In Herford gab es viel Musiken in den evangelischen Kirchen. Dahin kam ich aber mit meinem damals katholischen Hintergrund nicht - es lief noch sehr vieles getrennt.

---

<sup>11</sup> Bernhard Uske, FR 10. 12. 2018, 23.

Dann schickte Vater Alfred Günter einen Geigen-Lehrer. Arthur Herzfeld (mein Gedächtnis gibt den richtigen Namen nicht her) war einer seiner Arbeiter, der mit ihm aus dem Schwarzwald kam und gut Geige spielte, in der Weise, wie man im Volk oft versuchte, sich mit irgendeinem Instrument auszudrücken. Es war ein freundlicher Mensch, ich achtete ihn sehr und auch die Musik. Aber das half mir nicht dabei, daß die Geige ein schwieriges Instrument für mich war. Es kommt lange Zeit kaum Ansehnliches heraus, viel lieber hätte ich Klavier geübt. Aber das Klavier kam erst viel später ins Haus – für meine jüngeren Geschwister. Ich gab die Geige auf.

„Meine Oma,“ erzählt Janne Günter, "die Witwe Johanna Thieß, schlug sich als Wäscherin durchs Leben. Vom kargen Einkommen ersparte sie die hohe Ausgabe für ein Klavier, damit die drei Töchter darauf zu musizieren lernten." Das Klavier wird in unserer Bibliothek, im „Blauen Haus“ in Eisenheim in Ehren gehalten.

Lebenslang ärgerte ich mich, daß ich kein Klavier spielen konnte. Aber im Grunde fehlte mir die Geduld für die erste Strecke der Geige – durch die man hindurch muß.

Im Gymnasium hatten wir den Musik-Lehrer Hans Willers. Er spielte ziemlich schlecht Klavier. Ich glaube, er war froh, wenn er die Noten hinter sich hatte. Eine Kultur des Anschlags war nicht erkennbar. Er hackte auf dem Instrument. Wer kein Instrument spielte, wie zum Beispiel ich, mit solchen Leuten beschäftigte er sich nicht. Sie durften in der Musik-Stunde nichts tun, nur herumsitzen. Wer dabei kein abweisendes Gesicht machte, bekam eine Vier.

**Die Kodaly-Methode.** Später im Quickborner Team, der reichen Planungs-Firma, der ich zwei Jahre lang angehörte, konnten wir reisen und studieren, was wir wollten. Eines Tages sagte ich: In Ungarn gibt es die Lern-Methode des Komponisten und Musik-Pädagogen Zoltan Kodaly (1882-1967). Wir flogen nach Budapest, um sie in einer Schule zu erleben. Alle Kinder fangen zusammen an, sehr einfach zu singen. Der Grad steigert sich langsam. Immer wird darauf geachtet, daß alle dabei sind. Daß jeder mitgenommen ist. Dies geht von Stufe zu Stufe – jeder hat etwas davon. Dann gibt es den einen und anderen, in einer kleinen Gruppe, der noch weiter will. Weil aber alle auf hohem Niveau sind, entsteht kein Neid, sondern Bewunderung für den, der am höchsten steigt.

Ich war begeistert. So etwas forderte ich dann für alle Musik-Pädagogik.

**Ouvertüre zur klassischen Musik.** Ich studierte in München. Von dort aus hatte ich Gelegenheit über den Kommilitonen Franz Wagner, dessen Eltern mitten in der Altstadt von Salzburg lebten, zu den Festspielen als Zaun-Gast zu kommen. Das Festspiel-Haus war oben offen. Darüber seitlich am Berg stand ein großes Gebäude, eine Jugendherberge: im Fenster liegend konnte ich alle Aufführungen tief unter mir hören und auch in einem Ausschnitt sehen. Dies war die Ouvertüre zu sehr viel Beschäftigung mit klassischer Musik.

**Dann verbreiteten sich die Tonträger.** Das war eine Art Sozialismus für die klassische Musik: weithin unbegrenzte Möglichkeiten einer Vergesellschaftung. So erhält jedermann zu jeder Zeit Teilhabe am "Universum Musik."

**Musik und Politik.** Über einen Freund, den Musik-Historiker Fred Prieberg, erhielt ich den Zugang zum Dirigenten Wilhelm Furtwängler. Fred Prieberg wies in einer minutiösen Dokumentation nach: Furtwängler war keinerlei Sympathisant von Hitler und Goebbels - wie ihm verleumdend von manchen Leuten nachgesagt wurde. Wenn er mit dem Diktator und seinem Lautsprecher Joseph Göbbels wegen der schwierigen Finanzierung seines Orchesters, den Berliner Symphonikern, verhandeln mußte, hob er kein einziges Mal den Arm und sagte niemals „Heil Hitler,“ sondern „Guten Tag.“ Er dirigierte kein einziges parteinahes Konzert. Auf seinen Auslands-Reisen gab er armen Emigranten einen großen Teil von seinen Honoraren - oft bis zur letzten Mark. Er verteidigte jüdische Orchester-Mitglieder. Er versteckte jüdische Bedrohte in seinem Haus. Und er trat zurück, als er diese „Kraftprobe“ (so der Titel von Priebergs Buch; 1986) verlor. Dann stand er auf der Todes-Liste der SS, kurz

vor Ende des Krieges. An diesem Buch konnte ich erkennen, wie gesellschafts-politisch viele Musik ist. Wir haben das erst spät gelernt.

