



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Das Medium im Bild.
Radio und Bauhaus um 1924“

Verfasserin:

Brigitte Kaserer

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2009

Studienkennzahl: A 066 941

Studienrichtung: Philosophie

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Claus Pias

*Die neue Zeit ist eine Tatsache;
sie existiert ganz unabhängig davon,
ob wir >ja< oder >nein< zu ihr sagen...
Nicht auf das >Was<,
sondern einzig und allein
auf das >Wie< kommt es an...*

Ludwig Mies van der Rohe
Die Form. 1. Ausgabe, 1930, S. 406.

Danksagungen

Ich möchte mich zunächst bei Dr. Thomas Brandstetter bedanken, der nicht nur meine Masterarbeit von der Idee bis zur Fertigstellung begleitet hat, sondern auch während des Studiums eine tragende Rolle gespielt hat, indem er in mir das Interesse an Medientheorie geweckt hat.

Univ.-Prof. Dr. Claus Pias danke ich für sein Vertrauen, welches er mir für meine Arbeiten immer wieder entgegenbringt.

Vielen Dank dem Bauhaus-Archiv-Berlin in dem ich forschen durfte, insbesondere Dr. Klaus Weber für die vielen interessanten und aufschlussreichen Gespräche, Sabine Hartmann für die geduldige Hilfe im Archiv, Bertholt Eberhard für die nette Unterstützung in der Bibliothek. Dr. Michael Siebenbrodt danke ich für das interessante und konstruktive Gespräch in Weimar, durch welches das Kapitel *1.2. Das Bauhaus im medialen Kontext* entstanden ist. Weiters danke ich dem Thüringischen Staatsarchiv für die Möglichkeit dort zu forschen.

Danke an Dr. Rainald Franz und Mag. Angelina Pötschner, die mir bei kunsthistorischen Fragen zur Seite gestanden sind.

Ich danke Karin Guis für das geduldige Korrekturlesen.

Ich danke Dr. Matthias Flatscher, der mich während des ganzen Studiums durch zahlreiche Diskussionen aufmunternd, anregend, kritisch, lehrreich und hingebungsvoll begleitet hat.

Ich bedanke mich bei meinem Lesekreis (Alexa Kyra Weber, Gerhard Thonhauser, Jan Bruckschwaiger, Miroslava Siptak, Stephan Hofer und Tobias Haider) für die anregenden und lehrreichen Diskussionen, sowie für die freundschaftliche Begleitung durch das Studium.

Besonderer Dank gilt auch Mag. Maria Tischler und Katharina Zelger die mich auf besondere Weise in dieser Zeit unterstützt haben.

Vor allem bedanke ich mich aber bei meiner Familie, Mama, Claudia und Evi.

Und ich bedanke mich bei allen anderen, die mich bei meiner Masterarbeit auf irgendeine Weise unterstützt haben und hier nicht namentlich erwähnt wurden.

Inhaltsverzeichnis:

Vorwort.....	9
1. Kunst und Technik – eine neue Einheit	
1.1. „Das Bauhaus war eine Idee...“ Ludwig Mies van der Rohe.....	11
1.2. Das Bauhaus im medialen Kontext.....	24
2. Mappe 18./V	
2.1. „... spontan und strahlend gefeiert, wie es bisher noch nie gewesen war...“ Ise Gropius	32
2.2. Das Radio am Bauhaus: „Wenn wir dafür Geld hätten sofort...“	38
3. László Moholy-Nagy	
3.1. „Meine rechte Hand freundlichst dir zur Verfügung!“	48
3.2. Fotografie als Sprache der Moderne.....	51
3.3. Reproduktionskunst Radio	58
4. Lyonel Feininger	
4.1. Kindheitserinnerungen.....	84
4.2. Marine Romantik.....	91
5. Oskar Schlemmer	
5.1. Der metaphysische Mathematiker.....	96
5.2. Die Schautafel: $1 \times 1 = 1$	112
6. Paul Klee	
6.1. Objektivität und/oder Subjektivität.....	126
6.2. Lösung „ee“ der Geburtstagsaufgabe.....	130
7. Wassily Kandinsky	
7.1. Die innere objektive Notwendigkeit.....	138
7.2. Die goldene Posaune.....	141
8. Georg Muche	
8.1. Zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit.....	145
8.2. Die Version in Grau.....	146
9. Schlusskapitel: Die akustische Verbildlichung.....	148

10. Literaturverzeichnis.....	151
11. Lebenslauf.....	158

Vorwort

Die Idee für diese Diplomarbeit kam mir bei einem Besuch im Bauhaus-Archiv-Berlin, welches kein übliches Museum ist und deswegen auch nicht diese Bezeichnung trägt. Dies wurde mir alsbald klar, als ich den Museums-Shop für den Beginn der Ausstellung hielt. Nachdem ich aber die Preisschilder an jedem Exponat bemerkte, schlug ich schnellstens den erstbesten Weg zur Sammlung ein. Aus meiner heutigen Sicht ist diese Verwechslung nicht sonderlich schlimm, ist doch die Idee dieser Schule im Geschäft (so wie in der Ausstellung und der Architektur des Gebäudes) ebenso gegenwärtig. In der Eile wählte ich dann den Ausgang als Eingang und begann die Ausstellung in entgegengesetzter Richtung zu betrachten. Auch dieses Missgeschick stellte sich im Nachhinein nicht als solches heraus, sondern half mir zu einer eigenen Sicht und einem Perspektivenwandel.

Die Mappe 18./V für Walter Gropius, die ich in meiner Diplomarbeit behandle, sah ich dort zum ersten Mal. Sie beinhaltet sechs Bilder von Künstlern des Bauhauses. Diese Bilder hatten alle dieselbe Fotografie als Vorlage. Auf dieser wird die Mitteilung der Wahlergebnisse von 1924 durch einen Radioempfänger gezeigt. Es ist der Beilage "Zeitbilder" der "Vossischen Zeitung", Nr. 19, vom 11.05.1924 entnommen und stammt vom Fotografen John Gaudenz. Meine erste Berührung mit diesen Werken erfolgte also in der falschen Reihenfolge: Ich sah nicht die Fotografie mit der beiliegenden Erklärung zuerst, sondern die einzelnen Bilder – ohne vorab von einem Zusammenhang zu wissen. Somit nahm ich zunächst jedes Bild einzeln für sich wahr und danach erst einen gemeinsamen Kontext der Werke. Ich versuchte das vorliegende Rätsel, was nun die Bilder zusammenhält und doch verschieden macht, im Alleingang zu lösen.

Die Bilder hielten mich seit diesem Besuch in ihren Bann. Ich suchte nach weiteren Informationen, entdeckte aber leider nie mehr, als das Bauhaus-Archiv-Berlin schon bieten konnte.

Es gibt jedoch um und über diese Werke noch einiges zu sagen, zu sehen und zu zeigen. So schlägt diese Mappe nicht nur eine interessante Brücke zwischen Kunstgeschichte und Philosophie – vor allem Medientheorie –, sondern widerlegt meiner Meinung nach auch die verbreitete Reduzierung des Bauhauses auf einen Stil. Wie sonst konnten so mannigfaltige Bilder entstehen und doch ein und derselben Thematik, Schule und Lehre angehören?

ren? Eine Vielheit in Einheit ist demnach möglich.

Bei der ersten Auseinandersetzung mit diesem Thema verfasste ich eine Seminararbeit bei Dr. Mag. Thomas Brandstetter, darauf folgte die Idee für eine Diplomarbeit, welche schließlich zu Recherchearbeiten in das Bauhaus-Archiv-Berlin, wo sich die Originale befinden, und in das Thüringische Staatarchiv zu Weimar führte. Dabei stellte ich mir folgende Fragen:

Wie sieht eine Medienvorstellung der Avantgarde aus? Wie haben die Künstler, ausgehend von einem historischen Foto, so etwas wie ideale Funktionsmodelle des Mediums Radio entwickelt und damit eine Vorstellung, was dieses Medium sein bzw. tun kann? Wie sehen die Künstler die Masse? Kann das Bauhaus mit dem Motto *Kunst und Technik – eine neue Einheit* einen sinnvollen Medienbegriff erfassen oder begrenzt es sich gerade durch seine Grundsätze?

In meiner Diplomarbeit habe ich versucht, anhand der Bilder und Schriften der Bauhausmeister ihre jeweilige Vorstellung zu Medien und Radio herauszuarbeiten.

1. KUNST UND TECHNIK – EINE NEUE EINHEIT

1.1. „Das Bauhaus war eine Idee...“¹ Ludwig Mies van der Rohe

Im Jahre 1919 gibt Walter Gropius einer Idee, die sich später einmal zu einer der erfolgreichsten Schulen für Gestaltung und zu einer der wichtigsten Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts entwickelt, den Namen *Bauhaus*.

Im Kriegsjahr 1915 wird die Großherzogliche Kunstgewerbeschule in Weimar geschlossen, der bisherige belgische Direktor Henry van de Velde ist aufgrund seiner Herkunft nicht mehr erwünscht und tritt zurück. Als Nachfolger für seine Stelle an der wiedereröffneten Schule empfiehlt er den Architekten und Industriedesigner Walter Gropius. Seine Berufung als Direktor der Schule erfolgt im Jahre 1919. Mit ihm kommen eine neue Idee, festgehalten in einem vierseitigen Manifest², sowie eine Schulreform. Am 20.03.1919 beantragt Walter Gropius einen neuen Namen für die Schule: „Staatliches Bauhaus in Weimar“.

Der Begriff Bauhaus verbildlicht die vielschichtige Vision von Walter Gropius. Das Wort Haus drückt eine Bewegung aus: Ein Haus wird erbaut, aufgebaut, umgebaut, man kann dazubauen und renovieren, etwas nimmt Gestalt an und ändert sich. Ein Haus ist ständig irgendwelchen Veränderungen ausgesetzt und unterworfen, seien diese nun vom Menschen herbeigeführt oder durch das Wetter bedingt. An einem Haus gehen Dinge nicht spurlos vorüber, auch wenn man meint, sein festes Fundament halte jeder Veränderung stand. Im Haus ereignen sich Dinge – Menschen, die es behausen und deren soziales Zusammenleben verändern es durch ihre An- oder Abwesenheit. Das Haus stellt aber nicht nur einen Zweck- oder Funktionsgegenstand dar, es ist auch ein ästhetisches Element und hat einen darstellenden, repräsentativen Charakter. All diese Dinge wollte Gropius miteinander verbinden: Zweck, Funktion, Kunst und Leben. Die Idee des Bauhauses ist umfassend: Sie sollte den Menschen und sein Leben mit der Kunst verbinden. Diese komplexe Idee, zusammengefasst im Begriff Bauhaus, wird nicht in andere Sprachen übersetzt. Das hermeneutische Problem einer Übersetzung wird in diesem Falle einfach umgangen

¹ Zitat aus der Rede von Ludwig Mies van der Rohe am 18. März 1953 zum 70. Geburtstag von Walter Gropius im Blackstone Hotel in Chicago.
Reinisch, Leonard [Hg.]: *Die Zeit ohne Eigenschaften, Eine Bilanz der 20er Jahre*. Stuttgart: Kohlhammer, 1961, S. 20.

² Wingler, Hans Maria: *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*. Köln: DuMont, 2002, S. 38-41.

und der Begriff wird mit seiner ganzen Bedeutungstiefe übernommen.

Manchmal verselbstständigen sich Begriffe und die damit zusammenhängenden Gedanken, sie entwickeln eine Eigendynamik. Was passiert mit der Vision des Bauhaus? Bleibt sie bis zur Schließung der Schule dieselbe? War die Namensgebung eine geschickte oder ungeschickte Wahl? Inwieweit stellt sich der Titel nach dem Umschwung, den diese Kunsthochschule vollzieht, als passend oder eben nicht passend heraus? War der Umschwung von 1922/23 *Handwerk und Kunst – eine neue Einheit* zu *Kunst und Technik – eine neue Einheit* eine Weiterentwicklung? Dann würde sich der Titel als passend erweisen – oder widersprechen sich die zwei Grundgedanken völlig und stellen folglich eine radikale Veränderung dar, die nicht mehr als Umbau oder Renovierung durchgehen kann?

Vielleicht lassen sich diese Fragen anhand eines kurzen, ausschnitthaften Streifzuges durch die Geschichte und Gedanken des Bauhauses leichter beantworten.

1919 fasst Walter Gropius seine Gedanken im Motto *Kunst und Handwerk – eine neue Einheit* zusammen und stellt sie unter den richtungsweisenden Titel *Bauhaus*. Gleich nach seinem Amtsantritt veröffentlicht er das Gründungsmanifest mit dem neuen Programm der Schule. Walter Gropius hält in diesem Manifest die Grundgedanken seiner Vision fest. Gropius fordert eine Vereinigung der Künste, eine Verbindung von Kunst und Kunstgewerbe und spricht sich infolgedessen gegen die Salonkunst, gegen den individuellen Einzelkünstler, gegen eine Elitekunst der *l'art pour l'art* und gegen die Staffeleimalerei aus.³ Gropius verlangt eine Verbindung allen künstlerischen Schaffens: Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk. Sie alle sollen gemeinsam eine neue Baukunst bilden, von der jeder Teil unabdingbar sei. So beschreibt der Begründer des Bauhauses das Ziel der neuen Kunsthochschule wie folgt: „Das letzte, wenn auch ferne Ziel des Bauhauses ist das Einheitskunstwerk – der große Bau – in dem es keine Grenze gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst.“⁴

Die im Manifest vorgestellten Gedanken von Gropius sind nicht völlig unbekannt.⁵ Schon

³ „Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren.“
ebd. S. 40.

⁴ ebd. S. 40.

⁵ „Gropius gründete, wie er 1923 auch selbst zugab, seine Konzeption des Bauhauses auf vielen Quellen. Dazu gehören die allgemeinen Diskussionen über Handwerk und Industrialisierung, über die Unterschiede zwischen Künstlern und Kunsthandwerkern und über die Rolle von Ornament und Gestaltung, die in England und auf dem Kontinent während des 19. Jahrhunderts verbreitet und engagiert geführt worden waren.“
Whitford, Frank [Hg.]: *Das Bauhaus; Selbstzeugnisse von Meistern und Studenten*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1993, S. 14.

im Jugendstil und besonders im Deutschen Werkbund gibt es ähnliche Ansätze, doch nun werden sie präzisiert und der Bau rückt in den Mittelpunkt. Der Bau und somit auch die Architektur, die alle Künste in sich versammelt, werden zum Ausgangs- und zum Endpunkt. Die Namensgebung Bauhaus ist dabei auch eine klare Abgrenzung vom Werkbund, dessen Mitglied Gropius seit 1911 ist. Der Werkbund ist eine Ideologie der guten Form⁶, die weg will von einer verschnörkelten Darstellung und sich vollkommen dem Funktionalismus verschreibt. Das Motto des Werkbundes, der sich klar von einer nostalgischen Kunst- und Handwerksideologie abgrenzt, würde eher lauten: *Kunst und Wirtschaft – eine neue Einheit*. Der Werkbund ist vor allem auf die praktische Produktion fixiert, während das Bauhaus viel idealistischer und eine Veränderung durch sein Schaffen intendiert. Der Begriff Bauhaus geht auf die mittelalterliche *Bauhütte* zurück und würdigt das historische Handwerk.⁷

Wenn sich Gropius gegen den individuellen Einzelkünstler ausspricht und all seinen Schülern, zunächst ohne spezifische Unterscheidungen zu treffen, grundlegende handwerkliche Fähigkeiten beibringen will, ist dies nicht als ein Prozess der Anebnung und Einebnung der Individualitäten zu interpretieren. Dahinter steckt die einheitsstiftende Vision einer kollektiven Gemeinschaft und Gestaltung des Lebens.⁸

Gropius will Grenzen einreißen, will Mauern abbauen, die nur Hürden darstellen und versucht zu verbinden.⁹ Der Mensch wird auf diese Weise in seiner Gesamtheit betrachtet

⁶ vgl. Wingler, Hans Maria: *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*. Köln: DuMont, 2002, S. 26.

⁷ „...Seit 14 Tagen brause ich fieberhaft durch Berlin, um irgendeine Tätigkeit zu finden, aber bis jetzt gelang alles daneben, und ich bin schon ganz verzweifelt, wie das werden soll. In 4 ½ Tagen sind eben die meisten Spuren hinter mir verwischt...

Ich bin dabei, etwas ganz anderes ins Werk zu setzen, was mir schon lange im Kopfe spukt – eine Bauhütte! mit einigen wesensverwandten Künstlern... Ich bitte Dich darüber Schweigen zu bewahren, bis ich einmal mündlich mit Dir darüber gesprochen habe, sonst geht diese Idee, die zarte Diskretion verlangt, im wirtschaftlichen Trubel zu Grunde, ehe sie lebensfähig ist...“ so schreibt Walter Gropius am 23. Dezember 1918 in Berlin an Karl Ernst Osthaus.

Whitford, Frank [Hg.]: *Das Bauhaus; Selbstzeugnisse von Meistern und Studenten*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1993, S. 15.

⁸ Die Interpretation, dass eine Einebnung der Individualität hinter den Gedanken von Gropius steckt, erweist sich schon aufgrund des Bauhaus-Manifestes als nicht haltbar:

„Das Bauhaus will Architekten, Maler und Bildhauer aller Grade je nach ihren Fähigkeiten zu tüchtigen Handwerkern oder selbstständig schaffenden Künstlern erziehen und eine Arbeitsgemeinschaft führender und werdender Werkkünstler gründen, die Bauwerke in ihrer Gesamtheit – Rohbau, Ausbau, Ausschmückung und Einrichtung – aus gleichgeartetem Geist heraus einheitlich zu gestalten weiß.“

Wingler, Hans Maria: *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*. Köln: DuMont, 2002, S. 40.

Und noch genauer wird es, wenn Walter Gropius über die Art der Lehre schreibt, die dem Wesen der Werkstatt entsprechen soll: „Vermeidung alles Starren; Bevorzugung des Schöpferischen; Freiheit der Individualität, aber strenges Studium.“

ebd.

⁹ Gropius’ Rede an die Vertreter von Industrie und Handwerk in Weimar, Frühjahr 1919:

„Wir kommen heute nur zu einem Ziele, wenn Kunst und Handwerk sich wieder gegenseitig durchdringen. Heute stehen sie streng, fast durch Mauern geschieden nebeneinander. Der Handwerker – die Industrie einschließlic – braucht den lebendigen Zustrom der Gestaltungskraft, die die erstarrte Form aufzulockern und

und nicht in einzelne Sinne zerstückelt. Der Künstler / Handwerker sollte

„die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischen Geiste füllen [...] Die alten Kunsthochschulen vermochten diese Einheit nicht zu erzeugen, wie sollten sie auch, da Kunst nicht lehrbar ist. [...] Die Schule ist die Dienerin der Werkstatt, sie wird eines Tages in ihr aufgehen. Deshalb nicht Lehrer und Schüler im Bauhaus, sondern Meister, Gesellen und Lehrlinge.“¹⁰

Kunst ist in der Tat nicht lehrbar, aber das Handwerk dazu kann erlernt werden. Nach Gropius sind Architekten Maler und Bildhauer Handwerker. Diesen Rückbezug auf den Handwerker findet man auch im griechischen Begriff für Architekt. Dieser bildet sich zusammen aus dem Wort αρχή¹¹ [arché] (Anfang, Ursprung, Grundlage, das Erste) und τέχνη¹² [techné] (Kunst, Handwerk). Somit heißt architèktos der oberste Handwerker (Zimmermann), Baukünstler, Baumeister.¹³

„Diese nur zeichnende und malende Welt der Musterzeichner und Kunstgewerbler muß endlich wieder eine bauende werden.“¹⁴ Gropius proklamiert hier eine Einheit, die er im Begriff des Bauhauses – des schrittweisen, prozesshaften Bauens – wiederfindet. Wenn Gropius in seinem Gründungsmanifest Begriffe wie „Bau“, „bauen“, „architektonischen Geist“ usw. verwendet, schwingt sein einheitsstiftender, prozesshafter Gedanke des Bauhauses mit. Es wäre nicht adäquat, diesen Gedanken rein materialistisch zu interpretieren, nur an die Architektur und an ein Haus zu denken. Die Vielschichtigkeit eines Hauses muss hier besonders berücksichtigt werden, sowie dessen notwendig einheitsstiftender Charakter unter den einzelnen Künsten.

An dieser Stelle könnte man auch fragen, welches Menschenbild Gropius vor Augen hat, wenn er davon spricht, einen Künstler zu erschaffen, einen tätigen Künstler in allen hand-

neu zu bilden vermag. Dem Künstler hingegen fehlt die handwerkliche Grundlage, die ihn allein in den sicheren Stand setzen kann, souverän den Stoff, das Material zu gestalten. Zu starken Kulturzeiten verwischten sich die Grenzen zwischen Kunst und Handwerk so stark, daß jeder Handwerker ein Künstler, jeder Künstler ein Handwerker war. Das ganze Volk baute, gestaltete, das war seine vornehmste Tätigkeit, das Handel betreiben war sekundär. So war es in Deutschland in der besten Zeit der Gotik, und so muß es nun bei uns wieder werden. Künstler und Handwerker sind ein und dasselbe, sie gehören zusammen.“

ebd. S. 46.

¹⁰ ebd. S. 39.

¹¹ „αρχή, [...] 1. Anfang, Beginn, Ursprung. 2. Regierung, Herrschaft, Kommando, Amt. 3. Reich, Gebiet, Statthalterschaft, Provinz, auch Obrigkeit, Behörde.“

Gemoll, Wilhelm [Hg.]: *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*. München/Wien: Freytag/Tempsky, 1979, S. 128.

¹² „Τέχνη, [...] I. abstrakt: 1. Geschicklichkeit, Kunstfertigkeit, Handwerk, Kunst [...] 2. geistige Gewandheit, Kunstgriff, List, listige Veranstaltung [...] II. konkret: Kunsterzeugnis, Kunstwerk.“

ebd. S. 737-738.

¹³ „Architèktos: [...] 1. Baumeister [...] Oberleiter eines Unternehmens [...] 2. übertr. Anstifter, Urheber.“ ebd. S. 128.

¹⁴ Wingler, Hans Maria: *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*. Köln: DuMont, 2002, S. 39.

werklichen Tätigkeiten zu erziehen. Er greift dabei sicherlich einen Gedanken von Karl Marx auf: Er will dem schöpferischen Menschen alle Prozesse zeigen, die ein Kunstwerk durchmacht, will ihn nicht von vornherein auf einzelne Handgriffe spezialisieren, um ihn nicht durch seine Arbeit sich selbst zu entfremden.

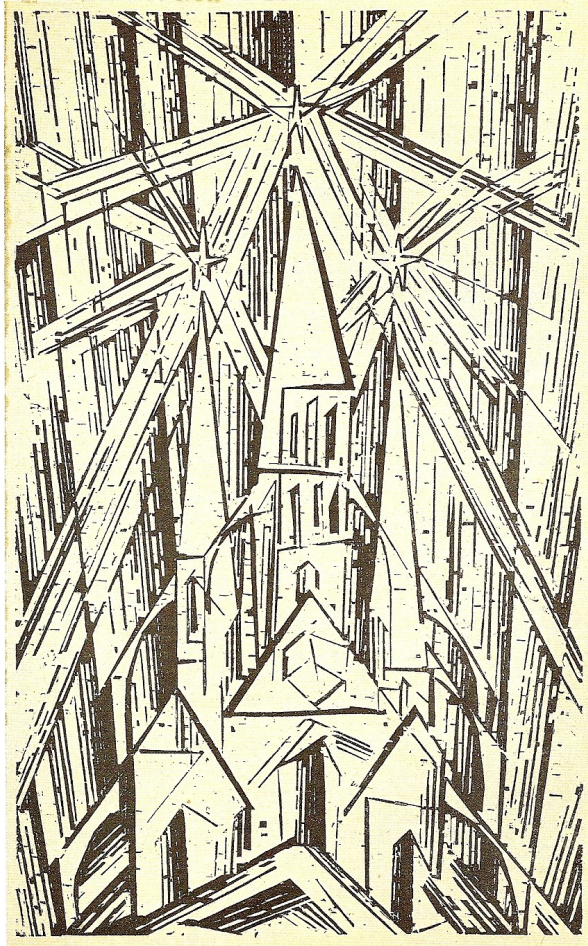


Abb. 1: Lyonel Feininger, Titelblatt zum Bauhaus-Manifest, 1919, Reproduktion nach einem Holzschnitt.

Nicht nur die Vereinigung der Architekten, Bildhauer und Maler, sondern auch die Rückkehr zum Handwerk ist ein notwendiger Schritt zur Verwirklichung jener Vision.

„Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau. [...] Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! [...] Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers.“¹⁵

Das Bauhaus ist ein Kind seiner Zeit. Einerseits entsteht der Gedanke aus der Not der damaligen Situation, denn nach der Zerstörung durch den 1. Weltkrieg und dem industriellen Niedergang Deutschlands ist nichts anderes möglich, als auf das Handwerk zurückzugreifen. Andererseits war ein Umbruch, eine Rückkehr unerlässlich. Das Bauhaus fühlt sich revolutionär und bereit für eine Neuerung, es spürt die Notwendig-

keit einer Veränderung.

Mit einem starken, utopischen und visionsgetränkten Plan ausgestattet, will nun Gropius Mauern und Grenzen, die nur Hindernisse waren, niederreißen und Neues *erbauen*:

„Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommen-

¹⁵ ebd. S. 39.

Dieses kristallene Sinnbild wird von Lyonel Feininger – einem der ersten Werkmeister, die ans Bauhaus berufen werden – als Holzschnitt angefertigt und für das Titelblatt des Bauhaus-Manifests verwendet.