**Verdi.** Eine weitere umfangreiche Lektion war mir die Teilnahme an der gesamten Proben-Arbeit für die Oper von Giuseppe Verdi „Rigoletto“ im Theater Oberhausen.

Dann studierte ich das oberitalienische Ambiente von Verdi in und um Busseto in der Nähe von Parma.

Unlängst konnte ich vom tragisch-euphorischen Dirigenten Ezio Bosso. und seinen Erfahrungen mit der Musik viel lernen. Er wurde krank, lebte nur kurz, aber total euphorisch und glücklich mit Beethovens Musik, die er faszinierend zu vermitteln verstand (RAI 3).

Im Anghiari Festival wurde mehrfach Benjamin Britten aufgeführt. Eine Musik mit vielen Episoden. Mit besonderen Klängen. Mit neuen Sphären. Neuen Szenen. Neuen Tönen. Neuen Darstellungen. Gelöst von älteren Vorgaben. Der Zuhörer ist in Britten's literarischen Erzählungen auf die Suche geschickt. Der Komponist reicht dazu nur einen Schlüssel. Es entstehen Atmosphären wie in Träumen.

In Anghiari hörte ich Louis Spohr. Eine schöne und vielfältige Musik. Was daran ist konservativ?

Musik weckt Empfindungen. Ähnliches geschieht in Bildern von Klee und Kandinsky.

**Das Wort „romantisch“** wird verständnislos von vielen Menschen zum Verleumden mißbraucht - zur Diskriminierung. Benutzt von Leuten, die nicht denken wollen, sondern sich an Plattitüden orientieren. Daran sieht man wie künstlich Geschichte gemacht und manipuliert wird.

Die Parallele von Musik und Bildenden Künsten ist spannend, wenn man dies nicht stilgeschichtlich liest.

**Mehrere Sprach-Weisen.** Es gibt wie im Theater in allen Künsten viele Sprachweisen. Alle Versuche, Musik auf einen Nenner zu bringen, sind absurd. Ebenso wie in den Bildenden Künsten. Mit den Stil-Begriffen gewinnt man lediglich eine Illusion, mit der man Verständnislosigkeit übertünchen kann.

Man spricht von Struktur. Das kann man nur im Inneren eines Musik-Stücks erwarten. Nicht in der ganzen Geschichte. Die Musik von Igor Strawinsky, der im Bauhaus eine Rolle spielte, kann man durchaus nachvollziehen. Richard Strauß in anderer Weise. Nichts kann man in den Musik-Sprachen „abtun“ d. h. wegwerfen. Musik ist voller elementarer Phänomene. Der Spaziergang in der Natur hat Geräusche mit allerlei Sinn. Vögel antworten. Beethovens Spaziergänge im Wiener Wald hinterließen Spuren in seiner Musik.

In der Hexen-Küche Bauhaus wurde Musik geliebt, nachvollzogen, diskutiert. selbst gemacht, mit Musik erzählt. Es gab ein Orchester, das auch auf Tournee ging. Es spielte vor allem Jazz.

Mit Nikolaus Harnancourt (1929-2016) haben wir wieder gelernt, zu erkennen wie dialogisch Musik ist. Gegenseitig werden unterschiedliche Stimmen, Instrumente, Klänge geführt. Miteinander und Auseinander. Eine Welt – in Verschiedenheiten. Es entstehen Geflechte.

**Das Vergleichen ist Unsinn.** Etwa Mozart mit Beethoven. Rembrandt und Kandinsky, wie wenig wird verstanden! Die Rezeption ist selbst bei bestem Willen und Kenntnissen immer weit hinter dem Werk zurück.

Viele Rezensenten haben Angst, Ansehen zu verlieren, das sich jemand mühsam vor sich selbst und in seinem Kreis aufgebaut hat. Ehrlichkeit ist in diesem Bereich selten. Daher verschanzen sich viele in Klischees, die gesichert erscheinen.

Man kann in der Musik und in den Bildenden Künsten Sprechweisen beobachten. Bläser im Park. Jagd-Signale. Bei Händel das majestätische Schreiten in der monumental aufgeführten Sphäre des Hofes - in dessen Feiern. In der Pracht von Farben. In Variationen. Musik wie mit Geschossen. Hart. Üppig. Genuß von Macht und Stärke. Das gab es, - also

registriere ich es. Händel kann auch wild sein. In der Architektur gibt es Parallel-Empfindungen.

**Vom Unsinn, Zeitalter schlecht zu reden.** wie es kollektiver Wahn in Jahrhunderten war. Was für eine Verständnislosigkeit - gepaart mit Aggression und Zerstörung - ist dem 19. Jahrhundert widerfahren! Fast kollektiv wurden die verbreiteten Verdikte über dieses ungeheuer vielfältige Jahrhundert geglaubt - mit verheerenden Folgen.

Man kann Vorlieben pflegen. Vorlieben sind Vorlieben. Sie haben mit Urteilen nichts zu tun. Sind Urteile überhaupt nötig? Können wir nicht ohne sie leben? Vor allem, wenn wir wissen könnten, wie viel Unsinn in Urteilen steckt? Wie wenig Kompetenz!

Zentral steht für vernünftiges Verhalten: Es gibt unterschiedliche Konzepte. Also: Beschreiben, nicht urteilen!

Kurze Zeilen, kurze Sätze können sehr bestimmend und autoritativ sein. Unverrückbar erscheinen. Absolutistisch. Keine Fragen stellen. Keine Zweifel anführen. Auftritt. Schritt. Pferde. Befehle. Nichts Leises. Keine Kammer-Musik. Laut – ohne Ende.

Die Virtuosität des Monumentalen. Schwingend. In ständigen Steigerungen. Unterlegt ist der Generalbaß. Rhythmus. Stufenweise gesteigert. Rauschend. Betäubend. Strudelnd. Hereinziehend. Ansteigend.

Beethoven. Woher hat dieser Mensch seine Kraft? - Aus sich selbst. Aus schwierigen Lebenslagen gehen nicht nur schwierige oder kaputte Menschen hervor, sondern solche Verhältnisse können auch Geniales nähren. In ihnen muß ein Mensch unentwegt nach Lösungen suchen. Dabei verliert er oft die Angst. Und dann entwickelt sich Phantasie. Beethoven hat sich selbst erschaffen. Die Kraft stammt aus ihm selbst.

Plötzliche Linien. Äußerste Steigerung. Abbruch. Stille. Leises. Die Piazza Mameli in Anghiari ist für ein solches Konzert ein idealer Ort. Da tut es mir leid, daß ich das Stück nicht auf einem der Instrumente mitspielen kann.

Auch in der Musik gibt es Bildhauer-Bögen wie sie genial Giacomo Manzú uns zeigt.

Haydn beginnt langsam und prescht dann los. Mendelsohn läßt hinein gleiten. Immer freundlich.

**Sich Freiheiten nehmen.** Meist ist eine Idee das Gerippe oder die Kurzform des Gesamten. In frühklassischer Musik besteht der Wert darin, dies sehr stringent zu bearbeiten. In der Sonaten-Konstruktion. Darin gibt es aber auch viele Freiheiten. Diese Freiräume wachsen, vor allem von Haydn gestaltet. Und ebenso die Subjektivität – mit Kraft und Phantasie. Dies strömt ein. Breitet sich aus. Bis die Regeln brüchig werden und über Bord gehen. Weil andere Impulse, Interessen und Konzepte erscheinen.

So ähnlich ist das Bauhaus entstanden.

**Erzählen.** Ich hörte von Benjamin Britten (1913-1976) ein Quartett. Der Komponist erzählt wie ein Literat in einer Sprache, für die wir noch Begriffe finden müssen – vielleicht aber auch nicht, weil diese Sprache mit Begriffen nichts anfangen kann, sie ist etwas anderes.

**Musik im Bauhaus.** Wassily Kandinsky und Paul Klee sowie ihre Frauen waren sehr musikalisch. Paul Klee war ein ausgebildeter Viola-Spieler. Er hatte Erfahrungen im Orchester und in der Kammer-Musik mit Streichquartetten. Eines seiner Bilder trägt den Titel "Fuge in Rot." Auch Lyonel Feininger schrieb Fugen. Diese Bauhaus-Leute hatten viele Abende, in denen sie mit Orchester-Mitglieder Kammer-Musik machten - auf professionellem Niveau. Sie brachten Musik in Zusammenhänge. Sie hatten eine visuelle Vorstellung von Musik und experimentierten dies auch im Unterricht und in Diskussionen. Zum ersten Mal sahen sie sich nicht mehr getrennt in Rubriken.

Im Bauhaus gab es oft Konzerte. Es kamen Hindemith, Strawinski, Schostakowitsch, Schönberg. Das Bauhaus ist hoch musikalisch. Voller Experimente. Im Bauhaus hörte und diskutierte man über Bela Bartok. Sprache und Musik brachte Kurt Schwitters in Weimar und Dessau zusammen: mit seiner „Sinfonie in Urlauten.“

Hermann Scherchen, sozialistisch orientiert, dirigierte im Theater Jena eine der ersten Aufführungen von Igor Strawinsky „Die Geschichte vom Soldaten.“ Scherchen ist der wichtigste Dirigent der Musik von Gustav Mahler (1860-1911). Scherchen half der "neuen Musik." Daher mußte er nach 1933 vor den Nazis fliehen, ging in die Schweiz, dirigierte in Winthertur, traf dort mit Furtwängler zusammen, betrieb naiv seine Rückkehr, was natürlich und zum Glück nicht gelang. Nach 1945 erlebte ich Scherchen als Chef des Orchesters meiner Heimatstadt Herford (heute Nordwestdeutsche Philharmonie).