Walter Gropius will die Kunst von der Industrialisierung emanzipieren und das Handwerk wieder beleben. Er spricht sich gegen einen einseitigen Fortschritt aus und macht in Rückbesinnung auf das Handwerk einen Schritt zurück, um das Kunstwerk zu retten. Schon der Jugendstil versucht die Trennung zwischen Kunst und Kunstgewerbe respektive Kunst und alltäglichem Leben aufzuheben. Nicht nur die Grenze zwischen hoher und angewandter Kunst soll nun im revolutionsbereiten Bauhaus aufgehoben werden, sondern mit ihm auch die Unterscheidung zwischen Künstler und Handwerker.

Der neue Geist der Veränderung hat seine Wurzeln in politischen sowie in anthropologischen Gedanken jener Zeit. Als Leitmotiv künstlerischer und intellektueller Utopien wird sehr oft die „Stunde des Mittags“ aus Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ verwendet.¹⁷ Die Visionen, die aus der Frustration der Nachkriegszeit kommen, versuchen den Materialismus zu überwinden sowie die Disharmonie des sich selbst entfremdeten Menschen auszugleichen und eine neue Einheit gegen diese Zerrissenheit zu stiften.¹⁸

Das Handwerk steht für Umkehr, für Besinnung auf Tradition – auf jene Zeit, bevor Technik und industrielle Konzeption völlig neue Dimensionen des Grauens und der Kriegsführung aufgetan haben. Dieser Blick nach hinten, der von einem Neuanfang motiviert ist und sich aus dem Drang nach Veränderung entwickelt und einen Schritt weiter machen möchte, um nicht in dieser krisenhaften Situation stehen zu bleiben, klammert dabei auf

¹⁶ ebd.

¹⁷ „Um die Stunde des Mittags aber, als die Sonne gerade über Zarathustra's Haupte stand, kam er an einem alten krummen und knorrichtigen Baume vorbei, der von der reichen Liebe eines Weinstocks rings umarmt und vor sich selber verborgen war: von dem hingen gelbe Trauben in Fülle dem Wandernden entgegen. Da gelüstete ihn, einen kleinen Durst zu löschen und sich eine Traube abzubrechen; als er aber schon den Arm dazu ausstreckte, da gelüstete ihn etwas Anderes noch mehr: nämlich sich neben den Baum niederzulegen, um die Stunde des vollkommenen Mittags, und zu schlafen. [...]

Denn, wie das Sprichwort Zarathustra's sagt: eins ist nothwendiger als das Andre. Nur dass seine Augen offen blieben: - sie wurden nämlich nicht satt, den Baum und die Liebe des Weinstocks zu sehn und zu preisen. [...]

- Wie ein Schiff, das in seine stillste Bucht einlief: - nun lehnt es sich an die Erde, der langen Reisen müde und der ungewissen Meere. Ist die Erde nicht teuer? [...]

Auf! sprach er zu sich selber, du Schläfer! Du Mittagsschläfer! Wohlan, wohlauf, ihre alten Beine! Zeit ist's und Überzeit, manch gut StückWegs blieb euch noch zurück – [...]

du heiterer schauerlicher Mittags-Abgrund! Wann trinkst du meine Seele in dich zurück!

Also sprach Zarathustra und erhob sich von seinem Lager am Baume wie aus einer fremden Trunkenheit: und siehe, da stand die Sonne immer noch gerade über seinem Haupte. Es möchte aber Einer daraus mit Recht abnehmen, dass Zarathustra damals nicht lange geschlafen habe.“

Colli, Giorgio; Montinari, Mazzino [Hg.]: *Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra*. München: dtv, 1999, S. 342-345.

¹⁸ vgl. Fiedler, Jeannine [Hg.]: *Bauhaus*. Köln: Könemann, 2006, S. 329.

eine gewisse widersprüchliche Art und Weise die Zukunft aus. Dies erkennt auch Gropius und es vollzieht sich ein Wandel des Bauhauses um 1923/24. Eine Interpretation dieses Wandels soll nun helfen, die Ausgangsfrage – nämlich jener der sinnvollen oder der eher nicht geeigneten Benennung für die Vision Bauhaus einen Schritt näher zu kommen. Vorgeschlagen wird hier nicht eine Lösung, denn zu lange schon streiten sich Kunsthistoriker um eine richtige Interpretation dieses Wandels/Umbruchs/Weiterentwicklung oder Veränderung. Es wird vielmehr ein Weg skizziert, der diesen Streitfall vielleicht entschärft und infolgedessen sich die Fragen nicht mehr in dieser alles entscheidenden Art und Weise stellen lassen würden. Hierdurch relativierte sich dann die Wichtigkeit einer Interpretation dieses Wandels.

Im Jahre 1922/23 vollzieht sich also dieser vieldiskutierte Wandel und mit ihm verändert sich auch das Motto von *Kunst und Handwerk – eine neue Einheit in Kunst und Technik – eine neue Einheit*. Die Technik soll in dieser allumfassenden Betrachtung und Herangehensweise des Bauhauses nicht ausgeschlossen werden. Gropius antwortet mit diesem Schritt auf die damalige Zeit, die Technik steht nun im Mittelpunkt des Alltags, sie ist zu einem wichtigen Hilfsmittel herangewachsen und beeinflusst die Wahrnehmung. Nach Gropius gilt es nun auch anzunehmen, dass nicht nur die Kunst, sondern auch die Formwelt des Ingenieurs unsere Sichtweise der Welt bestimmt.

„Neben ganz wenigen Bildern der prominentesten Künstler behaupten sich die Formwelt, die durch und in Begleitung der Maschine entstand. (Lokomotive, Flugzeug, Automobil, Fabrikbauten) und einige gut maschinell hergestellte Dinge aus unserem täglichen Gebrauch.“¹⁹

Die Technik steht innerhalb des Lebens und schließlich war es nicht zuletzt der Grundgedanke des Bauhauses, einen Zusammenhang von Kunst und Leben zu bilden. Müsste also dabei, gerade in dieser Zeit, nicht auch die Technik miteinbezogen werden? Der zentrale Punkt in Gropius Denken bleibt trotz des Wandels immer noch bestehen: der Einheitsgedanke, welcher aus seiner Kritik an die damalige Zeit resultiert. Auch wenn jenes „und“ im veränderten Leitspruch als eine nachträgliche Zusammenfügung von Kunst und Technik erscheint, zeigt ein etymologischer Rückgang auf das griechische Wort *technè* einen wesentlichen Zusammenhang. Der heutige Begriff „Technik“ kommt vom griechischen Wort *τέχνη*, das soviel bedeutet wie Kunst, Handwerk, Kunstfertigkeit, Können, Wissen. Kunst und Handwerk sowie das daraus entstandene Wort Technik haben eine gemeinsame

¹⁹ Gropius, Walter (1883-1969) Werkmanuskripte. GS20-Aufsatz-und Vortragsmanuskripte, Mappe 22: Walter, Gropius: *Einheit von Kunst, Technik und Wirtschaft, eine Gegenwartsutopie?* Ts. Mit handschriftlichen Korrekturen von Walter Gropius, [Weimar, um 1922] 6 Bl., Bauhaus-Archiv-Berlin.

semantische Wurzel.

Die Zeit des Bauhauses ist jene der Spezialisten, der Spaltung und analytischen Zersetzung. Dies hat zu Folge, dass der Mensch sich nicht mehr als Teil eines Ganzen sieht. Politische Systeme und -Ismen stellen keine Lösung dar, das verloren gegangene Gefühl des Menschen kann nach Gropius nur von ihm selbst, aus einem Selbstzweck heraus, wiedererlangt werden. Er fordert eine geistige Umgestaltung des Einzelnen, eine neue Weltanschauung, die er in seiner Schule verwirklichen will. Die proklamierte Einheit von Gropius unterteilt sich in zwei wesentliche Punkte: einer künstlerischen und sozialen Synthese. Die vorherrschende analytische Trennung sei eine unnatürliche – dies erklärt Walter Gropius im folgenden Abschnitt seines Aufsatzes „Einheit von Kunst, Technik und Wirtschaft als Gegenwartsutopie?“ von 1922:

„Wie kommt es, dass wir ebenso ein gut gebautes Automobil, ein Flugzeug eine moderne Maschine, in ihrem Formresultat bejahren können, wie ein von schöpferischen Hand geformten Gegenstand.

Wir sind durchaus nicht so geartet, dass wir entweder das eine oder das andere ablehnen, sondern es handelt sich offenbar um 2 ganz getrennt nebeneinander hergehende Gestaltungsvorgänge, von denen nicht etwa der eine veraltet und der andere modern ist, sondern beide sich weiter entfalten und wie es scheint, allmählich Verbindung suchen.“²⁰

Im Juni des Jahres 1924 veröffentlicht der Nationalökonom und Philosoph August Emge aus Jena zwei elementare Vorträge mit den Titeln „Die Idee des Bauhauses“ und „Kunst und Wirklichkeit“²¹. László Moholy-Nagy gestaltet das Titelblatt des Buches, was darauf schließen lässt, dass am Bauhaus Einverständnis mit den Ansichten von Emge vorlag. Im Bauhausgedanken findet Emge Verbindungen zu Leibniz und Hegel:

„Die Idee der heutigen Welt ist schon erkennbar, unklar und verworren ist noch ihre Gestalt. Das dualistische Weltbild, das Ich – im Gegensatz zum All – ist im Verblässen, die Gedanken an eine neue Welteinheit, die den absoluten Ausgleich der gegensätzlichen Spannungen in sich birgt, taucht an seiner Statt auf. Diese neu aufdämmernde Erkenntnis der Einheit aller Dinge und Erscheinungen bringt aller Gestaltungsarbeit einen gemeinsamen, tief in und selbst beruhenden Sinn. Nichts besteht mehr an sich, jedes Gebilde wird zum Gleichnis eines Gedankens, der aus unserer Gestaltung drängt, jede Arbeit zur Manifestation unseres inneren Wesens.“²²

²⁰ ebd.

²¹ Emge, Carl August: *Die Idee des Bauhauses. Kunst und Wirklichkeit*. Berlin: Pan Verlag, 1924.

²² Gropius, Walter (1883-1969) Werkmanuskripte. GS20-Aufsatz- und Vortragsmanuskripte, Mappe 22: Walter, Gropius: *Einheit von Kunst, Technik und Wirtschaft, eine Gegenwartsutopie?* Ts. Mit handschriftlichen Korrekturen von Walter Gropius, [Weimar, um 1922] 6 Bl., Bauhaus-Archiv-Berlin.

Diese neue Welteinheit, die Gropius hier anstrebt, in der ein absoluter Ausgleich der gegensätzlichen Spannungen herrscht, vergleicht Emge mit der prästabilierten Harmonie der Monaden bei Leibniz. Dieser setzt voraus, dass das Universum vernunftgemäß aufgebaut ist, die Dinge nach einer inneren Struktur und zweckhaften Ordnung festgelegt sind. Diese Gedanken führen Leibniz zur Monadenlehre: Alle Monaden sind von einer Urmonade aus in einem harmonischen Kosmos abgestimmt, er nennt dies prästabilisierte Harmonie. Die Idee eines Baus, in welchem sich alle Künste miteinander verbinden, kann mit den Monaden, die sich zu Verbänden, zu Aggregaten zusammenschließen, verglichen werden, ebenso, dass jede Monade/Kunst mit jeder anderen in Beziehung steht. Nach Emge stellt der Bau bei Gropius diese Urmonade dar, wie wir sie bei Leibniz finden, welche den Einklang unter den einzelnen Teilen schafft. Die Lesart Emges stellt den Bau als eigene, abgesonderte Monade dar, doch ist sie wohl eher erst Ergebnis der Verbindung der Künste.

Bei Hegel hält der Gedanke des telos²³, der Zielgerichtetheit die einzelnen Teile zu einer zweckhaften Einheit zusammen, er geht von einer komprehensiven Einheit aus. Gropius spricht genauso wie Hegel von einer organischen Einheit, damit ist eine Einheit gemäß einer inneren Ordnung gemeint. Interessant ist bei Hegel, dass er mit seiner organischen Vorstellung der Dinge, Kants Dualismen, wie z.B. das Ding an sich und die Erscheinungen, überwinden will. Auch Gropius geht gegen das dualistische Weltbild vor, das seine Zeit beherrscht. Emge beschreibt vor allem den Gedanken des Baus als höchste, oberste Idee, als ordnendes Prinzip. Zuwenig betont er dabei, dass der Bau die einzelnen Teile in sich versammelt. Zentral erscheint der Gedanke, dass erst durch die Zusammengehörigkeit der einzelnen Dinge dem Ganzen die Eigenschaft als Gesamtes zukommt.

Die Technik ermöglicht einen Fortschritt und einen gewissen Lebensstandard, der aber auch eine Krise mit sich bringt. László Moholy-Nagy sieht die Technik in seinem Buch „architektur und material“ als „unentbehrlichste Hilfsmittel eines Lebensstandards, [das] schreiende Unterschiede nivellieren [könnte]“²⁴.

Durch den technischen Fortschritt und durch die Möglichkeit einer Massenproduktion wird der Künstler/Handwerker an den Rand gedrängt, er wird zum Fabrikarbeiter. Das, was vorher seine Hand produzierte, wird nun von einer schnelleren Maschine angefertigt. Es kommt zu einer Krise, deren Lösung nicht eine einseitige Rückbesinnung auf das

²³ „Τέλος: [...] 1. a. Ende Ausgang [...] beendet, fertig sein, [...] die Nacht geht zu Ende. B. Vollendung, Erfüllung, [...] Erfolg, Zweck, Ziel [...] 2. Höhepunkt, Spitze.“
Gemoll, Wilhelm [Hg.]: *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*. München/Wien: Freytag/Tempus, 1979, S. 734.

²⁴ Fiedler, Jeannine [Hg.]: *Bauhaus*. Köln: Könemann, 2006, S. 25.

Handwerk sein kann, sondern eine Rückbesinnung, die das Neue mit einschließt: das Neue, hinter das man nicht mehr zurück kann. Gropius strebt nun eine Versöhnung zwischen dem Künstler/Handwerker und der Industrie an. Seine Zusammenführung ist nicht der erste Versuch, doch vielleicht der gelungenste. William Morris²⁵, John Ruskin, Henry Van de Velde, Josef Behrens und vor allem der Werkbund versuchen diese Krise zu überwinden. Gottfried Semper²⁶ denkt an eine neue Generation von Künstlern und Handwerkern, die mit den speziellen Anforderungen der Maschine arbeiten können; nach Semper sei eine solche Generation nur durch eine neue Kunsterziehung möglich. Auch in Ernst Blochs Buch „Geist der Utopie“ finden sich Gedanken einer künstlerischen Aufgabe, neue Welten zu erfinden, um zu einem neuen, besseren Leben zu gelangen:

„Nun haben wir zu beginnen. In unsere Hände ist das Leben gegeben [...] Das Rechte zu finden, um dessentwillen es sich ziemt zu leben [...] dazu gehen wir [...], bauen ins Blaue hinein, bauen uns ins Blaue hinein und suchen dort das Wahre, Wirkliche – incipit vita nova.“²⁷

Eine gewisse Technikbegeisterung macht sich im Bauhaus breit, die jedoch nicht einseitig zu denken ist, denn die Betonung liegt immer noch auf der künstlerischen und geistigen Gemeinschaftskultur. Nun wird aber die Technik, die zum Leben dazugehört, miteinbezogen. Das Bauhaus vergöttert nicht die Maschine, sondern verfolgt eher deren Humanisierung. So sagt Moholy-Nagy: „Wir brauchen eine Maschine. Ohne jede Romantik.“²⁸ Die Visionäre des Bauhauses sehen, so wie viele andere intellektuelle und künstlerische Richtungen jener Zeit, die Technik als ein Lösungsmittel, um die sozialen Probleme aufzuheben: Die Technik und deren soziale Auswirkungen werden optimistisch betrachtet. Dieser Gedanke bewegt sich, trotz anscheinender Diskrepanz, an der Schnittstelle einer kapitalistischen und kommunistischen Gesellschaftstheorie.²⁹ So widersprüchlich dies alles auch klingen mag – in einer sozialen Krise, die vom rasanten Fortschritt der Technik herrührt, gerade den Verursacher der Probleme als Befreier zu sehen –, hinter diesen Gedanken steht die Gewissheit, dass man nicht mehr hinter die Zeit zurück kann. Das *Übel* der Technik wird nicht absolut gesehen, hier herrscht kein Schwarz/Weiß-Denken, sondern man erkennt auch die nützlichen Seiten an der Entwicklung der Technik. Man erkennt, dass man schon mitten in einer Entwicklung steckt. Es ist unmöglich, etwas, das lebens-

²⁵ vgl. Wingler, Hans Maria: *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*. Köln: DuMont, 2002, S. 25.

²⁶ vgl. ebd. S. 24.

²⁷ Fiedler, Jeannine [Hg]: *Bauhaus*. Köln: Könemann, 2006, S. 25.

²⁸ ebd. S. 24.

²⁹ vgl. ebd. S. 22.

Diesen Gedanken findet man auch in Henry Fords Autobiographie „Mein Leben und Werk“ wieder, der dort eine liberale klassische Gesellschaftstheorie entwickelt.

notwenig geworden ist, bzw. schon so weit im alltäglichen Dasein eingegliedert ist, einfach abzustreifen, sodass man nur mit Hilfe der Technik das Ruder herumreißen kann.

War dieser Umschwung in *Kunst und Technik – eine neue Einheit* nun eine radikale Wendung, die nur denselben Namen, nämlich Bauhaus, unter anderen Gedanken weiterführt? Treffend schreibt dazu Andreas Haus in seinem Artikel „Bauhaus-geschichtlich“: „Nur wenn man in formalen Stilkategorien denkt, ist der Umschwung absolut.“³⁰ Dieses Denken in Stilkategorien würde den Wandel nicht als eine Veränderung oder Weiterentwicklung innerhalb des Bauhauses sehen. Die Reflexion in solchen formalen Einordnungen ist nicht im Sinne des Grundgedankens von Gropius, der von einem prozesshaften, veränderbaren BauHaus ausgeht. Somit stellt sich der Wandel von 1922/23 als eine Veränderung am schon bestehenden BauHaus heraus und nicht als ein Niederreißen und Wiederaufbauen respektive. Ein völlig neuer Kontext nur unter demselben Namen. Die Grundidee des Bauhauses ist schon so konzipiert, dass sie die Möglichkeit einer Veränderung zulässt und – viel mehr noch – sie sogar erwünscht. In all den Jahren des Bestehens veränderte sich das Bauhaus. Es passte sich nach außen hin an, z.B. gesellschaftlichen Fragen, oder reagierte auf Kritik, z.B. auf die von Seiten des gedanklich verwandten De Stijls. Dies soll aber nicht eine absolute Beugung und Anpassung darstellen. Denn hätte das Bauhaus dem Druck der Regierung, dem es schon bei Eröffnung der Schule ausgesetzt war, nachgegeben oder sich angepasst, wäre es nie zur Schließung im Jahre 1933 gekommen.

Dieser Gedanke einer internen Weiterentwicklung im Rückgriff auf Gropius' Grundidee würde zwar die Streitfrage des Wandels von 1922/23 entschärfen, jedoch beinhaltet dieser Weg auch seine Problematiken. Kann man nun noch *das* Bauhaus sagen oder vom Bauhausstil in sinnvoller Weise sprechen? Hat der bestimmte Artikel sowie der hinzugefügte –stil nicht eine umrahmende Funktion, die versucht, die Bauhausidee zu umgrenzen, welche gerade jeglicher Umgrenzung und jeder Art von Stillstand widerstrebt?

Das Bauhaus wird oftmals auf einzelne Erkennungsmerkmale reduziert und auf bestimmte Schlagwörter, wie „Bauhaus ist Funktionalismus“ fixiert. In diesem Sinne wäre es auch falsch, das Bauhaus rein mit den Mottos *Kunst und Handwerk - eine neue Einheit* oder *Kunst und Technik – eine neue Einheit* charakterisieren zu wollen. Es wäre fatal zu denken, dass sich darin die gesamte Bauhaus-Idee erschöpft. Diese Mottos sind wegweisend, darin wird der Blick nach vorne, in die *offene* Zukunft angezeigt. Jede Bezeichnung eines Werks als typisch dem Bauhausstil³¹ entsprechend, verkennet das vielschichtige To-

³⁰ ebd. S. 19.

³¹ „Hannes Meyer schreibt in seinem Artikel „das bauhaus lebt“: „Hinter dem schlagwort 'bauhausstil' steckt die volkstümliche, allzu volkstümliche neigung, jeder teilstrecke des notwendigen und schwierigen

talexperiment, das sich hier vollzieht.³² Unter anderem ist der Begriff „Bauhausstil“ schon deswegen in Frage zu stellen, weil Gropius selbst bei der Übernahme der Schule klar und deutlich nicht einen neuen Stil, sondern eine Reform im Kunstgewerbe fordert. Natürlich gibt es Erkennungsmerkmale im Bauhaus, wie z.B. in der grafischen Gestaltung, durch die strikte Anwendung der DIN-Normen, Groteskschrift und durch das apodiktische Weglassen von Majuskeln, aber die Bauhausidee auf dies allein zu reduzieren, würde zu kurz greifen. Diese Festlegung auf bestimmte Merkmale sind laut Kerstin Eckstein³³ nicht allein aus einem Unverständnis des Betrachters her zu verstehen, sondern wurde teilweise auch vom Bauhaus selbst durch seine intensive Selbstinszenierung nach außen hin produziert.

Wie steht es mit der Musealisierung des Bauhauses? Kann man die Gedanken des Bauhauses von diesem Standpunkt aus in die Bedingungen eines Museums bringen? Gerade aus dieser Unmöglichkeit, die Bauhausidee in einen Rahmen zu fassen, bezeichnet sich das Bauhaus-Archiv-Berlin beispielsweise nicht als Bauhaus-*Museum* und macht mit dem Namen auf das Totalexperiment des Bauhauses aufmerksam.³⁴

Und ebenso verhält es sich mit dem Versuch, hier auf wenigen Seiten die Bauhausidee darzulegen. Der Begriff versagt sich einer völligen klaren Umrandung und Definition durch seine Komplexität und den nie abgeschlossenen Charakter. Natürlich könnte man nun einwenden, das Bauhaus gäbe es nicht mehr, es sei historisch gesehen abgeschlossen und es sei nun möglich, eine Umrandung zu geben. Doch der Versuch, die Bauhausidee als das zu definieren, was schlussendlich aus ihr geworden ist, greift auch wieder zu kurz. In diesem Sinne würde die Bauhausidee auf die handfesten, materiell produzierten Werke reduziert und die Schlussfolgerung nahe gelegt, Bauhaus sei Funktionalismus. Dabei würden die Visionen, Utopien und Träume, welche nicht verwirklicht wurden, die aber trotz-

experimentierens ein paar handgriffe für das wesentliche, für etwas ganz endgültiges zu nehmen. Augenblicklich ist man der meinung, es sei mit einer horizontal- vertikal gefügten gradlinigkeit, mit würfeln, übereckfenstern und flachen dächern bereits alles erreicht, was nur gewünscht werden kann. damit habe das moderne restlos erhalten, was ihm zukomme, und im übrigen könnten die dinge ihren gewohnten lauf nehmen.“

ebd. S. 15.

³² vgl. Dorste, Magdalena: *Bauhaus 1919- 1933*. Köln: Taschen Verlag, 1993, S. 15 ff.

³³ vgl. ebd.

³⁴ „Eine Musealisierung, verstanden als Aufbewahrung von etwas Abgeschlossenen, war nicht das Ziel der Bauhaus-Künstler: Hatte sich nicht das Bauhaus, ungeachtet seiner Vertreibung aus dem Land seines Ursprungs, als eine lebendige Idee erwiesen [...] Viele von ihnen, allen voran Gropius unterstützen nunmehr das Bemühen, Kunstwerke und Sachzeugnisse des Bauhauses zu sammeln, nicht zuletzt im Sinne eines Leistungsnachweises, und verbanden damit den Wunsch, die Sammlung möge als Ideenreservoir, als Arsenal für etwas Fortwirkendes dienen. Dem schien die Bezeichnung »Bauhaus Archiv« eher zu entsprechen als »Bauhaus-Museum«.“

Hahn, Peter-Michael [Hg.]: *Bauhaus Archiv Berlin, Museum für Gestaltung, Die Sammlung*. Berlin: Mann (Gebr.), 2004, S. 7.

dem Teil der Bauhausidee sind, nicht miteinbezogen. In dieser reduzierten Betrachtung lässt sich die Bauhausidee nicht adäquat erfassen.

Nur vierzehn Jahre existierte die Bauhausschule. Sehr kurz, betrachtet man im Verhältnis dazu ihre Auswirkungen. Treffend schreibt dazu der letzte Direktor Ludwig Mies van der Rohe, der die Schule 1930 übernahm:

„Das Bauhaus war kein Institut mit einem klaren Programm, es war eine Idee, und Gropius selbst hat diese Idee mit großer Präzision formuliert.

Wie ich schon sagte: Das Bauhaus war eine Idee und ich glaube, daß die Ursache für den ungeheuren Einfluß, den das Bauhaus auf jede fortschrittliche Schule in der Welt gehabt hat, in der Tatsache zu suchen ist, daß es eine Idee war. Eine solche Resonanz kann man nicht mit Organisation erreichen und nicht mit Propaganda. Nur eine Idee hat die Kraft sich so weit zu verbreiten.“³⁵

³⁵ Zitat aus der Rede von Mies van der Rohe am 18. März 1953 zum 70. Geburtstag von Walter Gropius im Blackstone Hotel in Chicago.
Reinisch, Leonard [Hg.]: *Die Zeit ohne Eigenschaften, Eine Bilanz der 20er Jahre*. Stuttgart: Kohlhammer, 1961, S. 20.

1. 2. Das Bauhaus im medialen Kontext

Wie schon Mies van der Rohe richtig bemerkt, kann man vom Bauhaus in adäquater Weise nur als einer Idee³⁶ sprechen. Diese Idee hat zwar einen festen Sitz und Ausgangspunkt, nämlich das Staatliche Bauhaus Weimar, doch gehen ihre Einflüsse weit über die schulischen Mauern und den zeitlichen Rahmen ihres Bestehens hinaus. Wie schon in Kapitel 1.1. ausführlich beschrieben, kann weder eine historische noch eine stilistische Eingrenzung diese Idee völlig erfassen, da sie sich jeder statischen Rahmensetzung widersetzt und mehr noch einer ständigen Bewegung und Weiterentwicklung bedarf; es „handelt [...] sich um die Idee einer Veranstaltung, die lebt und wirkt...“³⁷.

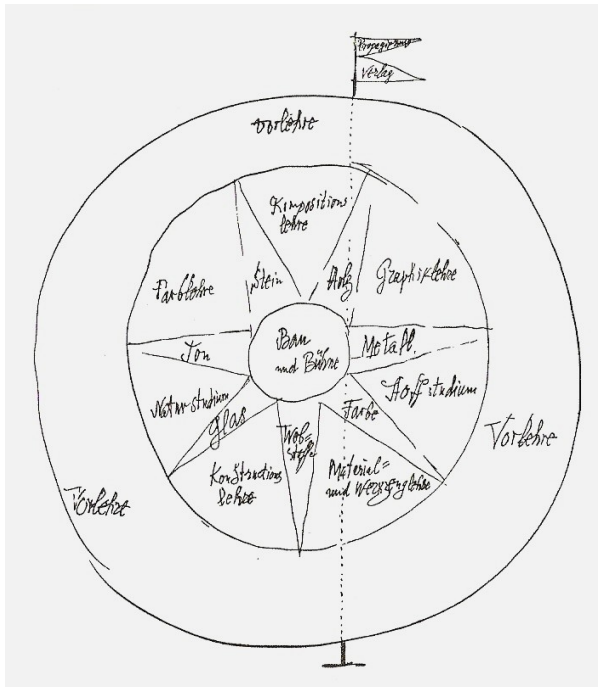


Abb. 2: Paul Klee, *Idee und Struktur des Bauhauses*, 1922.

Paul Klee zeichnet 1922 einen alternativen Unterrichtsplan (Abb. 2) „Idee und Struktur des Bauhauses“, welche dem von Walter Gropius „Schema des Studiengangs am Weimarer Bauhauses“ (Abb. 3), ebenfalls von 1922, sehr nahe kommt. In beiden Versionen nimmt der Bau – der zentrale übersteigende Gedanke des Bauhauses, worin sich alles versammelt – die Bildmitte ein. Das Lehrschema von Paul Klee unterscheidet sich aufgrund zweier kleiner Details – die sehr aufschlussreich für das Verständnis der Idee des Bauhauses sind – von der Darstellung Gropius'.

Die Bühne wird in Klees Version eigens bedacht und nimmt eine gleichrangige Stellung wie der Bau ein. Sie gilt als Repräsentantin der darstellenden Künste. Der Bau hingegen steht für die angewandten Künste. Auf pointierte Weise visualisiert diese Ausführung die Programmatik des Bauhauses: nämlich angewandte und darstellende Kunst zu vereinen.³⁸

³⁶ Mit „Idee“ ist hier nicht die platonische Idee gemeint, sondern sie wird hier synonym für „Konzept“ verstanden.

³⁷ Emge, Carl August: *Die Idee des Bauhauses. Kunst und Wirklichkeit*. Berlin: Pan Verlag, 1924, S. 5.

³⁸ Siebenbrodt, Michael [Hg.]: *Bauhaus Weimar; Entwürfe für die Zukunft*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S. 11.

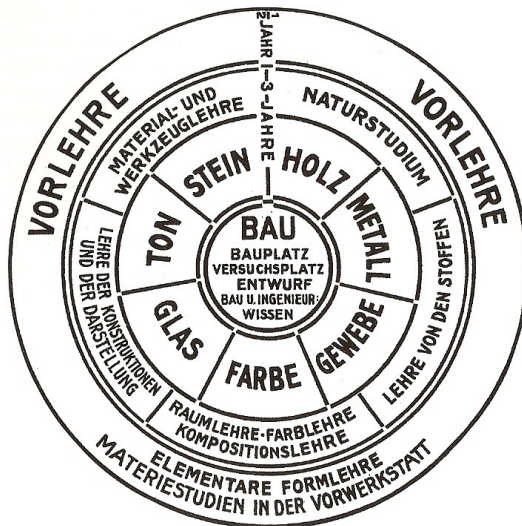


Abb. 3: Walter Gropius, Schema des Studiengangs am Bauhaus, 1922.

Klee beachtet außerdem die notwendige Verbindung mit dem Anderen/der Alterität³⁹, mit jenem, das sich außerhalb des Kreises, der Schule befindet. Jede insulare Umgebung würde die Idee zum Stagnieren bringen und hätte somit diese lang anhaltende Wirkung nicht herbeigeführt.

Die Studenten treten in den *Kreis* der Schule ein, beginnend mit der Vorlehre und arbeiten sich in die Mitte vor. Der Zeichnung folgend scheint die Schule eine abgeschlossene Welt zu sein, doch stellt die Weltachse, an dessen Spitze zwei Fähnchen mit der Aufschrift *Verlag* und

Propaganda flattern, die Verbindung nach Außen hin dar. Im Jahre 1922 denkt man schon über einen eigenen Verlag nach, der aber – angesichts der politischen und finanziellen Probleme des Bauhauses – erst viel später verwirklicht werden kann.

Klee deutet es in seiner Zeichnung schon an: Es bedarf eines Dritten, eines mittigen Scharniers, welches die Möglichkeit der Öffnung und Verbindung gestattet. Die Dynamik der Idee kommt von dem zentralen allumfassenden Einheitsgedanken, der keine Trennung zwischen Kunstschule und Alltagsleben, Künstler und Handwerker oder Industrie mehr kennt. Diese neue künstlerische und soziale Synthese steht wider dem Konzept des *L'art pour l'art* sowie der Salonkunst. Gropius bedient sich bereits zum Auftakt der Schule eines solchen Scharniers: Ein programmatisches Manifest mit einem Holzschnitt von Feininger wird gedruckt und an andere Schulen und Institutionen verschickt. Diese Kunsthochschule richtet sich im Jahre 1919 von Anfang an bewusst und aktiv an die Öffentlichkeit, um Reaktionen zu erhalten. Ein äußerst ungewöhnlicher Start für ein neues Institut, den man als medienpolitischen Anfang deuten kann.

Die Fähnchen in Klees Lehrschema sollten, meiner Meinung nach, vielmehr die Inschrift *Druckerei* tragen, denn von nun an nimmt diese eine wichtige Position ein. Sie bietet die Möglichkeit zur Verbindung, nicht nur nach Außen, sondern auch für den internen Austausch. Im Mai desselben Jahres reagieren die Studenten auf die Kundgebung Gropius'

³⁹ Dieter Mersch schreibt in seinem Buch zur Medieneinführung: „Es gibt Medien, weil es Alterität gibt.“ Mersch, Dieter: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2006, S. 9.

und verfassen eine Zeitung sowie Flugblätter. Diese Reaktion seitens der Schüler folgt auf die Aktion von Gropius, die so wiederum selbst zur Aktion wird; ein interner wechselseitiger Austausch vollzieht sich, der keineswegs selbstverständlich ist und vom Direktor gefördert wird.

„In der Kunstdruckerei sind die Lernenden in eine Art Krisenstimmung geraten und tragen sich mit dem Gedanken umzusatteln. Der Grund liegt in dem reproduktiven Charakter dieses Handwerkszweiges. Die künstlerische Seite der dortigen Lehrlinge wird durch das bloße Drucken zu wenig angeregt. Gropius gibt zu erwägen, daß Meister und Schüler eigene Werke herausgeben, z.B. Mappenwerke von graphischen Blättern oder illustrierten Bücher...“⁴⁰

Die aus der Krise der Druckerei – aufgrund ihrer zunächst rein reproduktiven und nicht produktiven Nutzung – resultierende Umstrukturierung schafft sodann einen freien, kreativen Arbeitsplatz für Schüler und Meister. Es folgen verschiedenste Printmedien, wie zum Beispiel die „Neue europäische Graphik“. Es ist eine graphische Edition, die die damaligen wichtigsten Tendenzen der künstlerischen Avantgarde darstellen soll⁴¹ und als Werbung für das Bauhaus dient. Die Druckereiwerkstatt wird weiters für Einladungskarten von Festen, Prospekten, Flugblättern, Postkarten sowie Plakaten für die erste Ausstellung 1923 genutzt. Durch diese ersten Versuche in der Druckerei kommt die Bauhaus-schule unweigerlich mit der Frage nach Sprache und Schrift, bzw. einer Typographie in Berührung.

In der ersten Bauhausausstellung im Jahre 1923 will sich die Schule präsentieren und der Außenwelt ihre Produkte zeigen. Dieses Ereignis kann als mediale Äußerung interpretiert werden. Das Bauhaus stellt sich die Frage: Wie soll die Schule dargestellt werden? Was kann die Idee repräsentieren? Ein interner Wettbewerb wird ausgeschrieben, indem ein Zeichen/Symbol, das die Schule nach Außen hin vertritt, gefunden werden soll. Oskar Schlemmer kann mit seiner Zeichnung überzeugen (Abb. 24). Zudem wird mit dem Bau des „Hauses am Horn“ eine neue Ausstellungsmethode entdeckt: Durch die Mustereinrichtung erlangt man eine komplexe Darstellung, d.h. einzelne Exponate und Produkte stehen nun innerhalb eines Kontextes. Neue technische Möglichkeiten – folgend dem „Neuen Sehen“ – werden ausgereizt, man setzt bewusst Licht, Projektion und Film ein.

⁴⁰ Zitat aus dem Meisterratsprotokoll vom 20.09.1920.

Bauhaus-Archiv-Berlin [Hg.]: *Experiment Bauhaus*. Berlin: Kupfergraben, 1988, S. 146.

⁴¹ „Nun aber wenden wir uns an die Öffentlichkeit mit einem Dokument, das zeigen wird, wie die Künstlergeneration unserer Zeit an den Gedanken des Bauhauses teilnimmt und durch Hergabe eigener Werke für uns Opfer bringt. [...] All die Vielen, die noch nichts von Bauhausarbeit wissen und nicht wissen können, sollen durch dieses Werk auf uns hingewiesen werden.“
ebd. S. 147.

Nach der Umsiedelung nach Dessau wird auf allgemeinen Wunsch hin die Druckerei vergrößert, eine Reklameabteilung und Buchdruckerei kommen hinzu. Im Jahre 1925/26 werden dann die Bauhausbücher gedruckt, welche eine unglaubliche Fächerbreite vorweisen. Die Thematik reicht von Naturwissenschaft, Technik, Architektur, Film, Fotografie bis zu Philosophie und dient zum internationalen Netzwerk. Allerdings ist der Buchdruck ein schwerfälliger und langwieriger Prozess, was daran zu erkennen ist, dass viele der Bücher eigentlich schon 1924 druckfertig sind. 1926 reagiert das Bauhaus auf die Unbeweglichkeit des Buchdrucks mit einer schnelleren und anpassungsfähigeren Fach- und Spezialzeitschrift, deren Inhalt nicht nur die Schule selbst widerspiegelt, sondern sich auf das allgemeine Weltgeschehen bezieht.

Mit der eigenen Zeitung im Jahre 1926 scheint der mediale Prozess, die mediale Entwicklung des Bauhauses, ausgereizt zu sein. Doch mit dem Film wird eine weitere Stufe angestrebt, die aber nicht mehr in dem Sinne zur Geltung kommt und deren Möglichkeiten nicht ausgeschöpft werden können. Die Bauhaussiedlungen werden mittels eines wissenschaftlichen Dokumentationsfilms beworben und vorgestellt. Diese Idee ist breitenwirksam, es ist ein neuer Zugang, eine neue Verbreitung von Information im Gegensatz zum Flugblatt, der Zeitung und dem Buch.

Die zentrale Figur des medialen Ansatzes und Austausches an der Kunsthochschule ist sicherlich Moholy-Nagy, der wohl innovativste Künstler und Denker am Bauhaus. Er nimmt Dinge vorweg, bevor sie technisch möglich sind. Moholy-Nagy entwickelt eine Typographie, die alsbald in jeglicher Publikation der Schule bis hin zu jedem versendeten Brief übernommen wird. Sein Anspruch war, eine klare Mitteilung in der eindringlichsten Form zu schaffen.

Die Verbindung zwischen Fotografie und Typographie ist zentral in der Reklame, welche in den Dessauer Jahren fokussiert wird. Fotografie und Typographie dienen als objektive Vermittler und nach Weidenmüller war Werbung „nachrichtliche Verbindung zwischen Unternehmer und Bedürftigen.“⁴² Moholy-Nagy interessiert sich ebenfalls für Fotografie und Film, aber auf besondere Weise. Jedes neue Medium wird vom Künstler auf seine Eigengesetzlichkeiten untersucht, dabei gibt er sich aber nicht mit den jeweiligen Reproduktionsmöglichkeiten der Apparaturen zufrieden, sondern fordert deren Produktion und lotet zugleich Grenzen aus. So schafft Moholy-Nagy es mithilfe des Telefons, die Grenzen der gegenwärtigen Kunstdefinition aufzuweisen – dazu mehr im dritten Kapitel über László Moholy-Nagy. Das Telefon und der Funk spielen eine große Rolle für den Künst-

⁴² ebd. S. 154.

ler. Beide Geräte versucht man an die Schule zu bringen; das Telefon mit Erfolg, eine Radioanschaffung war aufgrund von Geldmangel nicht möglich. Moholy-Nagy ist jener Künstler, der sich diese Datenübertragung genauer ansieht, was zur Idee der Telefonbilder führt. Der Grundgedanke dieser Werke findet sich in komplexer Art und Weise beim Computer wieder. Nicht Farbe und Form sind übertragbar, sondern der jeweilige Code, der sodann in die ganze Welt übertragbar ist. Es gilt dabei die Datenübertragungsfrage und die Abstimmung des Codes zu klären.

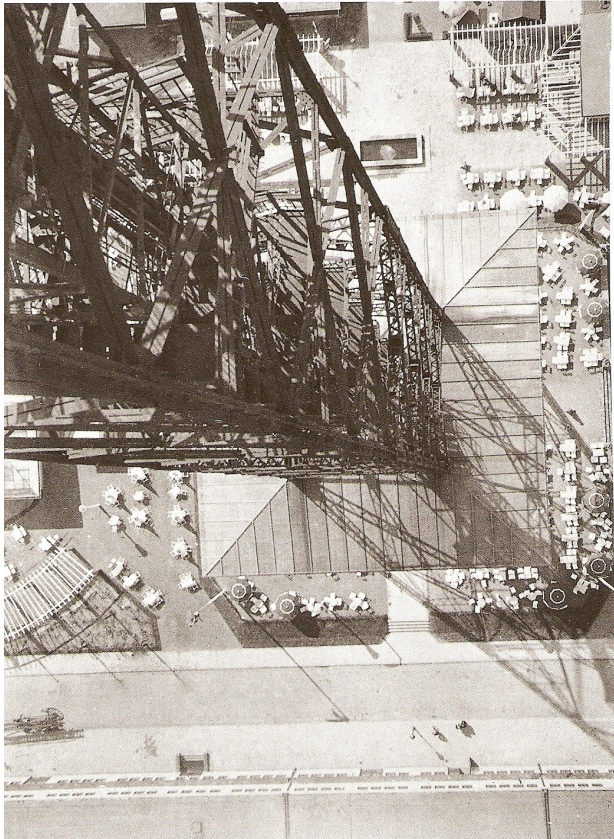


Abb. 4: László Moholy-Nagy, Funkturm Berlin, 1925, Fotografie.

Die Bühne, die schon Klee in seinem Lehrschema betont, ist ein wichtiger Teil am Bauhaus. Sie dient als weit gefächter medienumfassender Experimentalraum. Interessant sind die Bühnenbau-Konzeption, die Möglichkeiten der Geräuschkulisse sowie die Bewegung des Bühnenbildes. Alle technischen Möglichkeiten sollen im Schauspiel vereint werden, von Licht und Ton bis hin zu Film. Dieser komplexe, vielschichtige Ansatz führt weg von einem Guckkastentheater und einem Kino mit frontaler Leinwand und hin zu einem Totaltheater. Im Jahre 1922 baut Moholy-Nagy den „*Licht-Raum-Modulator*“, ein Bühnenrequisit, welches dieses Vorhaben des Bauhauses,

alle technischen Möglichkeiten in den Bühnenraum miteinzubeziehen, aufgreift. Dieser komplexe Medienansatz steht konträr zur klassischen Bühne, ebenso zum gerade sich neu entwickelten Kino. Grundsätzlich will man am Bauhaus weg von einem Guckkastenprinzip, der Zuschauer soll sich unmittelbar in der Szenerie wissen. Das führt zu einem neuartigen Bühnenstudio im Bauhausgebäude Dessau. Die Bühne wird zwischen Aula und Kantine gebaut, bei Bedarf kann man die drei Räume zu einem Raum verbinden und durch diese mittige Lage kann die Bühne vielseitig bespielt werden.

Die Zeit der Bauhausschule ist auch die Zeit der neuen technischen Möglichkeiten und es

stellt sich die Frage, wie diese visualisiert werden sollen. Die Landschaft zeichnet sich neu, überall entstehen Funkmasten, Antennen, Funktürme, die im öffentlichen Raum stehen. Diese öffentliche Präsenz gibt den Gebäuden eine zusätzliche Bedeutungstiefe. Der Eiffelturm hat einen anderen Rang als ein Funkturm auf einem weiten Feld, wo er nur als ein technisches Objekt gesehen wird. Der Funkturm in Berlin ist ein symbolisches Zeichen, er ist ein Erkennungsmerkmal sowie Sinnbild seiner Zeit und dessen technischer Entwicklung. Funktürme und Hochhäuser fallen nicht nur aufgrund des allgemeinen architektonischen Interesses am Bauhaus in dessen Blick, sondern auch weil diese eine neue Möglichkeit geben, nämlich Nachrichten anhand von Leuchtreklamen zu vermitteln. Andererseits waren Funktürme ein beliebtes fotografisches Objekt, welches neue Perspektiven zulässt. Die Gebäude waren nicht nur Abbildungen und Anschauungsobjekte am Bauhaus, sondern werden von einigen Bauhausmeistern auch entworfen. Durch ihre Architektur werden sie zum Zeichen der neuen Technologie codiert.

In vielfacher Weise lassen sich Verbindungen des Bauhauses mit Medien erkennen. Ob es nun die grundlegende Idee selbst ist, die einen Austausch verlangt und eines Mediums bedarf, um sich zu vermitteln, oder ob das allgemeine Interesse am Bauhaus ist, sich mit der gegenwärtigen Zeit zu beschäftigen, d.h., sich mit den neuen technologischen Errenschaften auseinanderzusetzen. Beide bereits erwähnten Punkte werden gut im Leitspruch des Bauhauses zusammengefasst: *Kunst und Technik – eine neue Einheit*.

Diese vielseitige Verbindung, die hier erläutert wurde, setzt eine Reihe von divergenten Medienbegriffen voraus – in den qualitativ verschiedenen Printmedien, in der Ausstellung, dem Bauhaussymbol, der Fotografie, dem Film, der Sprache/Schrift und Typologie, der Reklame, dem Telefon, dem Funk und der Architektur.

Dieselbe Vielfalt ergibt sich in noch anschaulicherer Weise bei der Geburtstagsmappe für Walter Gropius 18./V. Es handelt sich dabei um vier verschiedene Arten von Medien – ausgehend von einer Zeitung, in welcher eine Fotografie abgelichtet ist, die ein technisches Gerät, ein Radio, zeigt, das wiederum sechs Künstler in einer Zeichnung interpretieren. Ausgehend von der vierfachen medialen Pluralität: Zeitung, Foto, technischer Apparat, Bild, entstehen sechs grundlegend verschiedene Werke. Diese jeweils andersartige Ausführung ist sicherlich kein überraschendes Resultat, sind doch sechs verschiedene Menschen am Werk. Allerdings sind die Darstellungen des Radios so grundlegend verschiedenartig, dass man manche Medienauffassungen der Maler schon als gegensätzlich ansehen kann. Wie die Mediendefinition keine einheitliche ist, erscheinen auch die Werke

in unterschiedlicher Akzentuierung. Interessant ist dabei, dass nicht einmal eine gemeinsame Vorstellung in einer Künstlergruppe, die alle derselben Schule und demselben Leitgedanken angehören, möglich ist.

Eine Mediendefinition erscheint aus zweierlei Gründen undurchführbar und letztlich schon paradox: Einerseits angesichts ihrer Ansiedelung „...im asymmetrischen Zwischenraum der Differenzen, ohne je »Diesem« oder »Jenem« und »Anderen« anzugehören“⁴³ und der damit verbundenen erschwerten Wahrnehmung, andererseits wegen ihrer Einbettung in verschiedenen Kontexten.

Der Begriff „Medium“ kommt aus dem Lateinischen und bedeutet Mitte, dazwischen liegend, neutral, doppeldeutig, sowie vermittelnd. Diese etymologische Herleitung betont die mittige Stellung – zu sehr fällt hierbei aber noch der Blick auf die Instanz, welche vermittelt und überträgt. Bei dieser Sichtweise liegt der Gedanke, das Medium in eine passive oder aktive Seite einzuteilen sehr nahe, was somit einer konsequenten Auslegung des Mediums als Mitte entgegensteht. Im Griechischen gibt es nicht nur aktiv und passiv, sondern auch ein drittes Genus Verbi, nämlich die mediale Verbalform, welche vom Subjekt ausgeht und auf dieses wieder reflexiv zurückwirkt; dieser Bedeutung kommt dem Medium als ein Dazwischen vielleicht näher.

Medien stehen immer im engen Zusammenhang mit Kultur und Geschichte, sie beeinflussen und bedingen sich gegenseitig und unterliegen folglich einem ständigen Wandel. Der heutige Medienbegriff ist inzwischen so uferlos, dass er alles in sich versammelt und bedeutungslos wird; Versuche eine Definition durch Eingrenzung zu erlangen, erweisen sich wiederum als nicht haltbar. Da sich Medien auf keinen gemeinsamen Nenner bringen lassen, keine einheitliche Identität vorweisen, erscheint der einzige Ausweg, sich auf die Pluralität einzulassen, was zur Folge hat, dass es keinen Sinn macht, von *Medium* im Singular zu sprechen. Bleibt man nun einer statischen Definition fern und lässt sich auf den prozesshaften Charakter der Medien ein, die sich immer wieder neu schreiben, müsste man konsequenterweise auch den Artikel, also *die* Medien, wegstreichen. Aufgrund des Mangels einer fundamentalen Mediendefinition könnte man nun einen Schritt weiter gehen und zur Folgerung des „Kursbuches Medientheorie“ kommen, die lautet:

„Vielleicht könnte ein erstes medientheoretisches Axiom daher lauten, daß es keine Medien gibt, keine Medien jedenfalls in einem substanziellen und historisch stabilen Sinn. Medien sind nicht auf Repräsentationsformen wie Theater und Film, nicht auf Techniken wie Buchdruck oder Fernmeldewesen, nicht auf Symboliken wie Schrift, Bild oder Zahl redu-

⁴³ Mersch, Dieter: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2006, S. 9.

zierbar und doch in all dem virulent.“⁴⁴

Dieses Axiom wird vorsichtig mit einem *vielleicht* eingeleitet. Es stellt einen Versuch dar Medien in ihrer Eigenheit zu denken, d.h. mit ihrer speziellen Verortung und innerhalb der Kontexte. Dieser Versuch ist ein Perspektivenwandel, das heißt weg von einer Suche nach Attributen, welche allen Medien zukommt oder mit Ausschluss einzelner Medien, welche nicht darunter zu versammeln sind, droht.

Moholy-Nagy war der Meinung, dass die Kunst die Aufgabe hat, verschiedene Perspektiven, Zusammenhänge, die nicht offensichtlich erkennbar sind, darzustellen.⁴⁵ Dieser Gedanke soll nun im folgenden Verlauf der Arbeit leitend sein. Das Medium, das sich selbst entzieht und sich einer Definition widersetzt, wird nun in dieser Mappe 18./V für Walter Gropius versucht in einem Bild festzuhalten: Das Medium im Bild.

⁴⁴ Pias, Claus; Vogl, Joseph; Lorenz, Engell [Hg.]: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: dva, 2004, S. 10.

⁴⁵ „Es liegt in der menschlichen Eigenart begründet, daß die Funktionsapparate nie zu sättigen sind, sondern nach jeder neuen Aufnahme zu weiteren neuen Eindrücken drängen. Das ist mit ein Grund der immer bleibenden Notwendigkeit neuer Gestaltungsversuche. Unter diesem Gesichtspunkte sind die Gestaltungen nur dann wertvoll, wenn sie neue, bisher unbekannte Relationen produzieren. Damit ist wiederum gesagt, daß die Reproduktion (Wiederholung bereits existierender Relationen) ohne bereichernde Gesichtspunkte aus dem besondern Gesichtspunkt der schöpferischen Gestaltung im besten Falle nur als virtuose Angelegenheit zu betrachten ist.“
Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*. München: Langen, 1925, S. 23.