**Bauhaus-Kapelle.** Es gab etliche Studenten, die Instrumente spielten - auch für Feste. Daraus entstand 1928 die Bauhaus-Kapelle<sup>12</sup>. Sie erlangte in ihrer Zeit eine gewisse Berühmtheit - mit Einladungen nach außerhalb.<sup>13</sup>

1924/1933 besteht die Bauhauskapelle, von Andreas Weininger gegründet. Er selbst, ein Autodidakt, ist am Klavier und singt. Die Kapelle macht "improvisierende Fantasiemusik." - oft mit einem Höllen-Lärm u. a. mit Auto-Hupen. Die Klang-Experimente hatten ohne Vorgaben mehr. Darin entstand auch viel Humoristisches.

Lux Feininger fotografiert. Er fängt Jazz-Bewegungs-Prozesse ein. Sehr subjektiv. Auch Exotisches. Mit der Beobachtung des Räumlichen – und darin der Bewegungen. Das Herumwandern von Personen. In der Jazz-Musik steckt Immaterielles - ähnlich wie in unseren nächtlichen Träumen. Oft sind es unendliche Melodien.

Räume rufen Musik hervor. Auch Stille. Musik schafft Szenen. Es entstehen Erzählungen.

**Bauhaus-Forschungen, Experimente, Diskussionen.** 1911 erschien das Buch von Wassily Kandinsky "Über das Geistige in der Kunst." Ebenfalls 1911 entstand ein Briefwechsel der Freundschaft von Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky um Phänomene der Abstraktion in Bild und Musik.

Im Bauhaus geht man auf die Suche nach Gesetzen in Form und Farbe. Und auf die Suche nach Analogien im Spektrum der Kunst-Gattungen. Auf die Suche nach gemeinsamen Grundlagen. Nach Grundgesetzen. Nach ähnlichen Wirkungen. Paul Klee: Aus der Musik lernen! Poetisch. Musikalisch. Moholy-Nagy weist auf Ideen des Futurismus hin. Viele Menschen sind auf der Suche nach Synästhesie. Aus der Musik stammt eine wichtige Anregung für alle Künste, die jedermann wohl empfindet, die er aber nur selten formuliert: auf den Klang achten – auf den Klang einer Linie, einer Farbe, einer Fläche, eines Möbels, des Raumes und von Folgen an Räumen. Hans Klee, Vater von Paul Klee und auch Musik-Lehrer von Johannes Itten, hatte dies früh vermittelt. In Experimenten wird versucht, die Töne von festgelegten Bedeutungen und Funktionen befreien. Töne pur aus sich selbst heraus verstehen und produzieren. Es entstand ein Briefwechsel von Johannes Itten und dem Komponisten Josef Mathias Hauer über Zusammenhänge von Bild und Musik. Sie wolle Gesetzmäßigkeiten in beiden entdecken. Beide haben die Idee: in Weimar eine Musik-Schule zu gründen. Aber sie wird nicht realisiert, weil Itten Weimar verläßt.

Zwischen 1919/1921 entwickelt - im Korrespondenz mit Johannes Itten - der Wiener Komponist Hauer methodisch Zwölfton-Kompositionen. Diese Abkehr vom tonalen Rhythmus wird im Bauhaus aufgeführt. In einem Farbkreis untersucht Hauer, ob es in der Musik und in der Malerei Ähnlichkeit gibt.<sup>14</sup> Neue Musik-Sprache wird diskutiert. Paul Hindemith. Arnold Schönberg. Musikalische Effekte werden experimentiert. Im Bauhaus wird untersucht und versucht, die Gattungen grenzübergreifend zu erkennen, um die Gattungsgrenzen einzuebnen.

---

<sup>12</sup> Zur Bauhaus-Kapelle: Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse. Köln erweiterte Neuausgabe 1996, 216 ff (zuerst Bern 1971). 216 ff.

<sup>13</sup> Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse. Köln erweiterte Neuausgabe 1996, 216 ff. (zuerst Bern 1971).

<sup>14</sup> Christoph Metzger, Musik am laufenden Band - eine kleine Musikgeschichte des Bauhauses. In: Jeanine Fiedler/Peter Feierabend (Hg.), o. O. 2007, 140/150, 2006, 143

Ludwig Hirschfeld-Mack macht um 1922 „Kompositionen“ die er Farbsonatinen nennt. Es entstehen viele Bilder, die Musik darstellen möchten und dabei Zusammenhänge offen legen. Karl Schmidt: Darstellung von Rhythmus. 1923. Josef Albers Fuge um 1925. An einem Farb-Seminar nehmen auch Klee und Itten teil.