2. MAPPE 18./V

2.1. „...spontan und strahlend gefeiert, wie es bisher noch nie gewesen war...“⁴⁶

Ise Gropius

Wie im vorherigen Kapitel schon erwähnt, steht das Medium immer innerhalb eines historischen und kulturellen Kontextes, so auch die Geburtstagsmappe 18./V von Walter Gropius. (Abb. 5)

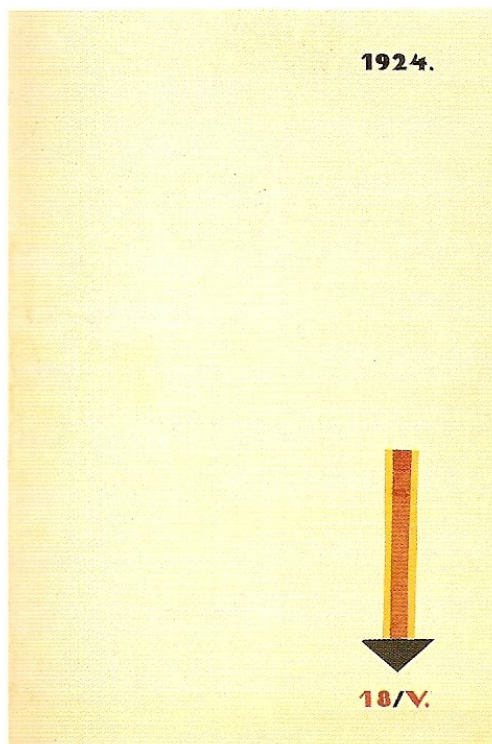


Abb. 5: László Moholy-Nagy, Deckel der Mappe für Walter Gropius „1924 18./V“, 1924. Collage und Tempera auf gelblichen Karton, 47,5 x 32,4 cm.

„Heut war ein wilder Tag. Morgens fand ich auf dem Schreibtisch Zeitungsartikel aus Jena u. Berlin, worin bereits unverblümt steht, die Regierung wolle meinen Vertrag nicht verlängern und das Bauhaus liquidieren. Ich muß also nun offen zur Offensive übergehen und die Minister sollen schwitzen. Ich habe mich zunächst der Meister versichert, die wahrscheinlich en bloc zu mir stehen und ihr Bleiben von dem meinigen abhängig machen werden. Morgen darüber Entscheidungssitzung in meiner Abwesenheit... Eine Kommission wird zum Minister gehen und ihn stellen, gibt er keine klare Antwort, so geht die Sache an die Presse...“⁴⁷

So schildert Walter Gropius die kritische Zeit von 1924 seiner Frau Ise Gropius. In diesem Jahr finden die Wahlen statt, die über die weitere Zukunft des Bauhauses entscheiden. Die bisherige sozialdemokratische Regierung, die eher bauhausfreundlich ist, könnte von einer bürgerlich-rechtsgerichteten Partei⁴⁸ abgelöst

werden, die das Bauhaus schließen möchte. Das Zittern um die Existenz der Schule beginnt.

Am 18. Mai 1924 feiert Gropius seinen 41. Geburtstag. Zu diesem Anlass wird ihm von

⁴⁶ Brief von Ise Gropius an ihre Schwiegermutter Manon Gropius, Juni 1924, Original im Bauhaus-Archiv-Berlin.

⁴⁷ ebd.

⁴⁸ DNVP (Deutschnationale Volkspartei): Stimmen: 19,5 %, +5,1%
Sitze im Reichstag: 95, +29
NSFP (Vereinigte Liste aus DVFP und NSDAP): Stimmen: 6,6 %
Sitze im Reichstag: 32

einigen Bauhausmeistern eine Mappe überreicht:

„Walter wurde von Schülern und Meistern mit Geschenken überschüttet und so spontan und strahlend gefeiert, wie es bisher noch nie gewesen war. [...] Die Stimmung war so aufgeschlossen und heiter, wie ich es noch nie erlebt hatte! Schlemmer dirigierte einen riesigen Chor in der phantastischen Weise, unglaubliche Wolkenkratzerkarikaturen stiegen bis zur Decke, jede Werkstatt brachte ein Geschenk, und die Meister stifteten eine Mappe mit Malereien, die sich sämtlich auf denselben Gegenstand (ein Bild aus der Illustr.: Berl. Straßenlautsprecher u. Publikum) bezogen und nun von jedem anders variiert wurden. Die Kapelle war in ungeheurerlicher Stimmung u. schließlich wurde Walter unter ohrenbetäubenden Hochrufen durch den Saal getragen.“⁴⁹

Am Bauhaus herrscht eine eigene Kultur des Schenkens und das gesellschaftliche Zusammenkommen bei Feiern wird sehr ernst genommen.⁵⁰ Darin kann man wiederum die soziale Synthese erkennen, die Gropius mit seiner Bauhausidee anstrebte. Dies wurde unter anderem auch im Programm des Bauhauses 1919 festgehalten.⁵¹

Gerade zu dieser kritischen Zeit demonstrieren solche Feste die innere Einheit, geben den Bauhäuslern ein Zusammengehörigkeitsgefühl und dienen zum freundschaftlichen Aus-

tausch von Schülern und Meistern außerhalb der Werkstätten. Im Rahmen dieser Geburtstagsfeier von Walter Gropius im Jahre 1924 entstehen auch Gedichte der Werkstätten, welche die prekäre Situation verdeutlichen. Man wünscht Gropius eine Gasmaske als Schutz vor Gerüchen und Gerüchten, sowie ein Wehrgeschütz zur aktiven Verteidigung des Bauhauses. (Abb. 6-7)

Dieses - ja was ist denn das ? -
Ist die Maske für det Jas.
Denn das Bauhaus, defensiv,
steht im Zeichen: Gasangriff.
Diese Maske soll den Leiter
Walter Gropius und so weiter
vor Gerüchen und Gerüchten
Schützen helfen und beschwicht'gen.
Wenn die Luft erst wieder rein
Werden wir uns alle freuen.

Abb. 6: Gedicht aus der Bühnenwerkstatt zum Geburtstag von Walter Gropius, am 18.05.1924.

⁴⁹ Brief von Ise Gropius an ihre Schwiegermutter Manon Gropius, Juni 1924, Original im Bauhaus-Archiv-Berlin.

⁵⁰ Die Geschenkkultur am Bauhaus wurde sogar Mittelpunkt einer Ausstellung im Bauhaus-Archiv-Berlin. vgl. Weber, Klaus [Hg.]: *Happy Birthday! Bauhaus-Geschenke*. Berlin: Bauhaus-Archiv, 2005.

⁵¹ „Pflege freundschaftlichen Verkehrs zwischen Meistern und Studierenden außerhalb der Arbeit; dabei Theater, Vorträge, Dichtkunst, Musik, Kostümfeste. Aufbau eines heiteren Zeremoniells bei diesen Zusammenkünften.“

Wingler, Hans Maria: *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*. Köln: DuMont, 2002, S. 40.

„Nie kann-ohne Wonnen
 Ich beruhigt mich sonnen.
 Immer diese Possen,
 Immer wird geschossen."
 Deshalb bauten wir aus Wätz
 Dieses Ab- und Wehrgeschütz.
 Schießt z.B. Doktor Nonn,
 Schießen wir auf diesen Sohn.
 Schießt z.B. Arno Müll,
 So ist dieses unser Ziel.
 Schießet ihr mit der Mathilde,
 -Zierde eurer Schützengilde -
 Schießt ihr mit der Loringhoven,
 Halten wir den Browning offen.
 Und wir treffen diese Parze,
 Sicher mitten in das Schwarze.
 Erdgeschosse - Dachgeschosse,
 Bürgerblock und Volksgenosse.
 Der Kanone letzter Schuß:
 Hoch soll leben G r o p i u s !

Bühnenwerkstatt
 Kurt Schmidt

Abb. 7: Gedicht aus der Bühnenwerkstatt zum Geburtstag von Walter Gropius, am 18.05.1924.

Solche Mappenwerke sind typische Geschenke an der Schule. Paul Klee bekommt eine Mappe mit Zeichnungen zu seinem fünfzigsten Geburtstag, Kandinsky zu seinem Sechzigsten. Die Idee, ein Foto von verschiedenen Bauhausmeistern interpretieren zu lassen und es Gropius zum Ehrentag zu schenken, stammt von László Moholy-Nagy. Jeder der Künstler bekommt dasselbe Foto als Vorlage. (Abb. 8)

„Nach der Reichtagswahl: Blick auf die Menschenmenge auf dem Potsdamer Platz, die der Mitteilung der Wahlergebnisse durch Lautsprecher lauschte. Gaudenz.“ steht unterhalb des Fotos von John Gaudenz, welches in der Beilage „Zeitbilder“ der „Vossischen

Zeitung“, Nr. 19, vom 11.05.1924 abgebildet ist.⁵² Dieser Zeitungsausschnitt wird der Mappe 18./V bei der Geschenkübergabe zusätzlich beigelegt. Das Foto zeigt einen öffentlichen Rundfunkempfänger, der über dem Potsdamer Platz in Berlin die Ergebnisse der Reichtagswahlen vom 4. Mai 1924 bekannt gibt. Der Schnappschuss kommt aus einem Zimmer: Der Blick ist auf einen Radioempfänger gerichtet, der auf der Fensterbank steht, links ist ein Vorhang zu erkennen, rechts die geöffnete Fensterscheibe. Im Hintergrund erkennt man den Potsdamer Platz in Berlin (bei genauerem Hinsehen sieht man das Straßenschild, das den Platz anzeigt), wo sich eine Menschenmasse angesammelt hat, um den Wahlausgang zu hören. In der Mitte der Menschen steht ein kahler Baum. Ein einzelnes

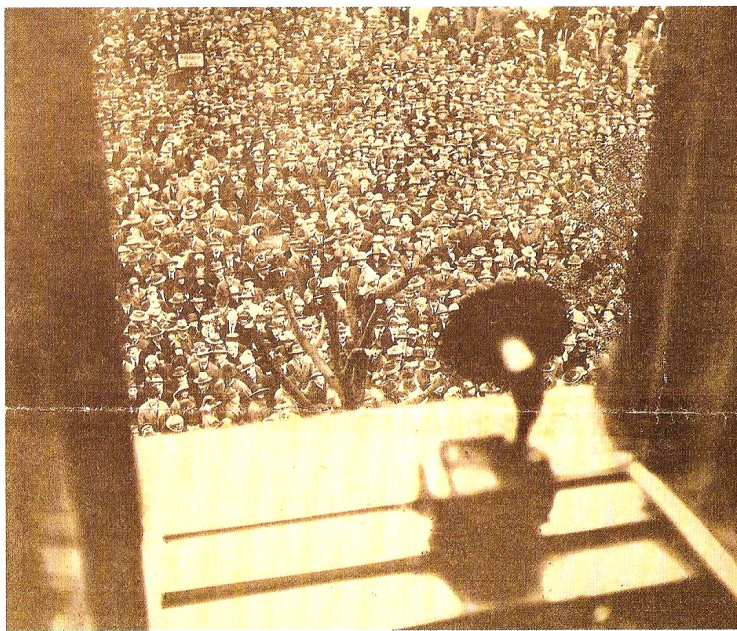


Abb. 8: John Gaudenz, Zeitungsfoto aus der Wochenbeilage „Zeitbilder“ der „Vossischen Zeitung“, Nr. 19 vom 11.5.1924.

Radiogerät mit dessen damaligen Möglichkeiten könnte aus dieser Distanz und angesichts der Menge an Personen wohl kaum laut genug sein. Ein weiteres Foto (Abb. 9) erhebt den Verdacht, dass mehrere Geräte an den Fenstern platziert wurden. In der Berliner Zeitung „Echo“ erscheint am 15. Mai 1924 eine Photographie, die denselben Platz aus einer anderen Perspektive darstellt.

Unter diesem Bild ist folgendes vermerkt:

„Radio im Dienste des Wahlkampfes. Zum erstenmal werden in den Hauptverkehrsstraßen und Plätzen die ersten Wahlergebnisse durch Radio und Lautsprecher dem Publikum bekannt gegeben. Überblick von der Radiostation des ‚Berliner Lokal-Anzeigers‘ auf den Potsdamer Platz mit Leipziger Straße.“⁵³

Die Mappe 18./V mit den verschiedenen Ausführungen der Künstler hält einen entscheidenden Moment der Geschichte des Bauhauses fest, nämlich den Augenblick, in dem über das Weiterbestehen des Bauhauses entschieden wird. Außerdem wird ein sehr wich-

⁵² Original im Bauhaus-Archiv-Berlin, Inventarnr. 7440/2.

⁵³ vgl. Bauhaus-Archiv-Berlin [Hg.]: *Experiment Bauhaus*. Berlin: Kupfergraben, 1988, S. 384.

tiges und zentrales Thema der damaligen Zeit bearbeitet: die neue Kommunikationsform, die durch den Radioempfänger entsteht. Auf der Fotografie von John Gaudenz steht das Medium schon in einem brisanten Spannungsverhältnis, das sich ein Jahrzehnt später durch Manipulation von Seiten der Politik weiterentwickelt: Der Volksempfänger wird produziert und missbraucht im Dienste der Politik.

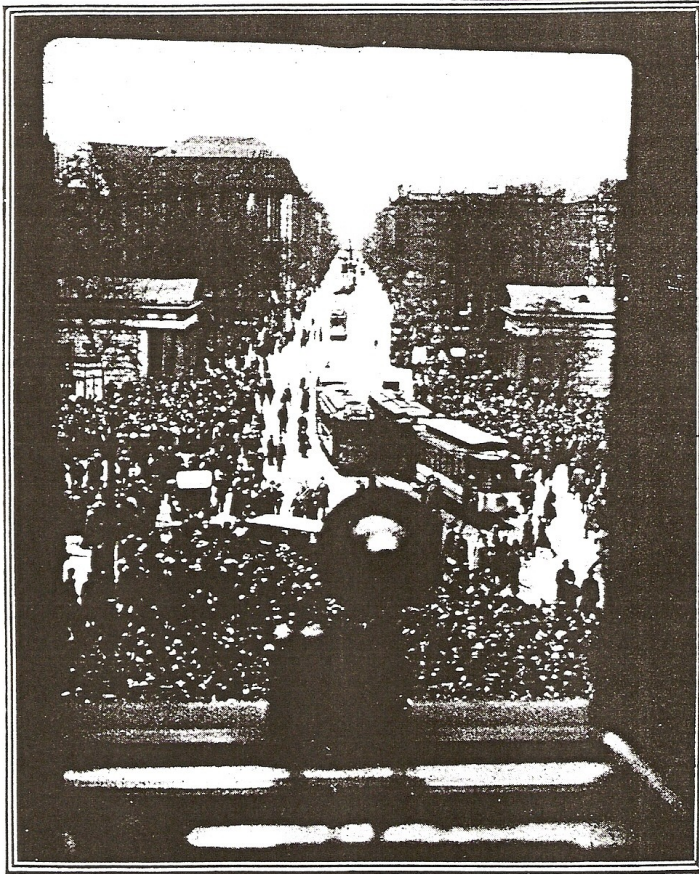


Abb. 9: Zeitungsfoto im "Echo" vom 15. Mai 1924.

Die Mappe bleibt bis zum Tod von Walter Gropius in seinem Besitz. Im Jahre 1938 wird sie für kurze Zeit im New Yorker „Museum of Modern Art“ bei der Ausstellung „Bauhaus 1919-1928“ (organisiert von Walter Gropius und Herbert Bayer) ausgestellt. New York sollte das Bauhaus durch die Ausstellung kennen und verstehen lernen. Dabei sind diese Bilder von großer Bedeutung und repräsentativ für die damalige Kunstschule. Nach dem Tod von Walter Gropius gilt die Mappe als verschollen, bis sie 1985 vom Bauhaus-Archiv-Berlin erworben werden konnte.

Die Mappe 18./V enthält sechs verschiedene künstlerische Interpretationen von den Bauhausmeistern: Oskar Schlemmer, Lyonel Feininger, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Wassily Kandinsky und Georg Muche. Die Künstler wagen sich mit ihrer Arbeit an das aktuelle und schwierige Thema Radio heran und wollen durch die Darstellung genau dieses kritischen Moments ihre Solidarität und Zuneigung zum Direktor demonstrieren.

Gerade diese Mappe zeigt einen der interessantesten Aspekte der Schule auf, nämlich die enorme künstlerische Bandbreite der Maler innerhalb des Bauhauses und die Vereinigung so vieler unterschiedlicher Gedanken unter einem Dach. Diese Vielfalt kann man einerseits negativ deuten und den Bauhäuslern Inkonsistenz vorhalten, oder aber auch als Zeichen dafür lesen, dass es keinen einheitlichen festen Kanon innerhalb der Gruppe gibt.

Indessen kann man es positiv auslegen und diese vermeintliche Inkonsequenz als einen produktiven Freiraum sehen, der ohne fixe Dogmen Kunst entstehen lässt. Folgende Beobachtung Feiningers gibt einen Einblick in die Offenheit des Bauhaus-Denkens:

„Gestern war Tee bei Klemms. Es waren fünfzehn oder mehr Menschen da, alles Weimarer Geistigkeit. Und dann! Unser Herr Direktor mit Gattin. – Weißt Du, darüber möchte ich jetzt nicht schreiben – aber ich denke mir vielerlei bei dem Thema Gropius. Wir stehen hier zwei vollkommen freien, aufrichtigen Menschen von ungewöhnlicher Großzügigkeit gegenüber, die Hemmungen nicht anerkennen und die hierzulande eine solche Seltenheit sind, daß sie notwendig störend und ungewohnt wirken... Du weißt, daß auch ich ein Fanatiker bin! Gropius sieht das Handwerk – ich den Geist in der Kunst. Aber von mir wird er nie verlangen, daß ich meine Kunst verändere, und ich will ihm in jeder mir nur möglichen Weise beistehen, weil er ein treuer, aufrichtiger Mensch und ein großer Idealist, ohne Selbstsucht, ist. Mag er nun schöpferisch sein oder nicht – eine Persönlichkeit ist er wie kaum ein zweiter hier – und »sie« ist auch Klasse für sich!“⁵⁴

Auch aus diesem Grund der Unterschiedlichkeit in den Werken der Bauhäusler kann man von keinen typischen Erkennungsmerkmalen sprechen, wie schon weiter oben erklärt worden ist.

Auf Druck der Regierung verlassen die Bauhaus-Meister und -Lehrlinge 1925 Weimar und setzen ihre Arbeit in Dessau fort.

László Moholy-Nagy, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Wassily Kandinsky und Georg Muche, alle Formmeister, die einen Beitrag für diese Mappe leisten, folgen nach Dessau. Ein interessanter Zufall ergibt sich im Zusammenhang mit dieser Mappe: Vorgesehen war ebenso eine Arbeit von Gerhard Marcks für das Geburtstagsgeschenk; aus ungeklärten Gründen hat er jedoch keines hinzugefügt. Er ist auch jener Formmeister, der nicht nach Dessau folgt. 1933 wird das Bauhaus Dessau von den Nationalsozialisten endgültig geschlossen.

⁵⁴ Ein Brief von Lyonel Feininger an seine Frau Julia Feininger, Weimar, den 30. Mai 1919. Whitford, Frank [Hg.]: *Das Bauhaus; Selbstzeugnisse von Meistern und Studenten*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1993, S. 148.

2.2. Das Radio am Bauhaus: „Wenn wir dafür Geld hätten sofort...“⁵⁵

Die Mappe 18./V kann innerhalb verschiedener Kontexte betrachtet werden: als freundschaftliche Geste zwischen den Künstlern und Walter Gropius oder als Wertschätzung und Bestätigung seiner Arbeit als Direktor. Dieses Werk ermöglicht aber auch eine Konfrontation mit der prekären politischen Lage. Um nicht zwischen die Fronten zu gelangen erklärte sich das Institut als unpolitisch, womit jegliche Tätigkeiten dieser Art untersagt wurden. Dessen ungeachtet lassen diese Bilder, durch die politische Konnotation der Fotografie sowie der Intention einer privaten Schenkung, die der Öffentlichkeit vorenthalten wird, eine – wenn auch chiffrierte – Meinung zu. Ob diese Gelegenheit der Meinungsäußerung genutzt wird oder anderes in das Blickfeld der Künstler gelangt, wird im weiteren Verlauf erörtert. Die einzelnen Artefakte können aber zunächst als eine Auseinandersetzung mit einem neu aufkommenden Medium und dem einhergehenden Umbruch der kulturellen und technischen Wahrnehmung gesehen werden.

Die Beschäftigung mit den Medien Radio und Grammophon geschieht zwar im seltenen Falle so explizit wie in den Bildern der Mappe 18./V, doch tauchen sie immer wieder am Rande auf, wie in diesem Kapitel näher ausgeführt wird.

Musik spielt eine wesentliche Rolle am Bauhaus, da sie als Teil der Kunst angesehen wird, den es mit anderen Bereichen, entsprechend dem Einheitsgedanken, zu verbinden gilt. Demnach schreibt Kandinsky in seinem Buch „Punkt und Linie zu Fläche“:

„Die Frage der Zeit in der Malerei steht für sich und ist sehr kompliziert. Vor einigen Jahren begann man auch hier eine Mauer niederzulegen. Diese Mauer teilte bisher zwei Kunstgebiete voneinander – das der Malerei und das der Musik. Die scheinbar klare und berechnete Teilung von Malerei (Raum/Fläche) und Musik (Zeit) ist bei näherer (wenn auch bis jetzt flüchtiger) Untersuchung plötzlich zweifelhaft geworden...“⁵⁶

Die Mauer niederzureißen und zwei Künste miteinander zu koppeln, ist die alte Vision der Synästhesie: eine Verbindung des Visuellen und des Akustischen, die heute durch audiovisuelle Medien eine Selbstverständlichkeit erreicht hat⁵⁷. Als im 19. Jahrhundert Klänge speicherbar und Bilder beweglich werden, kommt es nach einem langen Weg von Experimenten zu einer Zusammenführung.

⁵⁵ Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 89, Bl. 001241.

⁵⁶ Kandinsky, Wassily: *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. Bern-Bümpliz: Benteli, 1955, S. 44.

⁵⁷ vgl. Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*. München: Langen, 1925, S. 18-22.

Im Jahre 1857 entwickelt Leon Scott den Phonoautographen, einen Apparat, der Ton als Wellenlinie auf Papier notieren, aber nicht wieder abspielen konnte. Thomas Alva Edison schafft dies 1877 mit seinem Phonographen: Die Töne werden auf eine mit Zinnfolie beschichtete Walze geritzt und können über einen Trichter wiedergegeben werden. Das heute viel bekanntere Grammophon von Emile Berliner, erfunden im Jahre 1887, unterscheidet sich im Wesentlichen von dem Phonographen darin, dass die Schallplatten reproduzierbar und das Gerät somit zur Massenproduktion tauglich ist. In den darauf folgenden Jahren versuchte Edison ein bewegliches Bild nach Vorbild eines Zooskops zu entwickeln und mit Tönen zu synchronisieren. Schließlich konnte am 28. Dezember 1895 mit dem Cinematographe von den Brüdern Lumière in Paris die erste Kinovorführung inszeniert werden.

Dieser Wunsch nach Koppelung von Bild und Ton wird in der Kunst ebenso verfolgt. Alexander Skrjabin versucht 1904 mit seinem multimedialen Werk „Mystere“ Bilder, Farben, Töne und Düfte zu verschmelzen. 1916 führt er in New York die Prometheus-Sinfonie mit farbigen Scheinwerfern auf. Thomas Wilferd entwickelt 1922 das Clavilux, ein Klavier, das Töne und Farben zugleich wider gab. Zwischen diesen Erfindungen, Experimenten und Umbrüchen erkennt Walter Ruttmann, dass ein neuer Typus von Künstlern entsteht:

„Eine Kunst für das Auge, die sich von der Malerei dadurch unterscheidet, daß sie sich zeitlich abspielt (wie Musik), und daß der Schwerpunkt des Künstlerischen nicht (wie im Bild) in der Reduktion eines (realen oder formalen) Vorgangs auf einen Moment liegt, sondern gerade in der zeitlichen Entwicklung des Formalen. Da diese Kunst sich zeitlich abwickelt, ist eines ihrer wichtigsten Elemente der Zeit-Rhythmus des optischen Geschehens. Es wird sich deshalb ein ganz neuer, bisher nur latent vorhandener Typus von Künstler herausstellen, der etwa in der Mitte von Malerei und Musik steht.“⁵⁸



Abb. 10: Walter Ruttmann, Ausschnitt der Partitur Weekend, 1930.

In dieser Mitte stehen Viking Eggeling, Hans Richter und Oskar Fischinger – Künstler, die sich nun dem Film widmen und versuchen, das Bild zu rhythmisieren. Diese neue Art

⁵⁸ Hein, Birgit; Herzogenrath, Wulf [Hg.]: *Film als Film, 1910 bis heute*. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 1984, S. 63–64.

von Künstler existiert bis heute und gehört wohl in die Kategorie Medienkunst – ein vielschichtiger Begriff, der in den 1990ern entsteht.

Bis Bild und Ton auf ein und demselben Gerät speicherbar werden, vergeht noch einige Zeit. Solange wird der Ton zum kinetischen Bild durch ein Radiogerät oder Grammophon synchron hinzu geschaltet.

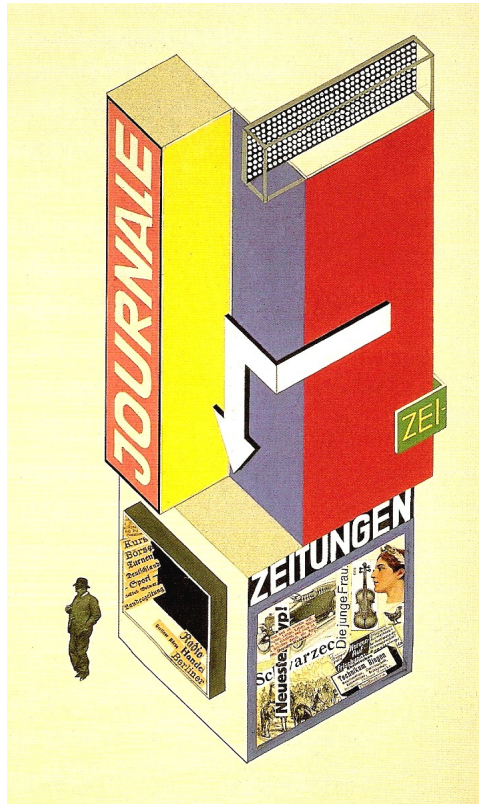


Abb. 11: Herbert Bayer, Entwurf eines Kioskes für den Zeitungsverkauf, 1924.