**Theater auf der Mathildenhöhe in Darmstadt.** In der stark englisch geprägten Bau-Ausstellung um 1900 spielt das Theater eine große Rolle: vor allem in der Version des Festes. Peter Behrens schreibt und gestaltet ein Buch: »Feste des Lebens und der Kunst« (1900)<sup>15</sup>. In dieser Schrift entwirft er ein Gebäude: ein Festspielhaus. Theater soll in einer disparaten Welt »die Unzulänglichkeiten des Lebens vergessen« machen und das Leben überhöhen.

**Der Einfluß von Hellerau** auf das Bauhaus wurde bislang kaum untersucht, muß jedoch immens umfangreich gewesen sein. Natürlich wußten viele Bauhaus-Leute einiges vom fulminanten Theater-Geschehen in Hellerau, einem kleinen neuen Ort von Werkbund-Leuten in der Nähe von Dresden.

Der sozial-kulturelle Unternehmer Karl Schmidt hatte 1898 in Dresden die Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst gegründet. 1906 verlegte er den Betrieb ins Umland und gründete dort um 1910 mit englischen Reform-Anregungen eine komplette kleine Stadt. 1914 hatte sie 1 900 Einwohner. Die Planung macht sein Schwager Richard Riemerschmid. Beide sind 1907 wichtige Gründer-Persönlichkeiten des Deutschen Werkbunds. Weitere Werkbund-Mitglieder gestalten Hellerau. Der Geschäftsführer des Werkbunds, Wolf Dohrn, holt den Werkbund-Sitz nach Hellerau. Hier entsteht die erste, sehr arbeitsame Geschäftsstelle.

Der hochgebildete vielseitige Wolf Dohrn, hinter dem die sozialliberale Ikone Friedrich Naumann steht, publiziert 1908 das programmatische Buch "Die Gartenstadt Hellerau." 1911 erhält der Ort unter dem Titel "Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus" einen kulturellen Höhepunkt: einen Festspiel-Bezirk mit einem Festspielhaus. Das riesige Gebäude mit einer antik-tempelartigen Platz-Fassade finanziert Dohrn aus seinem Privatvermögen. Der Architekt ist Heinrich Tessenow.

Fest-Spiele - das ist derzeit ein Zauberwort. Es läßt ahnen, wie umfassend ein komplexes Ereignis gemeint ist. Das Fest-Spiel ist uralte. Römisch. Mittelalterlich. Aufzüge. Reichstage. In Goethes "Dichtung und Wahrheit" kann man nachlesen, was dies für eine Stadt, ihren Handel, ihren Trubel, ihren Ruhm bedeutete. Wagner inszenierte in Bayreuth Festspiele und schrieb dazu in Text und Musik die Oper "Meistersänger."

**Wolf Dohrn - Heinrich Tessenow – Ludwig Mies van der Rohe.** Im Festspiel-Bereich von Hellerau entstand um 1910 die bedeutendste Theater-Entwicklung der sogenannten "Moderne" in Europa. Der Architekt Heinrich Tessenow und der Schweizer Tanz- und Musikpädagoge Emile Jaques-Dalcroze schaffen einen Raum, wie es ihn bis dahin nicht gab.<sup>16</sup>

Es kann sein, daß die Finanzierung des Gebäudes von Wolf Dohrn aus seinem privaten Vermögen so endete, daß eine umfangreiche Ausgestaltung des Innenraums nicht mehr finanzierbar war. Spekulation: Es kann sein, daß aus der Not eine Tugend erwuchs - der entscheidende Einfall für die Konzeption des Raumes. Wahrscheinlich entstand er in der Diskussion vor allen zwischen Tessenow und Dohrn, die sich gegenseitig anregten. Ihr Gipfel war jedenfalls die Radikalität, in der der Raum vor uns steht - und wohl für das "Neue Bauen," besonders anregend war.

Vor allem für Ludwig Mies van der Rohe, der im Ort seine Freundin, dann erste Ehefrau hatte – also das Bauwerk gut kennen mußte, wahrscheinlich auch die darin steckende

---

<sup>15</sup> Peter Behrens, Feste des Lebens und der Kunst. Leipzig 1900. - Peter Behrens, Die Dekoration der Bühne. In: Deutsche Kunst und Dekoration 6, 1900, 410 ff.

<sup>16</sup> Nina Sonntag. Raumtheater. Adolphe Appias theaterästhetische Konzeption in Hellerau. Schriften-Reihe des Deutschen Werkbunds Nordrhein-Westfalen Band 14, Essen 2011.

Diskussion. Es ist jammerschade, daß in Jahrzehnten ganz allgemein im Bereich des Bauwesens kaum irgendeine Anstrengung der Quellen-Sicherung im mündlichen Bereich unternommen wurde. Daher Wir wissen wir auch hier über den Prozeß fast nicht. Wir sehen fast nur das Ergebnis.