Ausgehend vom auditiven Medium Radio wird ebenso eine Koppelung von Bild und Ton verfolgt, es werden Radiozeitungen produziert, die Bilder zu Hörgeschichten oder Dokumentationen beinhalten. Das Gehörte des Radios soll sichtbar gemacht werden, ohne dabei auf die Eigenart des Geräts und den daraus resultierenden Potential einzugehen. Der Fehler liegt nach Kurt Weill wohl darin, dass Rundfunk immer mit Film verglichen wird.⁵⁹ Radiophone Kunst setzt gerade dort ein, wo der Defekt des Radios liegt und respektiert somit die Eigenwerte des Mediums, woraus sich dann eine eigene Kunst entwickeln kann.⁶⁰

„Das Hörspiel kann als die erste bewusst für ein elektronisches Massenmedium konzipierte Kunstform gelten“⁶¹ schreibt Dieter Daniels in seinem Buch „Kunst als Sendung“. Sofern diese Hörspiele und Kunstwerke den anscheinenden Mangel des

Radios positiv konnotieren und somit die Eigenheit des Mediums anerkennen, folgen sie Fletschs These, dass „ein mechanisches Instrument, und seine arteigene künstlerische Wirkung [...] nur von der Mechanik herkommen“⁶² kann. Ein Beispiel dafür wäre Richard Hughes Hörspiel „Danger“, das in einem dunklen Grubenschacht spielt und die Akteure ebenso wenig sehen können wie die Zuhörer. Walter Ruttmanns „Weekend“ (Abb.

⁵⁹ „Film und Rundfunk [...] beide besitzen Eigenwerte, die ihnen alleine gehören und die durch allmähliche Entwicklung zu einer besonderen Gattung von Kunst heranreifen können. Eine neue Kunst kann erst dann entstehen, wenn die neue Technik zur Selbstverständlichkeit geworden ist.“

Demnach soll nach Kurt Weill eine Radiokunst, entsprechend den Eigenheiten des Geräts entstehen.

Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München: Beck, 2002, S. 236.

⁶⁰ „Die Kunst muss dort einsetzen, wo der Defekt liegt. Wird das Sehen ausgeschaltet, so bedeutet das nicht, dass man nichts, sondern gerade so gut, dass man unendlich viel, >beliebig< viel sieht.“

Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke, Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, S. 120.

⁶¹ Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München: Beck, 2002, S. 238.

⁶² ebd. S. 239.

10) von 1930 kann in diesem Zusammenhang ebenso als medienspezifische Kunst gesehen werden. Ein Wochenende lang, vom Feierabend des Samstags bis zum Arbeits- und Wochenbeginn des Montagmorgen sammelt Ruttmann Tonaufnahmen. Das daraus resultierende elfminütige Werk ist eine Collage aus Erzählung und Klangbildern. Er erschafft damit ein akustisches Bild von Berlin am Wochenende.⁶³ Golo Föllmer schreibt: „Ruttmann arbeitet mit einem erzählerischen und auch visuellen Ohr an einer Art photographischen Hörkunst“⁶⁴, die Betonung liegt dabei auf dem sehenden Ohr.

Diese Gedanken der Synästhesie, die Kunst mit neuen Medien zu verbinden, war ein zentrales Thema für die Avantgardenkünstler der 20er Jahre, so auch am Bauhaus. Wassily Kandinsky arbeitet an einer entsprechenden Übersetzung von Farbtönen in Musiktöne und umgekehrt; dem folgend entsteht eine Reihe von Werken. Ludwig Hirschfeld-Mack konstruiert eine Lichtspielapparatur, mittels der er Farben und Formen rhythmisiert und schließlich seine „Reflektorischen Farblichtspiele“ aufführt.⁶⁵ Das breite Interesse an Musik führt im Jahre 1924 zur Gründung einer Bauhaus-

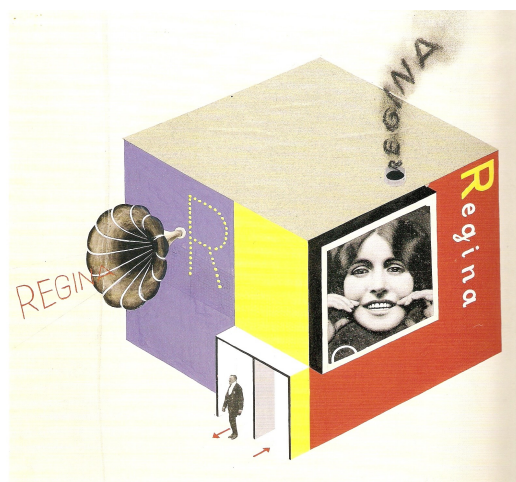


Abb. 12: Herbert Bayer, Entwurf für ein Multimediamessestand, 1924.

kapelle und zu Freundschaften zwischen Künstlern und Musikern, wie zum Beispiel jener von Kandinsky und dem Komponisten Arnold Schönberg. In vielen Bildtiteln finden sich musikalische Anspielungen, wie in Kandinskys „Improvisationen“ ab 1908 oder Paul Klees „Fuge in Rot“ (1912), „Polyphon gefasstes Weiss“ (1933), „Landschaft in A-Dur“ (1939), „Alter Geiger“ (1939), „Pastorale Rhythmen“ (1927), „Sängerin der komischen Oper“ (1927) sowie im Werk „Im Bachschen Stil“ (1919).

„Die Musik lag ihnen [gemeint ist Walter Gropius und Ise Gropius. Anmerk. B.K.] sehr

⁶³ Ruttmann schreibt über sein Werk „Weekend“:

„Alles Hörbare der ganzen Welt wird Material. Dieses unendliche Material ist nun zu neuem Sinn gestaltbar nach den Gesetzen der Zeit und des Raumes. Denn nicht nur Rhythmus und Dynamik werden dem Gestaltungswillen dieser neuen Hörkunst dienen, sondern auch der Raum mit der ganzen Skala der durch ihn bedingten Klangverschiedenheiten. Damit ist der Weg offen für eine vollkommen neue akustische Kunst – neu nach ihren Wirkung.“

Goergen, Jeanpaul: *Walter Ruttmanns Tonmontagen als Ars Acustica (Massenmedien und Kommunikation* 89) Siegen: MuK, 1994, S. 25f.

⁶⁴ Dem Eintrag von Golo Föllmer im MedienKunstNetz entnommen:

<http://www.medienkunstnetz.de/werke/weekend/>

⁶⁵ vgl. Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*. München: Langen, 1925, S. 18-22.

am Herzen, ihre Wohnung war stets davon erfüllt. Zu ihrer beider Unterhaltung hatte Walter Gropius ein Grammophon angeschafft – sie waren damit die ersten Besitzer eines solchen Geräts in der Bauhaus-Gemeinde. Ständig wurden Platten aufgelegt, und von morgens bis in die Nacht hinein riß man sich um die musikalischen Genüsse; Paul Klee konnte gar nicht genug davon hören. Gelegentlich versuchte er sich auch in der Rolle des Solisten, er improvisierte oder begleitete die Aufzeichnung auf der Violine. Ein andermal wieder konnte er nicht ruhig dabeisitzen und zuhören, er sprang auf, griff einfach den nächstbesten Gegenstand, der ihm als Taktstock dienen konnte, und marschierte dann, lebhaft sein Orchester dirigierend, durch die Zimmer.“⁶⁶

Zwar steht nur in Gropius' Haus ein Grammophon, sieht man sich jedoch Werke jener Zeit an, so könnte man glauben, die neuen Geräte haben eine unfragliche Omnipräsenz angenommen. Es ist aber noch ein Wunschdenken oder eine Zukunftsvision, vor allem am Bauhaus, dass Radio und Grammophon als selbstverständliche Einrichtungsgegenstände in den modernen Wohnungen Einzug halten.

Im Jahre 1930 nimmt das Radio, etwa bei der Werkbundaustellung in Paris, äußerst souverän einen zentralen Platz im Wohnbereich ein. Ein exemplarisches Arbeitszimmer wird dort von Bauhauskünstlern inszeniert: Neben dem Schreibtisch steht ein Radio, oberhalb davon ist ein Regal mit Schallplatten angebracht.

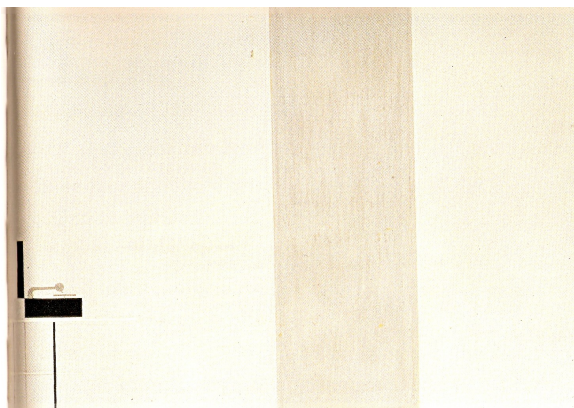


Abb. 13: Peter Keler, Entwurf zu einem Atelier für László Moholy-Nagy, Blatt 2, 1924.

Allerdings finden sich schon vor 1930 etliche Kunstwerke am Bauhaus, die diese Thematik berühren, wie zum Beispiel Bilder aus der Reihe „Entwurf für einen Multimedia Messestand“ von Herbert Bayer (1924). Ein Bild (Abb. 11) dieser Serie zeigt einen multimedialen Zeitungskiosk. Oben rechts ist eine Leuchtreklame zu sehen und unten links das Fenster des Verkaufsstandes, an dem die aktuellen Nachrichten ausgehängt sind, zwischen den Ti-

teln „Börse“ und „Handel“ wird auch das „Radio“ angeführt. Im zweiten Bild (Abb. 12) ist das Kino als multimediales Gebäude vorgestellt, das mit Plakat, Leuchtschrift und Lautsprecher für den Film wirbt.

Der Entwurf eines Ateliers von 1924 für László Moholy-Nagy von Peter Keler (Abb. 13),

⁶⁶ Isaacs, Reginald: *Walter Gropius, Der Mensch und sein Werk*, Bd. 1. Berlin: Gebrüder Mann, 1986, S. 314.

einem Bauhausstudenten, zeigt einen großen leeren Arbeitsraum mit einem einzigen Gegenstand: einem Grammophon.

Radio und Lautsprecher sind vor allem auf der Bauhausbühne essentiell – durch ihren Einsatz sollte sich der Zuschauer noch mehr in die Szenerie versetzt fühlen:

„Die TONGESTALTUNG wird sich in Zukunft der verschiedenen Schallapparaten mit elektrischem und anderem mechanischen Betrieb bedienen. An unerwarteten Stellen auftretende Schallwellen – z.B. eine sprechende und singende Bogenlampe, unter den Sitzplätzen oder unter dem Theaterboden ertönende Lautsprecher, Schallverstärker – werden u.a. das akustische Überraschungsniveau des Publikums so heben, daß eine auf anderen Gebieten nicht gleichwertige Leistung enttäuschen muß.“⁶⁷



Abb. 14: László Moholy-Nagy, Bühnenszene-Lautsprecher, 1924.

Diese Idee visualisiert Moholy-Nagy in einer Fotocollage von 1924 (Abb. 14): sie zeigt die vorgestellte bewegliche Apparatur (angedeutet durch zwei Pfeile) in einer abstrakten Räumlichkeit. Die elektrische Tongestaltung besteht aus zwei Lautsprechern, welche oberhalb einer Schalttafel stehen. Eine kleine männliche Person ist an der rechten Seite der Schalltrichter zu sehen. Sie nimmt eine unterwürfige Haltung gegenüber dem mächtigen technischen Gerät ein. Moholy-Nagy träumte eine Vision des Totaltheaters: Die Isolation der Bühne soll durch technische Hilfsmittel aufgehoben werden, damit Zuschauer und Bühne nicht mehr voneinander getrennt sind. Nur in der Auflösung des passiven Modus des Publikums und der aktiven Form des Ak-

teurs kann nach Moholy-Nagy wirklich Schöpferisches entstehen. Bei Schlemmer geht der Gedanke der Mechanisierung des Theaters noch weiter: Er wollte Marionetten in seinen Stücken einsetzen.⁶⁸

⁶⁷ Schlemmer, Oskar; Moholy-Nagy, Laszlo; Farkas, Molnar: *Die Bühne im Bauhaus*. München: Langen, 1925, S. 53.

⁶⁸ Dazu schreibt Oskar Schlemmer folgendes:

„Zeichen unserer Zeit ist ferner die Mechanisierung, der unaufhaltsame Prozeß, der alle Gebiete des

Eine weitere Arbeit, die Interesse an den neuen Medien kundtut, ist die Fotocollage „Der rasende Reporter“ von 1926 (Abb. 15) von Otto Umbehrr. Dieses Artefakt zeigt die technisierte Wahrnehmung des Reporters, in diesem Falle jene von Erwin Kisch.

Der Fotoapparat nimmt in den 20er Jahren eine wichtige Stellung ein: Er verändert die Wahrnehmung und Ungeahntes kann präzise festgehalten werden. Dasselbe geschieht wohl durch den Lautsprecher: Neue Möglichkeiten des Hörens entstehen.⁶⁹

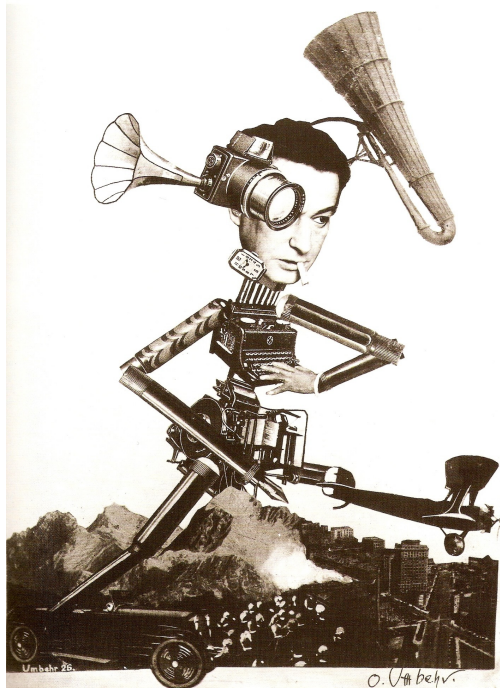


Abb. 15: Otto Umbehrr, *Der rasende Reporter*, 1926.

Bei dieser Collage ersetzt der Fotoapparat ein Auge (bei Moholy-Nagy steht der Fotoapparat analog zur Hand und soll die Fotografie als Malerei mit Licht darstellen), die Ohren sind mit Schalltrichtern verstärkt. Eine Hand tippt die neuesten Nachrichten, entsprechend der schnelleren Welt, die andere mutiert zu einer Feder, wobei der Berichterstatter immer in Bewegung ist. Ein Fuß steckt im Flugzeug, das andere in einem Auto. Der Journalist muss sich der Schnelligkeit des Nachrichtenmediums Radio anpassen, um aktuell bleiben zu können. Dabei benutzt er die modernen Fortbewegungsmittel, die Zeit läuft mit einem Mal schneller. Die Armbanduhr, die der Reporter um den Hals trägt, ähnelt einem Hundehalsband.

Man nimmt Musik, Grammophon und Radio in die Arbeiten auf und reflektiert die Veränderungen, die sie mit sich bringen. Die neuwertigen technischen Entwicklungen und deren Reproduktionsmöglichkeiten werden in einer Fotografie von Heinz Loew (1927/28)

Lebens und der Kunst ergreift. Alles Mechanisierbare wird mechanisiert. Resultat: die Erkenntnis des Unmechanisierbaren.

Und nicht zuletzt sind Zeichen unserer Zeit die neuen Möglichkeiten, gegeben durch Technik und Erfindung, die oft völlig neue Voraussetzungen schaffen und die Verwirklichung der kühnsten Phantasien erlauben und hoffen lassen. [...]

Das Bestreben, den Menschen aus seiner Gebundenheit zu lösen und seine Bewegungsfreiheit über das natürliche Maß zu steigern, setzte an Stelle des Organismus die mechanische Kunstfigur: A u t o m a t u n d M a r i o n e t t e. Dieser hat Heinrich v. Kleist jenem E.T.A. Hoffman **hymnisch** besungen. Die Bühne, die Zeitbild sein sollte und besonders zeitbedingte Kunst ist, darf an diesen Zeichen nicht vorbeigehen. Der englische Bühnenreformer Gordon Craig fordert: >>Der Schauspieler muß das Theater räumen und seinen Platz wird ein unbelebtes Wesen – wir nennen es Über-Marionette – einnehmen und der Russe Brjussow fordert >>die Schauspieler durch Sprungfederpuppen zu ersetzen, in deren jeder ein Grammophon steckt. <<<

ebd. S. 54.

⁶⁹ vgl. Kapitel 3.2.

thematisiert (Abb. 16): „Angesichts hochtechnisierter Wiedergabemöglichkeiten von Blues-Rhythmen wirkt der originale Schlagzeuger nurmehr wie ein Plattenlabel.“⁷⁰

Moholy-Nagy schlägt mit der Idee einer manuellen oder maschinellen Bearbeitung der Grammophonplatte und der daraus resultierenden musikalischen Ritzschrift einen experimentellen Weg der Reflexion ein.⁷¹

Es gibt demnach eine facettenreiche Auseinandersetzung mit Radio und Grammophon am Bauhaus. Ob nun bildnerisch, experimentell oder werbetechnisch: Der Wunsch, ein Radio zu besitzen, war groß – allerdings scheiterte dies an der finanziellen Lage. Am 20. Februar 1924, drei Monate bevor die Bilder der Mappe 18./V entstehen, ist die „Einrichtung einer Radio-Station“⁷² Punkt 9 der Meisterratssitzung. Folgendes wird im Protokoll festge-



Abb. 16: Heinz Löw, *Grammophon und Schlagzeuger*, 1927/1928, Foto mit Doppelbelichtung.

halten:

„Es liegt ein Vorschlag von Architekt Sturzkopf vor, im Bauhaus auf einfacher Vereinsgrundlage eine Radio-Empfangsstation zu errichten, die durch kleine Beiträge der Teilnehmer finanziert werden soll. Durch die erzielten Einnahmen können innerhalb eines Jahres die Einzahlungen zurückgezahlt werden. Herr Dir[ektor] Pfeiffer hat zugesagt, daß er eine Radio-Station voraussichtlich zu ermäßigtem Preise für das Bauhaus beschaffen könne. Nachdem diese Frage geklärt sei, sollen positive Vorschläge an allen Stellen im Bauhaus in Umlauf gesetzt werden. Gropius bittet, für diese Idee bereits jetzt Interessenten zu sammeln, damit sie schnell durchgeführt werden könne, wenn der Moment zum Handeln da sei. Auf Anfrage er bietet sich Meister Dell, die Vorsorge für diese Station, wenn sie zustande kommt, mit anderen, noch zu suchenden Hilfskräften zusammen zu übernehmen.“⁷³

Der Umzug nach Dessau verlangte womöglich absolute Aufmerksamkeit, sodass für die Beschaffung einer Radiostation keine Zeit blieb, denn in den nachfolgenden Meisterratsprotokollen wird sie nicht mehr erwähnt. Zwei Monate vor dieser Meisterratssitzung, am 04.12.1923, erhält Walter Gropius ein Werbeprospekt von Hans Maul, dem Besitzer eines Spezialgeschäfts für große Kraftanlagen (Abb. 17). Im Angebot dieses Monats war ein Radioapparat für insgesamt 305 Goldmark. Interessant an diesem Prospekt ist einer-

⁷⁰ Fiedler, Jeannine [Hg.]: *Bauhaus*. Köln: Könemann, 2006, S. 141.

⁷¹ vgl. Kapitel 3.3.

⁷² Wahl, Volker [Hg.]: *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919-1925*. Weimar: Böhlau-Nachfolger, 2001, S. 322.

⁷³ ebd. S. 325.

seits das frühe Datum, andererseits die Beschreibung von Hans Maul:

„Betrifft: Drahtlose Telephonie!

Es ist ihnen sicherlich nicht unbekannt geblieben, dass die Radiotelephonie der Allgemeinheit im Bezug auf schnellste Verbreitung von Tagesneuigkeiten, Konzerten, Vorträgen und Unterhaltung jeder Art Ungeahntes leisten kann.“⁷⁴

Das Radio wird hier in erster Linie als schnelles Nachrichtenmittel gesehen, welches die Zeitung in den Schatten stellt. Es dient aber auch zur Unterhaltung: Konzerte und Vorträge können nun von zu Hause aus verfolgt werden.

Für Walter Gropius war dieses Werbeprospekt wohl sehr wichtig, da er es in Umlauf unter alle Meister brachte. Diese unterschreiben und Moholy-Nagy fügt rechts unten hinzu: „Wenn wir dafür Geld hätten: sofort. Für alle mit Lautsprecher wäre gut. Moholy.“⁷⁵

⁷⁴ Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 89, Bl. 001241.

⁷⁵ Im Sommer 1934 schreibt Moholy einen ähnlichen Satz an seine Frau Sybil Moholy-Nagy:

„Ich bin überzeugt, daß neue Aspekte der Farbfotographie von kinetischen Experimenten herkommen müssen, von einer Reaktion des Films (der Bewegung) und der Farbe. Nur so kann die Dreidimensionalität, die schließlich die Essenz des Lichtes ist, mit Farbe kombiniert werden. Die Überlagerung und die Komposition müssen durch optische und nicht durch chemische Mittel erzeugt werden. Wenn ich Geld und ein Laboratorium hätte...“

Moholy-Nagy, Sibyl: *László Moholy-Nagy, Ein Totalexperiment*. Mainz [u.a.]: Kupferberg, 1972, S. 96.

HANS MAUL, Ingenieur-Büro + WEIMAR

Spezial-Geschäft für große Kraftanlagen

Lieferung von Motoren und Dynamos, Schaltanlagen, Akkumulatoren, Batterien und Industriemaschinen, Umschalten u. Umwickeln von großen Generatoren am Standort.

308

Bank-Konto:
Deutsche Bank, Filiale Weimar
Postscheckkonto Erfurt Nr.
Fernsprecher 1243 **24144**

Eingang: **4. 12. 1923**
Erledigung: **5. 12. 1923**
Kenntnisnahme:
Beantwortet am: **5. 12. 1923**

Weimar, den **4. 12. 1923** Post:
Frauenplan 6

P. P.

betrifft:

Drahtlose Telefonie!

Es ist Ihnen gewiss nicht unbekannt geblieben, dass die Radiotelephonie der Allgemeinheit in Bezug auf schnellste Verbreitung von Tagesneuigkeiten, Konzerten, Vorträgen und Unterhaltung jeder Art Ungleiches leisten kann.

Mit dem Rundfunkverkehr wird, nachdem Berlin-Brandenburg bereits betriebsfertig ist, in aller nächster Zeit auch hier begonnen werden. Es steht zu erwarten, dass die Aufträge auf Lieferung von Empfangsstationen sich auch hier überhäufen werden.

Im Einverständnis mit der Rundfunk G.m.b.H. dürfen nur Apparate verwendet werden, die anerkannt und staatlich zugelassen sind. Ausserdem ist zum Aufstellen der Empfangsapparate eine staatliche Lizenz erforderlich.

Damit nun demnächst eine geregelte Belieferung stattfinden kann, bitte ich Sie, falls Sie Interessent sind um baldigst. Aufgabe Ihrer werten Bestellung.

Zum Rundfunkverkehr sind bisher nur die Systeme der Firma Telefunken und der Firma Lorenz und Huth zugelassen. Während der Firma Lorenz und Huth erst Anfang 1924 lieferbar sind, können die Detektor-Empfänger der Firma Telefunken kurzfristig geliefert werden.

Die Verkaufspreise (Nettopreise) stellen sich bis auf weiteres wie folgt:

Empfänger	Goldmark 184,--
Doppelkopfhörer	18,40
Heizbatterie	69,4--
Anodenbatterie	4,60
Antennenmaterial	29,--

Der fertige Apparat stellt sich auf Goldmark 306,--

Lautverstärker und Lautsprecher kosten hinzu:

Lautverstärker	Goldmark 110,40
Lautsprecher	131,10
Lampen	10,50

Die Montage und Inbetriebsetzung führe ich billigest aus.

In der angenehmen Erwartung, baldigst Ihre gesch. Nachrichten zu erhalten, stehe ich mit allen Auskünften zur Verfügung und zeichne mit vorzüglicher Hochachtung

In Auftrag an alle Monteur Hans Maul.
Wenn wir das Geld hätten!
Sofort. Für alle!
mit Lautsprecher
Mohr
Wagner
Teufinger
Wagner

Abb. 17: Webeprospekt „Radio: Drahtlose Telefonie“ von Hans Maul, Weimar, 1923.

3. LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

3.1. „Meine rechte Hand freundlichst zur Verfügung!“⁷⁶

Die finanzielle Notlage, welche einen Erwerb eines Radiogeräts verhindert, tat der Faszination László Moholy-Nagys keinen Abbruch. Zwar kann er sich nicht unmittelbar mit dem neuen Medium auseinandersetzen, doch war die Idee für die Geburtstagsmappe eine Möglichkeit, sich dem Thema zu nähern. Er belässt es nicht bei dem einen Werk für die Mappe 18./V, sondern greift seine Interpretation im selben Jahr nochmals auf und fertigt einen Druck an (Abb. 21), aber dazu später mehr.

Da der Gedanke für dieses Geburtstagsgeschenk auf Moholy-Nagy zurückgeht, wird seine Zeichnung hier als erstes betrachtet.