Überliefert ist, daß sofort ein heftiger Streit in der Kunstkommission ausbrach. Erzürnt reisen Richard Riemerschmid, Hermann Muthesius und Theodor Fischer, alle Gründer-Pioniere des Werkbunds, ab. Wir wissen nichts darüber, welche Argumente bzw. Ansichten sie hatten. Der Konflikt weitet sich aus zum Bruch zwischen Karl Schmidt und Wolf Dohrn. Wir wissen nichts über die Details. Hier fehlt etliche Forschung, die auch für die Vorgeschichte des Bauhauses wichtig wäre.

Der Raum des Festspiel-Saals: Licht. Schwingung. Körper. Rhythmus. Rundherum gibt es große Fenster, so daß die Weite eine gleichmäßig Helle des Tages erhält: ein Licht ohne Schatten. Keine Beleuchtung, sondern ein Eigenlicht des Raumes. Für den Abend und die Nacht gibt es die gerade entwickelte Massen-Produktion von Elektrizität. Damit entsteht eine enorm gesteigerte Helligkeit: eine "Überleuchtung"

Man könnte die Ästhetik auch vergleichen mit der zeitgleichen Grafik von Peter Behrens, der in ein flächig ausgebreitetes Weiß die Striche oder scherenschnittartige Figuren setzte.

Vielleicht hat Heinrich Tessenow die Palast-Aula des antiken römischen Unterkaisers Konstantin in Trier gesehen, die um 300 n. Chr. gebaut wurde. Vielleicht hat er dort intuitiv erlebt, daß sie einen ähnlichen Paradigmen-Wechsel für die Raum-Gestaltung gegenüber antiken Massen-Bauten bewirkt hatte.<sup>17</sup>

Tessenows Raum ist der erste Licht-Kubus der Moderne. Er ist elementar Raum und Licht. Danach jagten etliche Künstler: nach dem puren Element. Auch hier gibt es Anregungen aus den Naturwissenschaften mit ihren Tendenzen zur Wissenschaftlichkeit, die das Pure, das Gereinigte, das Elementare suchte.

Man darf solche Gestaltungen aber nicht monokausal auf eine These reduzieren. Im Bauhaus kann man erfahren, wie viel Verschiedenes man aus ein und demselben Phänomen machen kann.

Tessenows Raum-Gestaltung hatte noch weitere ausgreifende Folgen. Die Schweizer Adolphe Appia und Alexander von Salzmann entwickelten Bühnenbilder - weithin im Kontrast mit den damals meist üppigen Entwürfen, die den Reichtum in einem Teil der Gesellschaft spiegelten: Es sind nun Bühnen-Gestalten von einer bis dahin ungekannte Konzentration des Elementaren mit einfachsten Mitteln. Vielleicht auch hier von der Not angeregt, aber überhaupt nicht in der Not stecken geblieben. Hoch raffiniert in ihren Kompositionen. Voll von Spannungen. In Schwarz und Weiß. Oder in intensiver Farbigkeit.

Abends wird der Raum mit Licht in Schwingung versetzt. Dies ist der zentrale Gedanke für jeden, der den Raum betritt: für die Bewegung der Menschen. Der Körper-Rhythmus weckt seelisch schöpferische Kräfte. Dadurch sollen die ursprünglichen Rhythmen des Lebens wieder erfahrbar gemacht werden.

Dahinter steckt das Denken der Lebensreform-Bewegung, das bereits im sogenannten Jugend-Stil vielfältigen Ausdruck fand. Die komplexe Entfaltung der Sinne. Das ganzheitliche Festspiel-Programm deutet Tessenow symbolisch im äußeren Giebel an: mit dem Yin-Yang-Symbol.

Von hier aus entsteht, vor allem mit der Musik, der hoch persönlich-subjektive "Ausdruckstanz" im deutschsprachigen Kultur-Bereich. Im Bauhaus trat Gret Palucca auf: sie wurde bewundert und diskutiert.

---

<sup>17</sup> Siehe dazu: Roland Günter, Wand, Fenster und Licht in der Trierer Palastaula und in spätantiken Bauten. Herford 1968.

Parallel entwickelte die Bewegung der Anthroposophie mit Rudolf Steiner die rhythmische Gymnastik.

Der Mensch wird genauer sichtbar - nicht mehr überformt von Dekor, der zuvor oft immens umfangreich war. In der Leere wird das Kleinste sichtbar - und kann damit seine Bedeutung entfalten. Diese Leere ist nicht leer, sondern sie ist Spannung, schafft Konzentration, ist "beredtes Schweigen," in dem etwas aufleuchtet.

Das Festspiel-Haus wird ein multifunktionales Laboratorium der Moderne. In diesem riesigen Gebäude gibt es keine Trennung von Publikum und Bühne mehr - alles ist Bühne, auch für die Zuschauer, die teilnehmen und buchstäblich zu Mit-Akteuren werden. Die Wände haben keinerlei Dekoration, die eigenwertig ist. Sie wirken wie eine diffuse Hülle. Es entstand ein sehr weiter Spannungs-Raum.

Primär ist der Mensch: Er ist so emanzipiert wie nie zuvor - aus eigener Kraft und ohne Hilfsmittel.