Moholy-Nagy wird am 20.07.1895 in Bácsborsod in Ungarn geboren. Nach seinem juristischen Studium wendet er sich, beeinflusst von der russischen Avantgarde – im Besonderen vom Suprematismus Malevics und des Konstruktivismus Lissitzkys – der Malerei zu. Die Grundformen der Werke Malevics sind die suprematistischen Symbole: der Kreis, das Quadrat und das Kreuz. Diese Zeichen sind auch in den Bildern von Moholy-Nagy wiederzufinden – jedoch ist das Kreuz seit den Telephonbildern nicht nur mehr ein rein suprematistisches Symbol, sondern lädt sich durch die künstlerische Aktion zusätzliche Bedeutung auf, die im nachfolgenden Kapitel näher ausgeführt wird.⁷⁷ Beide Kunstrichtungen wollen das bisherige Tafelbild dekonstruieren und abseits persönlicher Emotionen mit geometrischen und stereometrischen Elementen gegenstandslose, abstrakte Werke schaffen.

Ebenso geht Moholy-Nagy auf den Nullpunkt zurück und erforscht den Bildraum neu, die Raum-Objekt-Beziehung, die Raumtiefe und die Überschneidungen. Walter Gropius fasst im Vorwort der Biographie „László Moholy-Nagy“ das grundlegende Thema seines künstlerischen Schaffens treffend zusammen:

„Seine entscheidende Anstrengung als Künstler galt der Eroberung des Raumes. Er drang in alle Bereiche der Wissenschaft und der Kunst ein, um die Erscheinungen des Raumes und des Lichtes zu enträtseln. In Malerei, Bildhauerei und Architektur, in Bühnenbild und Industriedesign, in Photographie und Film, Werbung und Typographie rang er unaufhörlich darum, den Raum in seiner Beziehung zur Zeit darzustellen, das heißt: Bewegung im

⁷⁶ Klaus Weber [Hg.]: *Happy Birthday! Bauhaus-Geschenke*. Berlin: Bauhaus-Archiv, 2005, S. 112-113.

⁷⁷ vgl. Kapitel 3.3.

1923 werden seine Arbeiten in der Sturm-Galerie ausgestellt und er erlangt mit den dort exponierten Telefonbildern einen enormen Bekanntheitsgrad. Noch im selben Jahr ruft Walter Gropius ihn an die Bauhausschule.

Moholy-Nagy ist wahrscheinlich jener Formmeister, der am stärksten mit der Bauhaus-idee verbunden war.⁷⁹ Gropius erhofft sich mit dem Ruf des Künstlers einen Mitstreiter für seine Weiterentwicklung des Bauhauses von *Kunst und Handwerk – eine neue Einheit in Kunst und Technik – eine neue Einheit* zu finden, da Itten, der spirituelle Geist der Schule, jegliche Annäherung zur Technik oder Industrie verweigert. Die Berufung des Künstlers stellt sich als richtige Wahl heraus, so schreibt Gropius im Vorwort zur dritten Auflage von Moholys „The New Vision“:

„Beim Aufbau des Bauhauses war Moholy einer meiner aktivsten Kollegen [...] Viel von dem, was erreicht wurde, ist ihm zu verdanken [...] er entwickelte fortwährend neue Ideen. Diese waren sowohl für die Schule als auch für seine eigene Entwicklung fruchtbar. [...] Wir können die Reichweite seines Beitrags ruhig ‚lonardesk‘ nennen, so vielseitig und farbig war er. Er war als Denker und Erfinder, als Schriftsteller und als Lehrer gleichermaßen erfolgreich [...] ständig mit der Entwicklung neuer Ideen beschäftigt, bewahrte sich Moholy eine unbefangene Neugierde, die ihn immer alles mit neuen Augen sehen ließ. Mit scharfer Beobachtungsgabe untersuchte er alles, was ihm in den Weg kam, stellte alles in Frage...“⁸⁰

Zunächst ist Moholy-Nagy Formmeister der Metallwerkstatt und Leiter des Vorkurses. Schon nach einem halben Jahr ist er am Bauhaus nicht mehr wegzudenken. Er ist mit seinen zahlreichen Publikationen, Experimenten und Gedanken über Technik, Kunst, den Menschen, Fotografie, Film, Licht und Bewegung sehr wertvoll für die gesamte Identität der Schule.

Dass gerade Moholy-Nagy den Einfall für die Geburtstagsmappe hat, ist nicht verwunderlich, denn einerseits verbindet ihn mit Walter Gropius eine lebenslange Freundschaft, andererseits ist er an neuen Medien und deren Art von Kommunikation interessiert.

Die tiefe Freundschaft zwischen den beiden Künstlern beweist ein weiteres Geburtstags-

⁷⁸ Moholy-Nagy, Sibyl: *László Moholy-Nagy, Ein Totalexperiment*. Mainz [u.a.]: Kupferberg, 1972, S. 9-10.

⁷⁹ Der Bauhausstudent Paul Citroen schreibt in einem Nachruf:

„Es gab keinen, der seiner Sache so hingegeben war wie er. Seine tiefe Überzeugung von der Bedeutung des Bauhauses blieb unbeeinträchtigt, und er widmete sich seiner Aufgabe mit einer solchen Glut, daß wir bereits seinen Zusammenbruch diskutierten. [...] Aber mit der lächelnden Begeisterung eines Kindes nahm Moholy alle Anforderungen auf sich, seine Vitalität schien unerschöpflich. [...] Die einfache Tatsache, daß er existierte, bedeutete einen kontinuierlichen Wachstumsprozeß, in dem positive und negative Faktoren durch Beobachtung und Experiment analysiert und seiner schöpferischen Substanz hinzugefügt wurden.“
ebd. S. 47.

⁸⁰ Laszlo, Moholy-Nagy: *Vision in Motion*. Chicago: Theobald, 1965, S. 6.

geschenk von Moholy-Nagy für Walter Gropius am 18.05.1926. Es ist ein roter Handabdruck mit folgender Widmung: „Meine rechte Hand freundlichst zur Verfügung!“ (Abb. 18).

Schlussendlich verlässt Moholy-Nagy im Jahre 1933 zusammen mit Walter Gropius die Schule.

Er bleibt der Bauhausidee aber bis an sein Lebensende treu. Demgemäß errichtet Moholy-Nagy nach dessen Vorbild das „New Bauhaus“ in Chicago, das jedoch aufgrund finanzieller Probleme geschlossen werden musste. 1938 startet er noch einen Versuch und gründete die „School of Design“, ebenfalls in Chicago.



Abb. 18: László Moholy-Nagy, Zum Geburtstag für Walter Gropius am 18.Mai 1926.

3.2. Fotografie als Sprache der Moderne

Für das Geburtstagsprojekt wählt Moholy-Nagy ein Foto von John Gaudenz (Abb. 8). Gerade in dieser Zeit beginnt er sich für Fotografie zu interessieren; sie ist für ihn die objektive Sehform seiner Zeit. Moholy-Nagy unterscheidet dabei sehr strikt zwischen guten und schlechten Aufnahmen. Er schreibt in seinem Buch „Malerei Fotografie Film“:

„Die Fotografie als Darstellungskunst ist nicht eine einfache Naturkopie. Das beweist schon die Seltenheit einer ‚guten‘ Fotografie. Unter den in illustrierten Zeitschriften und Büchern erscheinenden Millionen Fotografien findet man nur hin und wieder wirklich ‚gute‘ Aufnahmen“⁸¹

Nun stellt sich die Frage warum gerade die Fotografie von John Gaudenz aus der Vossischen Zeitung ein *gutes* Lichtbild ist.

Das Foto passte sicherlich thematisch in die momentane Situation des Bauhauses – doch es steckt viel mehr hinter dieser Wahl. Ich versuche im Folgendem, mögliche Auswahlkriterien bzw. den Grund der Begeisterung Moholy-Nagys für diese Fotografie wird nachzuskizzieren.

Die Fotografie der 20er Jahre versteht sich als die Sprache der Moderne, deren zentrales Thema die Dynamik der Großstadt war. Früher prägte der Maler die Sehform der Zeit, er leistete Kultur- und Erziehungsarbeit. Nach Moholy-Nagy ist dies jetzt Aufgabe der Fotografie.⁸² Die komplexe Lebenswelt der Großstadt kann nun durch das neue Medium⁸³ abgeleuchtet, protokolliert und anschließend genauestens analysiert werden.⁸⁴ Das Bild von

⁸¹ Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*. München: Langen, 1925, S. 31.

⁸² vgl. ebd. S. 32.

⁸³ Die Fotografie erhält in dieser Zeit besondere Aufmerksamkeit und wird hier in dieser Arbeit als *neues* Medium bezeichnet und behandelt, obwohl sie in den 20er Jahren bereits mehr als hundert Jahre alt ist. Allerdings steht die Fotografie noch am Beginn ihrer Entwicklung; dementsprechend schreibt Moholy-Nagy: „Wir stehen erst am Anfang der Auswertung; denn – obwohl die Fotografie schon über hundert Jahre alt ist, hat der Entwicklungsgang es doch erst in den letzten Jahren erlaubt, über das Spezifische hinaus die Gestaltungskonsequenzen zu erkennen. Seit kurzem erst ist unser Sehen reif geworden zur Erfassung dieser Zusammenhänge.“ ebd. S. 5.

⁸⁴ Treffend beschreibt dies Claudia Müller in ihrem Buch, „Typofoto. Wege der Typographie zur Foto-Text-Montage bei László Moholy-Nagy“:

„Die künstlerische Erneuerung [gemeint ist die Fotografie. Anmerk. B.K.] knüpfte an die gesellschaftliche Erfahrungsstruktur des modernen Großstädtlers an. Die urbane Erlebniswelt war gekennzeichnet durch die fortgeschrittene technische Zivilisation, neue Produktionsformen, moderne Kommunikation- und Verkehrstechniken, durch Kolossalarchitekturen, Gedränge, Hektik, Tempo, Nüchternheit, Ökonomie, Funktionalität. In der zeitgenössischen Literatur und Kunst tauchen immer wieder – verherrlicht oder verflucht – die Topoi der modernen Großstadt auf: Hochhaus, Auto, Flugzeug, Radio, Telefon, Lichtreklame, Kino, Film, Illustrierte usw. Entfremdung oder Fortschritts-Euphorie bestimmten das Bewusstsein des modernen Großstädtlers.“

Müller, Claudia: *Typofoto; Wege der Typographie zur Foto-Text-Montage bei László Moholy-Nagy*. Berlin,

John Gaudenz zeigt den Potsdamer Platz mitten in Berlin, auf dem sich ein neues mediales Spektakel der Großstadt abspielt. Moholy-Nagy beschreibt in seinem Buch „Malerei Fotografie Film“ den Potsdamer Platz der 20er wie folgt:

„Berliner queren den Potsdamer Platz. Sie unterhalten sich, sie hören gleichzeitig:
Die Hupen der Autos, das Klingeln der Straßenbahn, das Tuten der Omnibusse, das Hallo des Kutschers, das Sausen der Untergrundbahn, das Schreien des Zeitungsverkäufers, die Töne eines Lautsprechers usw.“⁸⁵

Auch Alexander Rodtschenko beschreibt die Fotografie als prädestiniertes Medium, mit dem man die simultanen visuellen und akustischen Eindrücke der Stadt einfangen kann:

„Die moderne Stadt mit ihren vielgeschossigen Häusern, die Spezialanlagen der Fabriken und Betriebe u.a.m., zwei- und dreigeschossige Schaufenster, Straßenbahn, Auto, Licht- und räumliche Reklamen, Ozeandampfer, Flugzeuge, [...] all das hat unwillkürlich die übliche Psyche der visuellen Wahrnehmung, wenn auch nur wenig, verändert. Es scheint so, als wäre nur der Fotoapparat in der Lage, das moderne Leben darzustellen.“⁸⁶

Die Stadt spielt allgemein in den Arbeiten von Moholy-Nagy eine wichtige Rolle, welche er nicht nur mit der Fotografie, sondern auch mit dem Film festzuhalten versucht. Der Film konnte zusätzlich Bewegungen aufzeichnen und Stimmungen durch Musik nachstellen. Nicht so sehr die Menschenmasse⁸⁷ an sich ist Mittelpunkt seiner Auseinandersetzung, wie man auch in seinem Beitrag für die Mappe 18./V erkennen kann, sondern vielmehr die Bewegung der Stadt und deren Dynamik. Dabei seien folgende Werke genannt: „Marseille Vieux Port“ (1929), „Berliner Stilleben“ (1931) und nicht zuletzt das nie verwirklichte Filmmanuskript „Dynamik der Großstadt“ (1924), das inspirierend für viele andere Arbeiten wie z.B. Walter Ruttmanns „Sinfonie der Großstadt“ (1927) war. Schnelle Schnitte, exzentrische Dramaturgie und plötzlich wechselnde Kameraeinstellungen bestimmen diese Werke.

Mann Verlag, 1994, S. 38-39.

Und Molderings schreibt in seinem Buch: „Fotographie in der Weimarer Republik“:

„Die neusachliche Fotografie war nicht nur Abdruck der äußeren Wahrnehmung, sondern zugleich Ausdruck einer spezifischen Weltanschauung. [...] Technologischer Utopismus und die Dynamik der Großstadt prägten die Schweise der neusachlichen Fotografie. Daher wird man ihre malerische Parallele auch nicht etwa in der Malerei der Neuen Sachlichkeit, sondern in der des Konstruktivismus zu suchen haben. Die konstruktivistische Weltanschauung verband einen schwärmerischen Glauben an die automatische sozialreformerische Kraft der modernen Technologien mit der Wahl ungewöhnlicher Blickpunkte auf die Realität, in der Hoffnung, auf diesem Wege ein zeitgemäßes Bild der Wirklichkeit zu gewinnen.“

Molderings, Herbert: *Fotographie in der Weimarer Republik*. Stuttgart: Nishen, 1979, S. 23.

⁸⁵ Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*. München: Langen, 1925, S. 35.

⁸⁶ Müller, Claudia: *Typofoto; Wege der Typografie zur Foto-Text-Montage bei Lazlo Moholy-Nagy*. Berlin, Mann Verlag, 1994, S. 39.

⁸⁷ Wenn Menschenmassen in den Werken wichtig werden, dann sind es immer Außenseiter, Randgruppen wie z.B. Zigeuner.

Die Arbeiten von Moholy-Nagy beinhalten unter anderem oftmals einen pädagogischen und erzieherischen Schwerpunkt. Dahinter steht der Gedanke, dass die Kunst als mögliches Erziehungsmittel fungiert, welches das Auge an die Technik und an die neue Geschwindigkeit der Zeit gewöhnen kann.⁸⁸

„Durch die Riesenentwicklung derartiger Pläne stellt neue Anforderungen an die Leistungsfähigkeit unseres optischen Aufnahmeorgans, des Auges, und unseres Aufnahmezentrums, des Gehirns.

Durch die Riesenentwicklung der Technik und der Großstädte haben unserer Aufnahmeorgane ihre Fähigkeit einer simultanen akustischen und optischen Funktion erweitert. Schon im alltäglichen Leben gibt es Beispiele dafür: Berliner queren den Potsdamer Platz [...]

Und können diese verschiedenen akustischen Eindrücke auseinanderhalten.

Dagegen wurde vor kurzem ein auf diesen Platz verschlagener Provinzmensch durch die Vielheit der Eindrücke so aus der Fassung gebracht, daß er – trotz des immanenten Gefährgefühls – vor einer fahrenden Straßenbahn wie angewurzelt stehen blieb (1924).“⁸⁹

Moholy-Nagy betont die Umbrüche, welche mit den neuen Erfindungen einhergehen und die Veränderung der Wahrnehmung, was bedeutet, dass die Welt nun mit *anderen Augen* betrachtet wird.⁹⁰ Ein Mensch, der diesen Wandlungen nicht ausgesetzt ist, bzw. plötzlich in eine veränderte Welt geworfen wird, muss sich erst daran gewöhnen. Im Beispiel von Moholy-Nagy ist es ein Provinzmensch, der die Technik und Bewegungsabläufe der Stadt nicht kennt und nicht einordnen kann. Diejenigen Menschen, die diese Umbrüche nicht mitvollziehen, würden zum zukünftigen Analphabetentum gehören. Nach Moholy-Nagy wären dies Menschen, welche die Fotografie nicht lesen können. Dies ist ein interessanter Gedanke, der sich auf die heutige Zeit ebenso anwenden lässt. Wer den Umbruch, welcher die Computertechnologie mit sich gebracht hat, nicht mitvollzieht, gehört wohl zum Analphabetentum unserer Tage. Wer keinen Computer bedienen kann und somit auch kein Internet benutzen kann, dem wird es z.B. unmöglich sein, sich an einer Universität zu inskribieren bzw. Bücher zu entleihen.

Diese Umbrüche bedeuten gleichzeitig neue Möglichkeiten in der Darstellung: die Foto-

⁸⁸ „Die Kunst versucht zwischen den bekannten und den noch unbekannten optischen, akustischen und andern funktionellen Erscheinungen weitgehende neue Beziehungen herzustellen und diese in bereichernder Steigerung von den Funktionsapparaten [des Menschen] aufnehmen zu lassen“

Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*. München: Langen, 1925, S. 28.

⁸⁹ ebd. S. 35.

⁹⁰ „Wir sind – durch hundert Jahre Photographie und zwei Jahrzehnte Film – in dieser Hinsicht ungeheuer bereichert worden. **Man kann sagen, daß wir die Welt mit vollkommen anderen Augen sehen.** Trotzdem ist das Gesamtergebnis bis heute nicht viel mehr als eine visuelle enzyklopädische Leistung. Das genügt uns aber nicht. Wir wollen planmäßig **produzieren**, da für das Leben das Schaffen **neuer Relationen** von Wichtigkeit ist.“

ebd. S. 27.

grafie – die „Malerei mit Licht“⁹¹ an Stelle des Pigments – kann Dinge exakt abbilden. Mehr noch: Sie kann Bilder festhalten, wo das bloße Auge versagt, und kann für die Wissenschaft sehr hilfreich sein.⁹² Diese neuen Optionen und Wege, welche die Fotografie mit sich bringt und die starke Trennung der zwei Gestaltungsmittel in Moholy-Nagys Ausführungen verdrängen keinesfalls die Malerei, sondern bringen sie ihrer eigentlichen Thematik näher.⁹³ Die bisherige Aufgabe der Malerei war die Gestaltung der Darstellung und der Farbe. Da nun die Fotografie die besseren Voraussetzungen für Abbildung bietet, kann sich die Malerei auf den farbigen Ausdruck konzentrieren. Die Malerei kann nun zu einem reinen, primären und gestalteten Ausdruck gelangen, da sie befreit ist von gegenständlicher Rückbindung und da Farbträger bei dieser Aufgabe nicht mehr wichtig sind.⁹⁴ Die Fotografie von John Gaudenz übernimmt somit die Darstellung des Ereignisses, während Moholy-Nagys manuelle Umsetzung in ein Pigmentbild hauptsächlich auf den farblichen Ausdruck eingeht. Gemäß den acht Arten des fotografischen Sehens von Moholy-Nagy, kann das Bild von John Gaudenz wahrscheinlich zum zweiten Punkt, welcher „... das präzise sehen durch die normale fixierung eines tatbestandes, die reportage...“⁹⁵ bein-

⁹¹ Die Bezeichnung der Fotografie als Malerei mit Licht, die Moholy in seinen Büchern immer wieder anführt, liegt sehr nahe, da der Begriff vom griechischen φῶςγράφειν stammt. φῶς bedeutet Licht γράφειν bedeutet zeichnen, ritzen, malen oder schreiben.

⁹² „Das Bewusstwerden dieser Möglichkeiten hätte nämlich dahin geführt, Existenzen, die mit unserem optischen Instrument, dem Auge, nicht wahrnehmbar oder aufnehmbar sind, mit Hilfe des fotografischen Apparates sichtbar zu machen; d.h. der fotografische Apparat kann unser optisches Instrument, das Auge, vervollkommen bzw. ergänzen. Dieses Prinzip ist bei einigen wissenschaftlichen Versuchen, wie beim Studium von Bewegungen (Schritt, Sprung, Galopp) und zoologischen, botanischen und mineralischen Formen (Vergrößerungen, mikroskopische Aufnahmen) und anderen naturwissenschaftlichen Untersuchungen schon angewandt worden;“ Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*. München: Langen, 1925, S. 26.

⁹³ „So kam auch die Malerei zu der Erkenntnis ihrer elementaren Mittel: Farbe und Fläche. Diese Erkenntnis wurde durch die Erfindung des mechanischen Darstellungsverfahrens: der Fotografie gefördert. Man erkannte einerseits die Möglichkeit der Darstellung auf objektiv-mechanischen Wege, das mühelose Herauskristallisieren eines Gesetzes, das in seiner eigenen Materie gegeben ist, andererseits wurde klar, daß die farbige Gestaltung ihren ‚Gegenstand‘ in sich selbst, in der Farbe birgt. Naturobjekte, Gegenstände: die zufälligen Träger farbiger Momente sind heute für die eindeutige Wirkung farbiger Gestaltung nicht notwendig.“

ebd. S. 12.

„Durch diese Spaltung [gemeint ist die der Malerei und der Fotografie. Anmerk. B.K.] wird das vom menschlichen Geiste bisher Errungene nicht zerstört; im Gegenteil: die reinen Formen des Ausdrucks werden kristallisiert und in ihrer Eigengesetzmäßigkeit zu durchschlagender Wirkung gebracht.“

ebd. S. 7.

⁹⁴ Wichtig ist hierbei noch zu erwähnen, dass Moholy-Nagy nicht das eine Ausdrucksmittel über das andere stellt:

„Ich will in diesen Ausführungen keine Werturteile über die verschiedenen Arten malerischer Gestaltung aussprechen, sondern nur eine Klassifizierung der heute existierenden und möglichen optischen Gestaltungen in dem Sinne der Mittelverwendung vornehmen. Die Qualität einer Arbeit braucht nicht unbedingt von ‚heutiger‘ oder ‚vergänger‘ Gestaltungslehre abhängig zu sein. Sie hängt vom Maß der Schaffensintensität ab, die ihre technisch entsprechende Form findet. Immerhin erscheint es mit unumgänglich, an der Gestaltung der eigenen Zeit mit zeitgemäßen Mitteln mitzuarbeiten.“

ebd. S. 8.

⁹⁵ Moholy-Nagy, László: *die acht arten des fotografischen sehens*, in: **telehor**, 1936. Sonderheft über László

haltet, gezählt werden. Die Fotografie ist aber für Moholy-Nagy nicht ein bloßes mechanisches Notierverfahren, sondern ist auch ein schöpferisches Gestaltungsmittel.

Durch seine eigentümlichen Experimente drängte Moholy-Nagy jegliches Medium an sein Äußerstes. Der Künstler will weg von einer Reproduktion, hin zu einer Produktion – das Neue soll nicht im Sinne des Alten benutzt werden.⁹⁶ Bei der Erforschung der Fotografie geht er auf die grundlegenden Abläufe des Mediums zurück und startet eine Reihe von Versuchen ohne Kamera, woraus das Fotogramm resultiert. Die Reproduktion des fotografischen Verfahrens ist das Foto, das einen Gegenstand, eine Landschaft abbildet. Das Ziel von Moholy-Nagys ist, die Fotografie selbst produktiv werden zu lassen. Somit ist das Fotogramm das produktive Ergebnis des Mediums selbst. Fotografie heißt, wie schon erwähnt – Schreiben, Zeichnen mit Licht; diese Bedeutung ist Grundlage jeder Ablichtung. Ein Fotogramm zeigt diesen Vorgang, weist diese Basis, den Vorgang des Mediums auf. So schreibt Moholy-Nagy:

„Die Konkretisierung des Lichtphänomens ist dem photographischen Prozeß und keiner anderen technischen Erfindung zu eigen. [...] Das Photogramm ist eine Realisierung der Raumspannung in Schwarz-Weiß-Grau. Durch das Weglassen von Pigment und Textur (factura) vermittelt es einen entmaterialisierten Eindruck. Es ist Schreiben mit Licht, reiner Selbstausdruck durch die polarisierten Beziehungen von schwärzestem Schwarz und lichtestem Weiß mit Übergangsmodulationen in feinstem Grau.“⁹⁷

Das Fotogramm ist für Moholy-Nagy gerade deswegen so interessant, da es das produktive Ergebnis der Fotografie selbst ist und da es ein Schreiben mit Licht, d.h. reiner Selbstausdruck, ist.

Jedes Foto ist ein Zeichnen mit Licht. Gerade das Fotogramm zeigt diesen Vorgang deutlich; es ist ein Selbstausdruck. Es ist reduziert auf das *Wie*, die Verwirrungen eines *Was* sind abgestreift, was bedeutet, dass Inhalt, Sinn und Bedeutung in einem Fotogramm sekundär sind. Das *Wie* ist prägnant; ein Fotogramm rekuriert immer wieder auf sich selbst.

Durch die Erfindung der Fotografie entsteht ein neues Gestaltungsmittel für die Kunst: das Licht.

„Dieser Weg führt zu Möglichkeiten der *L i c h t g e s t a l t u n g*, wobei das Licht **als ein neues Gestaltungsmittel**, wie in der Malerei die Farbe, in der Musik der Ton, souverän zu handhaben ist. Ich nenne diese Art von Lichtgestaltung **Fotogramm**. [...] Hier liegen Ge-

Moholy-Nagy, S. 120. ff.

⁹⁶ vgl. Kapitel 3.3.

⁹⁷ Nagy, Sibyl: *László Moholy-Nagy, Ein Totalexperiment*. Mainz [u.a.]: Kupferberg, 1972, S. 36.

Es geht dem Künstler in seinem Schaffen immer wieder um das Licht und somit ist dies auch ein zentrales Auswahlkriterium für die Fotografie von John Gaudenz, in der sich feinste Lichtwerte befinden und unzählige Abstufungen von Hell bis Dunkel gegeben sind.

Das Foto von John Gaudenz zeigt einerseits neue Perspektiven, wie z.B. die Aussicht vom Fenster, die wenigen vorbehalten ist – im Gegensatz zum nach oben gewandten Blick der Masse. Zum anderen wird im Foto eine räumliche Orientierung durch den Ton gegeben. Aufgrund des Interesses Moholy-Nagys an seltenen Perspektiven entstehen unzählige Bilder, welche in Vogelperspektive (z.B. von einem Funkturm aus) aufgenommen sind.

Ein abschließender Gedanke der nochmals auf die scharfe Trennung der Gestaltungsmittel Malerei und Fotografie zurückgeht soll eine Einsicht in den Entstehungsprozess dieses künstlerischen Werkes der Mappe 18./V geben bzw. eine mögliche Erklärung liefern, warum das Foto in ein Pigmentbild umgesetzt wird.

Diese Trennung von Malerei, Fotografie und Film, die Moholy-Nagy in seinen Schriften vollzieht, lässt gerade erst die Verbundenheit dieser Gestaltungsmittel erkennen. Malerei, Fotografie und Film sind jeweils Ausdrucksmittel, die aus der Vorarbeit des vorherigen entstehen. So geht zum Beispiel die Fotografie dem Film voraus, bzw. geht der Film aus dem Foto hervor. Diese Hervorbringung bedeutet jedoch keine Rangordnung in dem Sinne, dass der Film ein höheres Gestaltungsmittel als die Fotografie wäre, denn gerade durch das Zurückgehen (Foto auf Malerei, Film auf Foto) kann wiederum vieles gelernt oder erst verstanden werden. Die Malerei, die sich durch die Erfindung der Fotografie gegenstandslos auf ihr eigenes Thema – nämlich die Farbe – konzentrieren kann, erbringt dadurch eine Sensibilität für die Helligkeitswerte. Diese Fähigkeit ist abermals entscheidend für ein *gutes* Foto. So ist ebenso ein Verständnis von Funktion und Optik der Fotografie und wichtig für eine effektive Anwendung des Films.⁹⁹

Es ist folglich ein verstricktes Netz von wechselseitigen Bedingungen und Weiterentwicklungen, hervorgebracht durch die reziproke Kommunikation. Dies macht eine lineare Auflistung der Gestaltungsmittel unmöglich, denn nicht nur die Fotografie lernt von der Farbenlehre der Malerei, sondern auch umgekehrt.

Der Entstehungsprozess der Mappe 18./V kann folglich als produktive Korrespondenz

⁹⁸ Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*. München: Langen, 1925, S. 30.

⁹⁹ vgl. ebd. S. 24.

zwischen den beiden Gestaltungsmitteln gesehen werden.

„Es wirkt heute noch revolutionär, eine grundlegende Bereicherung unseres optischen Organs aufgrund veränderter Gestaltungsprinzipien der Malerei und des Films zu verkünden. Die meisten Menschen stecken noch viel zu sehr in einer Entwicklungskontinuität des Handwerklich-Imitativen ad analogiam klassischer Bilder, um diesen völligen Umbau erfassen zu können.

Wer aber schon heute nicht fürchtet, den morgen unausweichbaren Weg zu gehen, schafft für sich die Grundlage einer wirklich schöpferischen Arbeit. Die klare Erkenntnis der Mittel [Die er durch die Trennung versucht hat zu erläutern. Anmerk. B.K.] erlaubt ihm, sowohl bei der Gestaltung der Fotografie (Film) als auch bei der (auch ungegenständlichen) malerischen Gestaltung den gegenseitigen Anregungen zu folgen und so die immer reicher und vollkommender sich entwickelnden Mittel auszunutzen. Ich selbst habe von meinen fotografischen Arbeiten sehr viel für meine Malerei gelernt, und umgekehrt haben zu meinen fotografischen Versuchen oft genug Problemstellungen meiner Bilder Anregungen gegeben.“¹⁰⁰

Und Sybil Moholy-Nagy schreibt:

„Die Photographie wirkte auch auf Moholys Arbeit als Maler. Andere Künstler hatten die Photographie benutzt, um den Stil ihrer Skulpturen und Ölgemälde festzuhalten. Moholy kehrte den Vorgang um und malte seine photographischen Erfahrungen. Seine Bilder von 1922 sind photogrammatische Kompositionen, die entscheidend vom technischen Auge der Kamera beeinflusst sind.“¹⁰¹

¹⁰⁰ ebd. S. 32-33.

¹⁰¹ Moholy-Nagy, Sibyl: *László Moholy-Nagy, Ein Totalexperiment*. Mainz [u.a.]: Kupferberg, 1972, S. 38.

3.3. Reproduktionskunst Radio

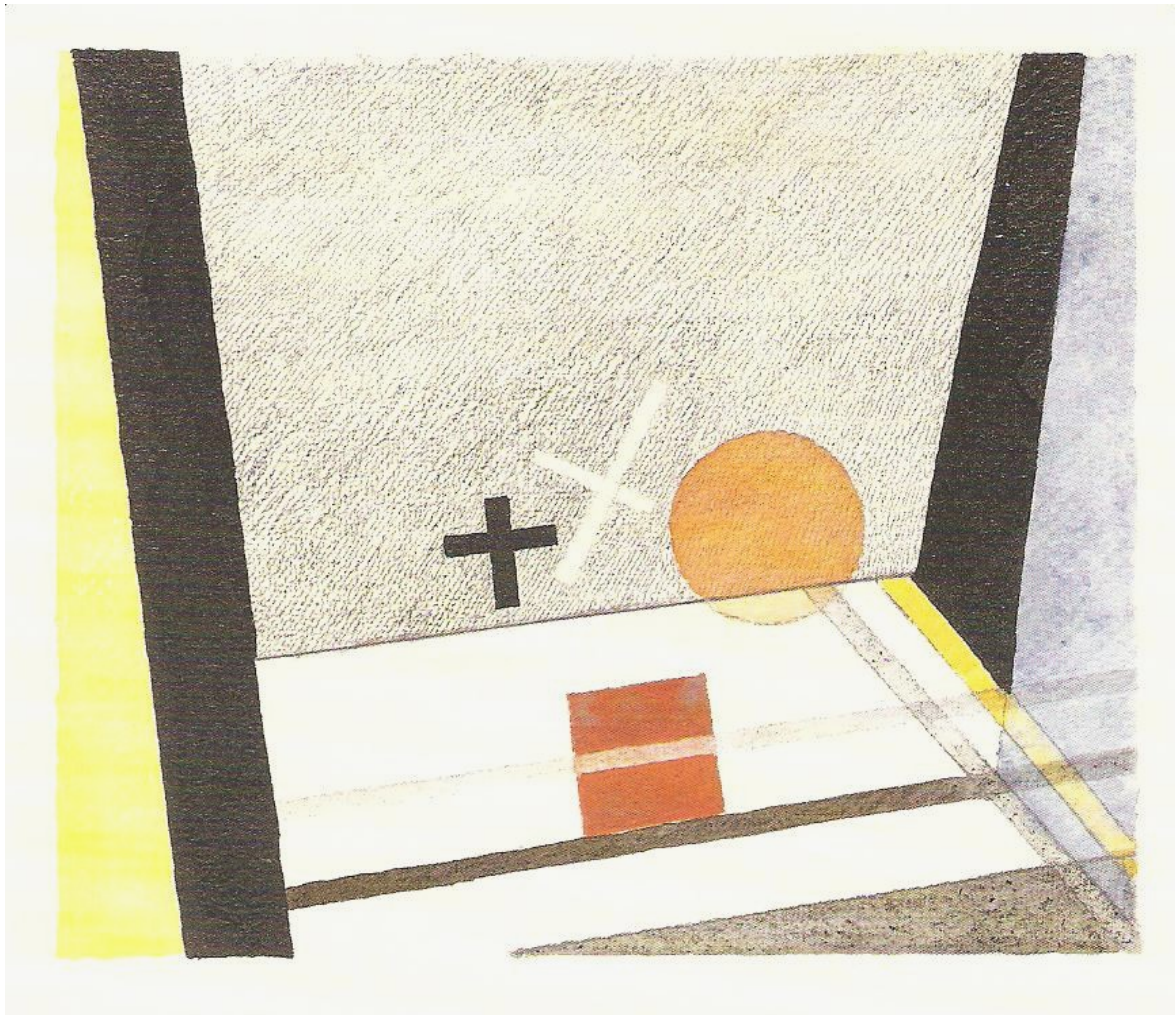


Abb. 19: László Moholy-Nagy, Bleistift, Tusche und Aquarell auf Aquarellpapier, Blatt: 25,4 x 31,7 cm, Darstellung: 19,1 x 22,0cm.

Die Zeichnung Moholy-Nagys ist eine konstruktivistische Komposition. Der Radioempfänger wird zweigeteilt: Auf der einen Seite befindet sich der Schalltrichter, der als Kreis dargestellt wird und etwas unterhalb, in Form eines Quadrates, ist der technische Teil abgebildet. Eine weitere Doppelung ist im Kreuz zu erkennen, welches den Baum auf dem Foto ersetzt. Dem schwarzen Kreuz ist eine weiße, schräg stehende Kreuzform als negative Projektion zugeordnet. Betont wird der Fensterrahmen, der durch die stürzenden Diagonalen instabil zu sein scheint. Die blaue Fläche rechts im Kunstwerk könnte entweder das offene Fenster verbildlichen, in dem sich die Fensterbank spiegelt oder Moholy-Nagy führt den Fensterrahmen endlos weiter – anders als auf dem Lichtbild, auf dem ein abge-

schlossener Raum zu erkennen ist. Ist letztere Interpretation zutreffend, so eröffnet er damit eine Sichtweise in eine unendliche Räumlichkeit. Licht und Raum sind, wie schon erwähnt, die fundamentalen Themen, um die sich seine Arbeiten drehen. Bei der Originalzeichnung sind an den Seitenrändern Zirkeleinstiche zu erkennen; womöglich hat Moholy-Nagy auf diese Weise die Fläche des Blattes vermessen. Die Farbabstufung der Zeichnung ergibt sich im Wesentlichen aus den verschiedenen Brauntönen der Fotografie, allerdings sticht dabei die Farbgebung des Radios als oranger Kreis und rotes Quadrat besonders heraus. Die versammelten Menschen werden zu einer einheitlich lauschenden Masse zusammengefasst. Unauffällige Striche, die alle in dieselbe Richtung verlaufen, versinnbildlichen die Zuhörer; dabei ergibt sich die unregelmäßige, holprige Linienführung aus dem rauen Material des Papiers.

Noch im selben Jahr fertigt Moholy-Nagy, ausgehend von der Fotografie von John Gaudenz, einen Druck an (Abb. 20). Die Masse, dargestellt als schwarze Fläche, die einem

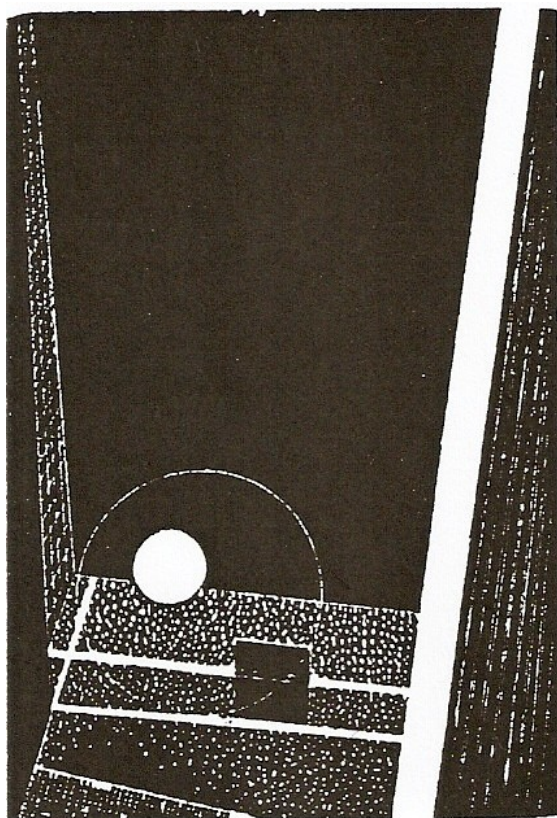


Abb. 20: László Moholy-Nagy, Kreis und Flächen, um 1924, Holzschnitt.

Bühnenhintergrund ähnelt, wird dadurch dass sie unbearbeitet ist, noch unscheinbarer als im vorherigen Bild. Somit spielen auch in der zweiten Interpretation das Publikum keine große Rolle. Die Zweiteilung des Radiogeräts in Quadrat und Kreis, wobei letztere Form in diesem Entwurf nochmals mittels eines größeren Kreises eingerahmt ist, wird beibehalten. Durch die zusätzliche Umrandung des Kreises geht die Thematik der Transparenz nicht verloren. In diesem zweiten Versuch fallen jene Kreuze, die im ersten Bild eine prägnante Rolle spielen, weg.

Wie oben schon genannt, sind Kreuz, Quadrat und Kreis signifikante Formen, die Moholy-Nagy in seinen Bildern immer wieder aufgreift. Einerseits ist Moholy-Nagy durch den Suprematismus beeinflusst, doch seit

dem Experiment der Telefonbilder (Abb. 21) gewinnen gerade die Kreuze zusätzlich an Bedeutung. Moholy-Nagy beschreibt den Hergang des Versuches folgendermaßen:

„1922 bestellte ich in einer alten Schilderfabrik fünf Bilder aus Porzellanemaille per Telefon. Ich hatte die Farbmuster der Firma vor mir, ich skizzierte meine Bilder auf Millimeterpapier. Am anderen Ende der Leitung hatte der Abteilungsleiter der Firma das gleiche Papier vor sich, das in Quadrate aufgeteilt war. Eins der Bilder wurde in drei verschiedenen Größen geliefert, so daß ich die feinen Unterschiede in den Farbrelationen studieren konnte, die durch Vergrößerung und Reduktion entstanden waren. Es ist meine Überzeugung, daß mathematisch harmonisierende Formen, exakt ausgeführt, voll von emotionaler Qualität sind und daß sie ein perfektes Gleichgewicht zwischen Gefühl und Intellekt stellen.“¹⁰²

Moholy-Nagy überträgt also das Bild, das er vor Augen hat, auf ein Millimeterpapier, diktiert es über Telefon und schlussendlich malt bzw. druckt die Maschine es aus.

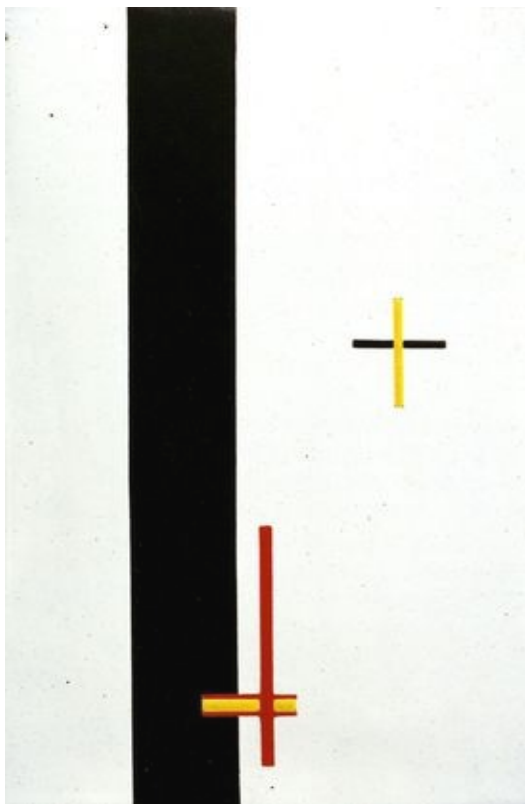


Abb. 20: László Moholy-Nagy, *Telefonbild*
Em3, 1922.

Abgesehen von der damaligen modischen Tendenz, alles auf geometrische Formen zu reduzieren und von der Beeinflussung seitens des Suprematismus, kommt noch ein entscheidender Punkt hinzu, warum gerade Kreuze für diesen Versuch ausgewählt wurden. Das Kreuz ist eine einfache Form, welche simpel zu codieren und schließlich zu übertragen ist. Die Zeichnung wird chiffriert, d.h. in mathematische Zahlen umgesetzt und von der Maschine wiedergegeben. In diesem Sinne könnten die Telefonbilder Moholy-Nagys als Vorgänger der Digitalkunst gesehen werden. Computerkunst ist ein Teilbereich der Medienkunst und ist erst durch digitale Medien möglich geworden. Diese Kunst kann somit auf Geräten entstehen, welche Informationen digital verarbeiten können und künstlerisch verwendbar sind, zudem kommt dieser

Kunst jene Eigenschaft zu, dass sie von ihrem Datenträger trennbar ist.

Moholy-Nagy ebnet mit diesem Versuch einen neuen Weg, d.h. er bricht mit der alten traditionellen Haltung und schafft neue Möglichkeiten für das Kunstwerk und den Künstler.¹⁰³ So simpel diese Produktion aus heutiger Sicht auch klingen mag, so zog sie doch

¹⁰² Fiedler, Jeannine [Hg]: *Bauhaus*. Köln: Könemann, 2006, S. 295.

¹⁰³ Ob Moholy-Nagy als erster jene Idee hatte, mithilfe des Telefons ein Kunstwerk zu bestellen, ist umstritten, denn schon 1922 tauchte dieser Gedanke im Dada-Almanach auf und es ist nicht sicher ob der Künstler

folgeschwere Konsequenzen für das gemeingültige Kunstverständnis nach sich. Gegenwärtig ist die Bestellung eines Kunstwerks über Telefon, es drucken zu lassen, nicht mehr ungewöhnlich.

Das Absurde und Groteske ist hier gerade das Geniale: Der schöpferische Künstler muss nicht mehr unmittelbar an der Genese des Werkes teilnehmen. Folglich setzt sich dieser Versuch von den bisherigen Herstellungsverfahren der Kunst – inklusive ihrer traditionellen Theorien und Exegese – ab. Hierdurch wird die Kunstgeschichte genötigt, die Definition des Kunstwerks zu revidieren. Die Werkbestellung Moholy-Nagys über Telefon erweitert den Kunstbegriff und wirkt gleichzeitig der Anschauung entgegen, dass Kunst und Alltag getrennte Lebensauffassungen seien. Hintergrund dieses Experiments bilden demnach die Koppelung von Kunst und Alltagsleben sowie das Bestreben, zeitgemäße Kunst zu produzieren; was beides die Einbeziehung der Technologie beinhaltet.

Andererseits geht es Moholy-Nagy in diesem Versuch darum, zu prüfen, ob die Wirkung der Farbe von der Größe des Bildes beeinflusst ist. Er fordert somit sein Werk in fünf verschiedenen Formaten an. Letztlich kommt er zum Ergebnis, dass der Umfang tatsächlich eine entscheidende Rolle für den Ausdruck der Farbe spielt.

Abgesehen von der Erkenntnis der Farbwirkung und der Einsicht, dass es nicht mehr länger der permanenten Präsenz des schöpferischen und genialen Künstlers bedarf, passiert noch etwas Entscheidendes, was unter anderem die Philosophie noch lange beschäftigt: Das reproduzierbare Kunstwerk hat kein Original mehr.

Mit der Kunstwerkdefinition, die bislang durch Attribute wie „einmalig“, „einzigartig“ und mit dem räumlichen und zeitlichen „Hier und Jetzt“ ausgestattet war, ist es nun vorbei. Die Alleinherrschaft des Tafelbildes wird gestürzt, der Kunstbegriff ist nun offen für neue Richtungen und Darstellungsformen, welche die Technologie integriert und insofern

dieses Buch gelesen hat.

„Die erste Frau Moholy-Nagy, Lucia Moholy, erinnert sich nicht genau daran, ob Moholy-Nagy den im Jahre 1920 erschienenen Dada-Almanach gekannt hat. Wenn er ihn auch nicht gelesen hätte, hörte er doch vielleicht durch andere von der Idee, daß der gute Maler fähig sei, das Bild telefonisch zu bestellen und durch einen Tischler ausführen zu lassen.“

Passuth, Krisztina: *László Moholy-Nagy*. London: Thames & Hudon, 1985, S. 104.

Dieser Versuch resultierte mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem damaligen Zeitgeist, welcher bestrebt war, Kunst und Technik zu vereinen. Aber die Fragen gehen noch weiter, nämlich ob Moholy-Nagy die Bilder wirklich über Telefon bestellt hat, wie er in seinen Schriften immer wieder anführt.

„Zu dieser Episode gehört noch, daß die Em-Kompositionen erst viel später Telefonbilder genannt wurden, und daß der Künstler sie – wie Lucia Moholy sich erinnert – natürlich nicht telefonisch, sondern persönlich bestellt hatte. Als sie aber fertig waren, war er so von ihnen begeistert, daß er ausrief. Das hätte ich sogar telefonisch machen können!“

ebd.

Diese Diskussion über das Urheberrecht und den wirklichen Hergang, sei an dieser Stelle erwähnt, jedoch nicht weiter verfolgt, denn viel wichtiger erscheint es, die vorbereitenden Gedanken dieses Experimentes und dessen Konsequenzen nachzugehen.

zeitgemäß ist.¹⁰⁴ Nach Moholy-Nagy erwirbt das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit neue Ausdrucksmöglichkeiten und Gestaltungsbereiche.¹⁰⁵ Die konventionelle, künstlerische Gestaltung beschränkte sich bislang auf das statische Tafelbild, das durch das kinetische Bild – wie Foto, Film bis hin zur heute aktuellen Computerkunst – erweitert werden kann. Die kinetische Darstellungsvariante ist jetzt jene zeitgemäße Weiterentwicklung, die der Künstler für sich bevorzugt, bzw. durch deren Verwendung er den größten Nutzen für den Menschen erkennt; d.h. die Kunst kann mit diesem Ausdrucksmittel ihr pädagogisches Potential ausschöpfen. Den Fortschrittsprozess den Moholy-Nagy von der statischen zur kinetischen Darstellungsvariante beschreibt, sieht er ebenfalls in der Literatur. Die statische Literatur wird mithilfe des kinetischen Radiogeräts um zusätzliche Perspektiven erweitert. Das moderne, zeitgemäße Korrelat zur Literatur ist somit, nach dem Bauhausmeister, das Radio. Es folgen in seinen Schriften unzählige Zukunftsvisionen, wie sich die Literatur durch das Radio ändern wird: Auditive Aufnahmen werden die starre Literatur erweitern, so wie es sich mit dem Übergang vom statischen Tafelbild zum kinetischen Bild verhält. Der Unterschied jener Gegenpole „statisch“ und „kinetisch“, ist schlussendlich die Auswirkung auf den Menschen – genauer gesagt, dessen Aktivitätsveränderung. Die dynamische Illustration erfordert ein gewisses Engagement des Betrachters, wo hingegen das unbewegte Bild eine meditative Kontemplation erfordert.¹⁰⁶ Die aktive Haltung entspricht nach Moholy-Nagy mehr dem gegenwärtigen

¹⁰⁴ Kontemporäre Ausdrucksmittel für künstlerische Arbeiten zu verwenden ist für Moholy-Nagy zeitgemäß und wichtig, er schreibt:

„Die Qualität einer Arbeit braucht nicht unbedingt von 'heutiger' oder 'vergänger' Gestaltungslehre abhängig zu sein. Sie hängt im Maß der Schaffensintensität ab, die ihre technisch entsprechende Form findet. Immerhin erscheint es mir unumgänglich, an der Gestaltung der **eigenen Zeit mit zeitgemäßen Mitteln** mitzuarbeiten.“

Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*. München: Langen, 1925, S. 8.

¹⁰⁵ Moholy-Nagy beschreibt die Veränderung der Kunst durch neue technische Innovationen, wie folgt:

„Das Entstehen neuer technischer Mittel hat das Auftauchen neuer Gestaltungsbereiche zur Folge; und so kommt es, daß die heutige technische Produktion, die optischen Apparate: Scheinwerfer, Reflektor, Lichtreklame, neue Formen und Bereiche nicht nur der *Darstellung*, sondern auch der *Farbigkeit* geschaffen haben.“

ebd. S. 18.

¹⁰⁶ Moholy-Nagy schreibt:

„Hier schaffen das neu aufkommende Zeitmoment [durch die kinetische Gestaltung. Anmerk. B.K.] und seine immer weiter laufende Gliederung einen gesteigerten aktiven Zustand des Zuschauers, der – statt einer *Meditation* über ein statisches Bild und statt eines Hineinsinkens, woraus seine Aktivität erst aufbaut – gezwungen wird, sich gewissermaßen sofort zu verdoppeln, um eine Kontrolle und ein gleichzeitiges Mittun der optischen Ereignisse ausführen zu können. Die kinetische Gestaltung gibt dem Aktivitätsdrang sozusagen eine Erleichterung zu einem sofortigen Erfassen neuer Lebenssicht-Momente, während das statische Bild solche langsam erst keimen läßt. Damit steht die Berechtigung beider Gestaltungsformen ohne Zweifel fest; d.h. die Notwendigkeit der Gestaltung von optischen Erlebnissen: statisch oder kinetisch ist die Frage des polaren Ausgleichs und des die Lebensführung regelnden Rhythmus.“

Und in der Fußnote dazu:

„Dasselbe Problem der Berechtigung taucht zwischen Literatur und Radio bzw. sprechendem Film und

Leben und ist in gewisser Weise eine Erleichterung für den modernen Menschen und dessen zunächst unbeholfenen Umgang mit dem neuen Zeitmoment. Moholy-Nagy bevorzugt in dieser Zeit das kinetische Bild aufgrund des pädagogischen Charakters, welches es schafft, die neue Schnelligkeit angemessen darzustellen.