Das Festspielhaus gilt als Geburtsort des deutschen Ausdrucks-Tanzes. Darin entwickelten Adolphe Appia und Alexander von Salzmann Bühnen-Bilder von bis dahin ungeahnter Konzentration und Faszination des Elementaren. Mit einfachsten Mitteln - in Schwarz-Weiß oder intensivsten Farben. Es war eine Revolution der Theater-Ästhetik - mit außerordentlichen Auswirkungen in vielen Bereichen.

Ich denke, daß Ludwig Mies van der Rohe hier wichtigste Impulse empfing, vor allem für den Barcelona-Pavillon.

**Feste haben eine unendliche Vorgeschichte** - das weiß jeder. Aber es gibt Zeiten, in denen sie sich gesteigert entwickeln. Die Zeit um 1900 ist in vieler Weise dafür besonders günstig. Es sieht so aus, als sei das Bürgertum reich und reicher geworden. Es ist in einer Breite wohlhabend wie nie zuvor. In Teilen ist es sehr liberal geworden. Es nimmt sich, was es sich nehmen und leisten kann. Die Grenzen zum Adel sind durchlöchert, man eignet sich an Erscheinungs-Formen sehr vieles an - und spielt es in neuer Weise weiter.

**Schwingung.** Der uralte Walzer-Takt verbreitet sich mehr als jemals zuvor: Er hat die Stimmung des Schwingens und kann sie steigern - zum Rausch und zur Ekstase. Einiges davon zieht in alle Ausdrucksweisen der Künste ein. Eine bürgerliche Freizügigkeit entwickelt sich in etlichen Bereichen. Stichworte wie Lebens-Freude, Lebens-Kultur, Leben in Schönheit, Gier nach Leben, Eros, auch Befreiung, all die geistert und taumelt durch viele Szenen.

**Im Bauhaus gibt es Untersuchungen zu Tanz und Bewegungs-Spielen** mit Masken und Instrumenten. Die Bauhaus-Bühne spricht von „Spielgang“ (Lothar Schreyer) mit genauen Partituren. Man übt das „Klangsprechen“ der Dichtung. "Natürlich nahmen wir auch an Oskar Schlemmers Arbeiten im Raum neben uns großen Anteil."<sup>18</sup>

**Vorkurs-Experimente.** Jedes Wochenende fand ein kleines Fest statt.<sup>19</sup> Es wurde vor allem vom Vorkurs organisiert und mit vielerlei Experimenten gespielt. Darin wurden Phänomene des Theaters studiert, übernommen und in die Bauhaus-Struktur eingebunden.

Bauhaus-Feste werden an Ausstellungen angeschlossen. 1922 ist Kandinsky gerade in Weimar angekommen. Man arrangiert sofort eine Ausstellung seiner mitgebrachten Bilder und fügt unmittelbar daran ein Fest.

Da wird getanzt: das ist immer Ekstase und Erotik und mehr als der normale Schritt durch die Lebens-Zeit. Das Tanzen war eine große Leidenschaft. Man begreift es, wenn man sich in das Geschehen hinein denkt und dabei das Gefühl hat, daß alles "Jetzt" geschieht.

---

<sup>18</sup> Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse. Köln 1985, 5. Auflage 1996, erweiterte Neuausgabe 1996, 51. (zuerst Bern 1971).

<sup>19</sup> Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse. Bern 1971, 25. – Ute Ackermann, Bauhausfeste – Pathetisches zwischen Stepexentrik und Tierdrama. In: Jeanine Fiedler/Peter Feierabend, Bauhaus. O. O. 2006/2007, 126/139.



Und doch muß man im Grunde alles weiter denken. Dies ist ein Paradox. Es gibt viele Szenen, die jeden einzelnen tief in sich versenken und zugleich über sich hinaus bewegen. Noch ein wenig weiter gedacht, geht er im Rausch der Musik, in der Atmosphäre des Festes, in einen anderen Modus über – er verlässt die erniedrigenden Feindschaften und sieht die Welt geöffnet, zugetan, liebenswert, in Gemeinschaft. Nichts kann so vielschichtig sein wie ein Fest mit Musik und Tanz<sup>20</sup>.

Aber es gelingt nicht immer, in den Kern des Festes zu kommen – oft steht man nur dabei, steht herum, am Rand, hört nicht einmal zu, bewegt sich kaum, genießt ein wenig die Neigung zur Bequemlichkeit, springt also nicht über seine alltägliche Grenze.

Wird verständlich, warum das Fest im Bauhaus über ein Jahrzehnt eine so große Rolle spielte? Warum es mehr war als die kurzen Sätze, auf die sich die Berichte verkürzen?

Die Feste sind nur bereichsweise naiv. Sie sind vielschichtig. In dieser angehobenen Atmosphäre kann sich Unterschiedliches abspielen. Auch der Zynismus, den man in manchen Bildern der 1920er Jahre erkennt.

Weite Bereiche von anderem existentiellen Erleben sind nicht darstellbar. Nicht einmal in Kurzform und verschlüsselt. Wer verliebt sich in wen? Glückliche Momente – als Augenblicke.

**Festspiel.** 1920 dachte Walter Gropius daran „... dass in Weimar eine große Siedlung sich um den Belvedereberg bilden soll, mit einem Zentrum von Volksbauten, Theatern, Musikhaus und als letztem Ziel mit einem Kultbau. Dort sollten jährlich im Sommer große Volksfestspiele stattfinden – mit dem Besten, was die neue Zeit an Theater, Musik und bildender Kunst bieten könnte.“ Er schrieb: „Ich bin entschlossen, in meinem Kunstinstitut mit Hilfe aller Meister und Studierenden zunächst auf dem Papier große Pläne dieser Art aufzustellen und zu propagieren.“

Dies war sehr weit gedacht, hatte das Format etwa der Richard Wagner-Vision des Hügels in Bayreuth, aber es gab in den 1920er Jahren keinen König oder Fürsten, der sich für die Finanzierung sorgen würde (die auch für Richard Wagner bereits die äußersten Schwierigkeiten hatte). Noch etliches weiter dachte in den 1930er Jahren Adolf Hitler – in einer Mischung aus vielerlei Gedanken, die sich in den äußersten Widersprüchen bewegten. Mit dem brutalen Zerstören und Verachten hatte die Gropius-Vision nicht das Geringste zu tun. Und ebenso wenig mit irgendeiner Darstellung von Macht. Daher blieb sie eine gedachte Utopie – bewahrt vor Mißbrauch, Gier, Übermenschlichkeit, Dummheit, Korruption, Herrschaft. Sie blieb Geist. Aber Geist kennt keine Grenzen. Er kann sich sogar weltweit ausbreiten – ohne jemanden zu schädigen, vorausgesetzt das er Geist bleibt.

Die Feste geschahen quer durch das gesamte künstlerische Arbeitsleben – also im spezifischen Alltag des Bauhauses mit seinen Werkstätten. Und sie geschahen mit der Neigung, die Trennung in Alltag und Fest aufzuheben. Zur Struktur des Bauhauses gehörte das Fest: Es wurde zusammen mit dem Bauhaus begründet. „Viel Fest“ – geradezu regelmäßig, nicht nur zum Vergnügen, sondern als Struktur, um darin „Verrücktheiten,“ und Außergewöhnliches zu entwickeln.

Schon beim ersten Entwurf der Idee des Bauhauses hatte Walter Gropius den Gedanken, der für eine Schule keineswegs neu war: Es müssen Feste dabei sein. Aber nun nicht mehr mit den üblichen Förmlichkeiten einer noch relativ starren Gesellschaft, sondern mit einer befreiten, selbstbewußten, entfesselten Mentalität, die auch in diesem Bereich nach neuen Gestaltungen suchte

„Im Bauhaus fand [in Weimar] jedes Wochenende ein kleines Fest statt.“ Es wurde vor allem vom Vorkurs organisiert.“ Darin wurden Tanz und Bewegungs-Spiele mit Masken und Instrumenten inszeniert. Phänomene des Theaters wurden studiert, übernommen und damit in

---

<sup>20</sup> Kole Kokk, Das Bauhaus tanzt. In: Hans M. Wingler, Das Bauhaus 1919-1933. Bramsche 1962.

die Bauhaus-Struktur eingebunden. 1928 gab es das Fest der Einbürgerung von Wassily und Nina Kandinsky. Und im selben Jahr (1928) das Bart-, Nasen, Herzensfest Andere Nasen wurden geformt.

Im Bauhaus spielte auch er Humor eine Rolle, vor allem in den Festen. Humor stellt oft freundlich etwas in Frage- Er kann Orthodoxien aufbrechen.

Als das neue Bauhaus in Dessau gebaut wurde, wurden dazu Feste gefeiert. Herbert Bayer entwarf ein Plakat: Einladung zum Richtfest des Bauhauses am 21. 3. 1926. Führung und Richtschmaus im Volks- und Jugendheim Bauhofstraße, anschließend Tanz.

Paul Klee und Wassily Kandinsky genossen zusammen mit ihren Frauen und heranwachsenden Kindern die Feste.

Die Feste im Bauhaus sind völlig unterschätzt. Sie waren ein Kosmos. Und auch eine Chiffre für das künstlerische Geschehen: ein Bild oder ein Raum – sind sie einander nicht ähnlich ein Kosmos, den man nur ansatzweise entschlüsseln kann? - mit dem Versuch, etwas davon festzuhalten – als aufgespeichertes Leben, daß übermorgen auf die Leinwand kommt oder als Raum entworfen wird? Nina Kandinsky über Weimar: „Poesie lag über dieser Stadt, und die Luft war schwanger von schönen Düften.“<sup>21</sup>

Begreift man jetzt, warum das Bauhaus versuchte, diesen Kosmos, der künstlerisch ist, in künstlerischen Produkten zu verarbeiten?

---

---

<sup>21</sup> Werner Krüger/Nina Kandinsky, Kandinsky und ich. 1987, 100.