Ein weiterer Gedanke, der schon des Öfteren angeführt wurde, spricht für die kinetische Ausdrucksweise: Nämlich der Einheitsgedanke des Bauhauses, welcher versucht die technischen Darstellungsformen in die Kunst aufzunehmen. Eine solche Integration ist nach Moholy-Nagy eine gesellschaftliche Notwendigkeit und steht in deren Interesse, wie nachstehendes Zitat untermauert:

„Das menschliche Interesse, die ganze Welt kennen zu lernen, hat sich um das Gefühl erweitert, in diese – in jedem Augenblick – in jeder Situation – eingeschaltet zu sein. Aus diesem Grunde können wir uns nicht gegen eine Darstellungskunst aussprechen, müssen aber fordern, daß dem Welt-Interesse und Welt-Gefühl entsprechend, zeitgemäße Konsequenzen gezogen werden: daß die nur vergangene Ideologien atmenden malerischen Darstellungsmethoden verschwindenden und an ihre Stelle das **mechanische Darstellungsverfahren** mit seinen heute noch unübersehbaren **Erweiterungsmöglichkeiten** gesetzt wird.“¹⁰⁷

Moholy-Nagy zeigt hier ein essentielles Phänomen auf, welches zentral für die Verbreitung des Radiogeräts ist: das Verlangen, in jedem Augenblick eingeschaltet zu sein. Das Foto von John Gaudenz erhärtet diese Beobachtung des Künstlers: Der Potsdamer Platz ist überfüllt mit Menschen, die augenblicklich den Ausgang der Wahlen erfahren wollen und nicht auf das Erscheinen der Zeitung warten können. Die neuen mechanischen Dar-

Theater auf.“
ebd. S. 21-22.

Walter Benjamin erkennt ebenfalls eine Veränderung beim Betrachter. Die meditative, kontemplative Haltung beim Tafelbild verwandelt sich bei Film und Fotografie in eine, bei Benjamin eher negativ konnotierte, Zerstreuung:

„Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden. [...] Man sieht im Grunde die alte Klage, daß die Massen Zerstreuung suchen, die Kunst aber vom Betrachter Sammlung verlangt. [...] Der vor einem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich.“

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*. S. 38-40.

Benjamin geht mehr noch auf die Dualismen Masse und Einzelner ein, welche bei Moholy-Nagy nicht weiter ins Blickfeld gelangt. Noch dazu geht Benjamin davon aus, dass eine Masse mithilfe des kinetischen Bildes, die Zerstreuung sucht. Das bedeutet, dass die kinetische, reproduzierende Darstellung sich ganz spezifisch auf den Adressaten Masse einstellt, da dieser im Gegensatz zum Einzelnen eine solche Haltung sucht. Hingegen geht Moholy-Nagy davon aus, dass die aktive Form des Betrachters (er nennt sie nicht Zerstreuung) der Zeit und den Lebensumständen entspricht und unentbehrlich, für das gegenwärtige Zeitmoment, ist.

¹⁰⁷ Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*. München: Langen, 1925, S. 13.

stellungsmethoden kommen dem Wunsch entgegen, in jedem Moment aktiv, schnell und live eingeschaltet zu sein. Aber noch etwas trägt zur Verbreitung der technischen Medien bei:

„Nicht die Neugier, nicht wirtschaftliche Rücksichten allein, sondern ein tiefes menschliches Interesse an den Vorgängen der Welt haben die ungeheuerliche Verbreitung des Nachrichtenendienstes: der Typografie, des Films und des Radios geschaffen.“¹⁰⁸

Das tiefe menschliche Interesse und Verlangen zu erfahren, was in der Welt vor sich geht, scheint jenes zentrale konstitutive Moment für die Genese des Radios zu sein; der wirtschaftliche Aspekt hingegen figuriert sich als periphere Komponente. Anders sieht dies hingegen Friedrich Kittler: Der Krieg spielt bei dem Medientheoretiker eine signifikante Rolle, da er Medien und Krieg in einem engen Zusammenhang sieht. Der Krieg stellt dabei jene ausschlaggebende Instanz dar, aus der Medien hervorgehen bzw. aus welcher ihre entscheidenden Entwicklungsphasen stammen. Medien werden bei Kittler immer aus dem Kontext des Krieges verstanden, da sich seiner Ansicht nach Mediengeschichte nicht von Kriegsgeschichte trennen lässt; vielmehr betrachtet er beide als funktional äquivalent.¹⁰⁹ Bei Friedrich Kittler findet sich demzufolge der totalitäre Gedanke wieder, dass alle wichtigen Medientechnologien ihren Ursprung im Krieg hätten. Somit wären unsere heutigen zivilen Medien nur Nebenprodukte – oder mit den Worten Kittlers: „Missbrauch von Heeresgeräten.“¹¹⁰ Die Verwendung der Medien im Heer stellt sich aufgrund ihrer mi-

¹⁰⁸ ebd. S. 36.

¹⁰⁹ Ebenso arbeitet Jochen Hörisch diese enge Verknüpfung in seinem Buch *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien* heraus:

„Der Trommelrevolver verfügt über denselben Transportmechanismus wie die Filmkamera, beide wurden denn auch vom selben Ingenieur entwickelt und in derselben Fabrik zur Serienreife gebracht; Zelluloid ist der Stoff, aus dem die Explosionen und die Filmbilder sind; die frühe Telegraphie entsprach militärischen Erfordernissen nach schneller Befehlsweitergabe; ohne militärischen Funk gäbe es keinen Rundfunk; die Ufa hat kein anderer als General Ludendorff gegründet; die Fernsehtechnik ist ein Abfallprodukt der Radartechnologie; noch die Stereophonie ist, wie das Lied der Beatles von *Yellow submarine*, in dem wir alle leben, in Erinnerung ruft, aus den Innovationen der U-Boot-Ortungstechnik hervorgegangen, und den PC [...] gäbe es nicht, wenn im Zweiten Weltkrieg die Gleichungen von Raketenbahnen noch von menschlichen Hirnen errechenbar und die Verschlüsselung der deutschen Chiffriermaschine noch von Schriftkundigen zu entschlüsseln gewesen wären.“

Hörisch, Jochen: *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, S. 120.

Und Kittler selbst schreibt:

„Schriftspeichermechanik und Klangspeichermechanik sind Nebenprodukte des amerikanischen Bürgerkriegs. Edison, als blutjunger Telegraphist, entwickelte seinen Phonographen ja beim Versuch, die Arbeitsgeschwindigkeit des Morseschreibers über Menschenmaß zu steigern. Remington nahm im September 1874 die Serienfabrikation von Scholes-Modellen auf, einfach weil nach Ende des Bürgerkriegsbooms die Geschäfte langsamer gingen und freie Kapazitäten verfügbar waren. Die Schreibmaschine wurde zum Diskursmaschinengewehr. Was nicht umsonst Anschlag heißt, läuft in automatisierten und diskreten Schnitten wie die Munitionszufuhr bei Revolver und MG oder der Zelluloidtransport beim Film.“

Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986, S. 283.

¹¹⁰ vgl. ebd. S. 149.

„Der Krieg ist das Subjekt der Medien, insofern er die Medienentwicklung vorantreibt. Mit anderen Wor-

litärischen Provenienz als die eigentliche und substantielle Nutzung heraus. Der bürgerliche Massengebrauch hingegen wäre demnach nur mehr eine uneigentliche und akzidentielle Nutzung.¹¹¹

Aber Moholy-Nagy geht es in seiner Zeichnung wohl eher nicht um die Ursache von Entstehung und Popularisierung des Radios – anders als vielleicht im Bild von Lyonel Feininger, welches das Thema des nächsten Kapitels sein wird. Hier scheint es vielmehr um die Koppelung von Kunst und Technik und der daraus resultierenden Konsequenzen zu gehen – ein Gedanke, der uns abermals zum Experiment der Telefonbilder zurückführt.

Vierzehn Jahre nach dem Versuch der Telefonbilder macht sich Walter Benjamin ebenfalls Gedanken über die Bedeutung technischer Innovationen und deren Fähigkeit der Reproduktion für das Kunstwerk.¹¹² Ebenso wie Moholy-Nagy erkennt der Philosoph die Wandlung in der Kunst durch die technische Reproduktion.¹¹³ Für Moholy-Nagy ist die Erweiterung des Kunstbegriffes mittels der Technologie ein zeitgemäßer, obligatorischer Progress. Außerdem bringt die technische Vervielfältigung eine gewisse Unabhängigkeit mit sich, welche eine „ungeheure Verbreitung der schöpferischen Originale durch das einfache Mittel“¹¹⁴ erlaubt. Indessen beleuchtet Walter Benjamin in seinem Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit“ eine andere Perspektive. Er macht darauf aufmerksam, dass die Aura des Kunstwerks durch die technische Reproduktion zerstört wird, bzw. mit den Worten Benjamins gesagt: dass „die Aura verkümmert.“¹¹⁵ Die grenzenlose Vervielfältigung eines Kunstwerkes nimmt dieser

ten, neue Medien erblicken nicht aufgrund menschlicher Bedürfnisse oder sozialer Anliegen das Licht der Welt; das Fernsehen beispielsweise ist, kein Wunsch des so genannten Menschen, sondern ein ziviler Nebeneffekt der weitgehend kriegerischen Elektronik“ (OM 290)“

Winthrop-Young, Geoffrey: *Friedrich Kittler zur Einführung*. Hamburg: Junius-Verlag: 2005, S. 118.

Treffend fasst Geoffrey Winthrop-Young in seinem Einführungsbuch den Zusammenhang von Krieg und Medien in Kittlers Denken zusammen. Man könnte folgendes Zitat als Gegenposition zum oben angeführten Zitat von Moholy-Nagy sehen, welches gerade das menschliche Interesse für die Genese der Medien hervorhebt.

¹¹¹ Schon bei Heidegger findet man die Einteilung in Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit: „Das Dasein ergibt sich nach Heidegger in den Grundmodi von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit [...] Diese Modi sind keine Bewertungen, sondern ontologische Charakteristika der Existenz, die die Grundmöglichkeiten des sich zu seinem Sein Verhaltens bezeichnen.“

Vetter, Helmut [Hg.]: *Phänomenologisches Wörterbuch*. Hamburg: Meiner-Verlag, S. 124-125.

¹¹² vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

¹¹³ Walter Benjamin schreibt:

„Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt zu machen und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen zu unterwerfen begann, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrensweisen eroberte.“

ebd. S. 11.

¹¹⁴ Passuth, Krisztina: *László Moholy-Nagy*. London: Thames & Hudon, 1985, S. 309.

¹¹⁵ „...was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. Die Reproduk-

Schöpfung seinen bisher entscheidenden Aspekt: nämlich das Hier und Jetzt; die zeitliche und örtliche Gebundenheit, welche die Einzigartigkeit und Echtheit des Werkes kennzeichnet. Ein Kunstwerk ist dadurch, dass es in eine Tradition eingebettet ist und an ein zeitliches Hier und Jetzt gebunden ist, einzigartig. Diese Einmaligkeit wird als Aura bezeichnet, welche das Kunstwerk umgibt.¹¹⁶ Die Authentizität, die Walter Benjamin in seinem Aufsatz als Kategorie einführt und die scheinbar eine entscheidende Rolle bei ihm spielt, ist eine nicht reproduzierbare. Aufgrund der Möglichkeit einer technischen Reproduktion und deren Effekt der Verkümmern der Aura kommt die Unterscheidung zwischen Original und Kopie erst auf. Denn bei der manuellen Vervielfältigung behält das Original im Gegensatz zur technischen Reproduktion immer noch seine Autorität.

„Der Grund ist ein doppelter. Erstens erweist sich die technische Reproduktion dem Original gegenüber selbstständiger als die manuelle. [...] Sie kann zudem zweitens das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar ist. Vor allem macht sie ihm möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen, sei es in Gestalt der Photographie, sei es in der der Schallplatte. Die Kathedrale verläßt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden; das Chorwerk, das in einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, läßt sich in einem Zimmer vernehmen.“¹¹⁷

Walter Benjamin wirft hier einen entscheidenden Gedanken auf: Was passiert wenn ein Kunstwerk kein Original mehr hat? Oder mit den Worten Benjamins: Was passiert wenn das Original entwertet wird und nicht mehr jene Autorität besitzt? Wobei sich nun die Frage stellt, was sich denn noch entwertet, wenn es doch kein Original mehr gibt. Denn Walter Benjamin geht es bei dieser Frage nicht um das Original der manuellen Reproduktion, welches entwertet werden könnte, da dieses doch immer seine Autorität bewahrt. Allenfalls wird bei einer technischen Reproduktion das erste Produkt als Original dekla-

tionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle eines einmaligen Vorkommens, sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten – einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Massenbewegung unserer Tage.“

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 S. 13.

¹¹⁶ Walter Benjamin schreibt über das Hier und Jetzt:

„Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerkes – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. Dahin reichen sowohl die Veränderungen, die es im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur erlitten hat, wie die wechselnden Besitzverhältnisse, in die es eingetreten sein mag. [...] Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff der Echtheit aus. [...] Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit.“

ebd. S. 14.

¹¹⁷ ebd. S. 12-13.

riert und entgegen der Idee dieser Künstler ins Museum gehängt. Doch wollten diese Künstler gerade jene museale Kunsteingrenzung mit den technischen Ausdrucksmitteln sprengen. In diesen Fall wird das Original, welches bei einem traditionellen Tafelbild noch vorhanden ist, tatsächlich entwertet, da nun diesem scheinbaren Unikat fälschlicherweise die auszeichnenden Attribute eines Originals umgehängt werden. Bei dieser Bewegung – man könnte auch sagen bei dieser neuen Perspektive –, welche einem eingegrenzten Kunstraum entschwinden will, kommt dem einzigartigen Tafelbild nicht mehr der ehemalige Stellenwert zu.

Was passiert nun aber, wenn das Kunstwerk kein Original mehr hat? Es kann dem Menschen entgegen kommen. Die technische Reproduktion von Musik und Malerei kommt dem Betrachter und Hörer zugute; Bedingung ist aber jene Zerstörung der Aura. Es hat den Anschein als könnte die technische Reproduktion in beide Richtungen ausgelegt werden: einerseits als technische Vervielfältigung, welche die Kunst demokratisiert, andererseits aber auch als Entwertung des einzelnen, genialen Kunstwerks – dem Original.¹¹⁸

Aber nochmals zum auszeichnendem Attribut: dem Hier und Jetzt des Kunstwerks. Dem Hörer, dem Kunstbetrachter entgegen zu kommen, bedeutet nämlich immer gleichzeitig eine räumliche Distanz aufzuheben.

„Und wenn Veränderungen im Medium der Wahrnehmung, deren Zeitgenossen wir sind, sich als Verfall der Aura begreifen lassen, so kann man dessen gesellschaftliche Bedingungen aufzeigen. [...] Nämlich: Die Dinge sich räumlich und menschlich 'näherzubringen' ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist.“¹¹⁹

Im Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“, führt Walter Benjamin eine Reihe von Dualismen an. Der hier schon angeführte Dualismus von Masse und Einzelem wird durch den von Einmaligkeit und Dauer (welcher dem statischen Bild angehört) und dem gegenüber stehenden Paar „Flüchtigkeit“ und „Wiederholbarkeit“ (welcher Ausdruck einer kinetischen Darstellung ist) erweitert. Das hier entscheidende Gegensatzpaar ist *nah* und *fern*. Das auratische Kunstwerk, das Einmalige, ist immer fern,

¹¹⁸ „Die Umstände, in die das Produkt der technischen Reproduktion des Kunstwerks gebracht werden kann, mögen im übrigen den Bestand des Kunstwerks unangetastet lassen – entwerten auf alle Fälle sein Hier und Jetzt. Wenn das auch keineswegs vom Kunstwerk allein gilt sondern entsprechend z.B. von einer Landschaft, die im Film am Beschauer vorbeizieht, so wird durch diesen Vorgang am Gegenstande der Kunst ein empfindlichster Kern berührt, den so verletzbar kein natürlicher hat. Das ist seine Echtheit.“

ebd. S. 13.

¹¹⁹ ebd. S. 15.

wohingegen das reproduzierte Kunstwerk eine gewisse Nähe verspricht.¹²⁰ Wie schon des Öfteren erwähnt, ist der Raum ein fundamentales Thema in den Werken von Moholy-Nagy und ebenso stellt sich beim Radiogerät die Räumlichkeit als ein entscheidendes Moment heraus. Im Bild für die Mappe 18./V wird ein unbegrenzter Raum durch die Fensterbalken, welche ins Unendliche weiter laufen, generiert. Der Künstler gibt somit dem Betrachter eine Perspektive eines grenzenlosen Raumes; natürlich nur unter dem Aspekt, dass man die Balken rechts von der Zeichnung nicht als Spiegelung in der Fensterscheibe betrachtet. Anders als in den restlichen Artefakten von Moholy-Nagy, in denen er oftmals versucht, den Raum mithilfe des Lichtes hineinzubringen, ist es hier eher die akustische Komponente, welche die Raumthematik aufwirft. Die Bekanntgabe der Wahlen mittels des Radiogeräts eröffnet eine neue, schnelle und grenzenlos anmutende Reichweite. Das Radio strukturiert einen ganz neuen Raum. Diese technische Innovation steht also in einem engem Zusammenhang mit dem Raum, da sie eine unglaubliche Umwälzung der herkömmlichen Raumdefinition mit sich bringt. Man muss nicht mehr vor Ort sein, das heißt nicht mehr im Konzertsaal sitzen, um dabei zu sein. Jeder kann das Kulturprogramm auch von zu Hause aus verfolgen. Eigenartigerweise interessiert sich Moholy-Nagy in diesem Bild nicht für die Masse. Sie wird von ihm recht unscheinbar dargestellt, obwohl sich durch das technische Gerät eine neue Definition von Masse bildet: eine Masse welche nicht mehr notwendig durch Anwesenheit an einem bestimmten Ort verbunden sein muss, sondern allein dadurch, dass jeder vor seinem Gerät sitzt. Es ist eine Masse, die nicht mehr auf einen konkreten Ort angewiesen ist, sondern paradoxerweise auch ohne physische Verbindung seine Definition als Masse beibehält. Moholy-Nagy geht es um den Raum, der sich durch das Gerät neu konstituiert, wobei sich die Neuordnung der Masse von derjenigen des Raumes kaum trennen lässt. Die Bilder für die Mappe 18./V von Wassily Kandinsky und Georg Muche, welche in weiterer Folge noch aufgegriffen werden, wenden sich im Gegensatz zu Moholy-Nagy der Thematik der Masse zu.

Der Zusammenhang vom technischen Reproduktionsmittels Radio und dem Bruch von „nah“ und „fern“ wird auch in Martin Heideggers Hauptwerk „Sein und Zeit“¹²¹ von 1927

¹²⁰ „Die Definition der Aura als 'einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag', stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach 'Ferne so nah es sein mag'. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.“

ebd. S. 16.

¹²¹ Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 2001.

aufgegriffen. Das Radio ist jenes Gerät, welches eine *Ent-fernung* konfiguriert, das heißt, dass es Ferne wegnimmt. Interessant erscheint bei diesem Gedanken Heideggers, dass er das Wort Ent-fernung beibehält, obwohl es doch im alltäglichen Sprachgebrauch genau das Gegenteil von dem meint, was er ausdrücken will: nämlich dass etwas näher kommt. Allerdings wird dabei die Ferne nur in einer gewissen Weise aufgehoben. Hier liegt aber gerade der entscheidende Punkt: Durch das Radio wird zwar Ferne weggenommen, doch bleibt die Ferne immer noch bestehen. Heidegger betont diese Ambiguität auf adäquate Weise mit dem Begriff Ent-fernung. Diese Ent-fernung ist dem Radio inhärent.¹²²

Die Thematik von Nähe und Ferne und die damit verbundene Neudefinition von Masse wird ebenfalls einen Schwerpunkt in den Bildern von Oskar Schlemmer und Paul Klee bilden, wenn auch von einem anderen Blickwinkel aus betrachtet. Die Veränderung des Raumes ist beiden Künstlern bewusst, doch liegt die gesamte Aufmerksamkeit beider auf jenen – letztlich unentbehrlichen Instrumenten-, welche man für diese Veränderung benötigt. Beide Künstler richten ihren Blickwinkel auf das obligatorische organische Ohr und den technischen Apparat – also jene Faktoren, auf die man diese neue Massen- und Raumfusion reduzieren kann.

Ein wichtiger Punkt ist also die räumliche Komponente des oben angeführten Zitats von Walter Benjamin, ein weiterer derjenige der gesellschaftlichen Umwälzung – sei sie nun bedingt durch die neuen Medien oder umgekehrt. Entscheidender als den Ursprung der Veränderung ausfindig zu machen, welcher letztlich ein lineares Zeitverständnis voraussetzt, ist jener (zugegeben banale, aber doch wichtige) Punkt, dass das Reproduktionsmittel Radio mit einer Veränderung in Verbindung steht. An dieser Stelle würde ich den Gedanken einer reziproken Gleichursprünglichkeit bevorzugen¹²³, welcher ein wechselseitiges Bedingen von gesellschaftlicher Veränderung und der Entstehung des Radios beinhaltet. Wenn man somit den hier angeführten Gedanken einer gegenseitigen Veränderung heraushebt, läuft man auch nicht Gefahr, von vornherein die Technik in einen wertenden Kontext zu setzen. Die erste Betrachtung des Mediums sollte frei von moralinsäuerlichen

¹²² „Das Ent-fernen ist zunächst und zumeist umsichtige Näherung, in die Nähe bringen als beschaffen und bereitstellen, zur Hand haben. [...] Im Dasein liegt eine wesenhafte Tendenz auf Nähe. Alle Arten der Steigerung der Geschwindigkeit, die wir heute mehr oder minder gezwungen mitzumachen, drängen auf Überwindung der Entferntheit. Mit dem 'Rundfunk' zum Beispiel vollzieht das Dasein heute eine in ihrem Daseinssinn noch nicht übersehbare Ent-fernung der 'Welt' auf dem Wege einer Erweiterung und Zerstörung der alltäglichen Umwelt.“

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 2001, S. 105.

¹²³ Diese „Gleichursprünglichkeit“ die hier angeführt wird, orientiert sich an einer Denkfigur Heideggers: „Gleichursprünglich sind bei Heidegger existenziale Momente, die nicht aufeinander zurückführbar sind, sondern auf einer Fundierungsebene liegen, also in gleichem Maße ursprünglich sind, so daß in ihrer wechselseitigen Verflochtenheit keines ohne das andere denkbar ist.“

Vetter, Helmut [Hg.]: *Phänomenologisches Wörterbuch*. Hamburg: Meiner-Verlag, S. 242.

Wertungen sein.¹²⁴ Ob nun Walter Benjamin eine Bewertung in seinem Essay abgibt, soll dahin gestellt sein. Entscheidender als dieses Urteil ist – wie schon gesagt – die Veränderung, welche der Philosoph versucht heraus zu streichen: der Wandel des Rezeptionsvorgangs, bedingt durch die neuen technischen Möglichkeiten in der Kunst. Früher mussten Kunstliebhaber in Galerien, Museen und Konzertsäle gehen, nun ist dies durch Schallplatten, Radioaufnahmen und Kunstdrucken hinfällig. Dabei wird das Original, welches die Aura besitzt, entwertet.¹²⁵ Mithin verändern die Reproduktionstechnologien, wie das Radio eines ist, die Funktion des Künstlers.¹²⁶

Theodor W. Adorno stellt sich in seinem Aufsatz „Über den Geräuschcharakteristik in der Musik und die Regression des Hörens“ im Jahre 1938 ebenfalls die Frage, welche Auswirkungen das Radio und die Schallplatte in Bezug auf die Musikrezeption haben. Nach Adorno führt die technische Reproduktion des Kunstwerkes nicht zu einer Entauratisierung oder einer Demokratisierung wie bei Benjamin, sondern zu einem neuen Fetischismus.

Ob nun die technischen Innovationen eine Entauratisierung oder einen neuen Fetischismus mit sich bringen, soll nicht weiter verfolgt werden. Im Hinblick auf das Bild von Moholy-Nagy soll der Gedanke des Radios als ein Reproduktionsapparat mitgenommen und nun mit dem bisher Gesagten verbunden werden, insofern er die Möglichkeit bietet, Musikstücke von ihrer zeitlichen und örtlichen Bindung zu lösen und beliebig oft zu wiederholen.

In der Zeichnung sind zwei Doppelungen zu sehen: einerseits die des Kreuzes, die wie hier ausgeführt auf die Telefonbilder und dadurch auf die Reproduktionsmöglichkeit eines Kunstwerkes anspielt, andererseits das zweigeteilte Radiogerät, das ebenso eine Reproduktionstechnologie darstellt. Beide Doppelungen im Bild – das Radiogerät sowie die

¹²⁴ Moholy-Nagy bewertet nicht vorab, ob die Maschine gut oder schlecht ist, sie ist nicht an sich schlecht oder gut, diese Bewertung liegt im Geschick und Umgang des Menschen. So schreibt er im Jahre 1922: „Nicht die Maschine ist schlecht, sondern die heutige Gesellschaftsordnung. Deswegen bedarf es neben den Schöpfungen vor allem einer politischen Propaganda, die dem Proletariat zum Bewußtsein bringt, daß jede Schöpfung seinem Wohl dient, **aber nur dann**, wenn es sein Geschick selbst in die Hand nimmt.“ Passuth, Krisztina: *László Moholy-Nagy*. London: Thames & Hudon, 1985, S. 304.

¹²⁵ Moholy-Nagy hingegen sieht die Originalproblematik aus einer anderen Perspektive: „Einen Weg, auch 'Originalen' eine weite Verbreitung zu sichern, bietet uns die heutige Technik. Mit Hilfe maschineller Produktion, mit Hilfe exakter mechanisch-technischer Instrumente und Verfahren (Spritzapparate, Emailleblech, Schablonieren) können wir uns heute freimachen von der Vorherrschaft des manuell hergestellten Einzelstücks und dessen Marktwert. Selbstverständlich wird ein solches Bild nicht wie heute als toter Zimmerschmuck verwendet, sondern wahrscheinlich in Fächern, in 'Haus-Pinakotheken' aufbewahrt und nur dann hervorgeholt werden wenn ein wirkliches Bedürfnis besteht.“

Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*. München: Langen, 1925, S. 23.

¹²⁶ „Rundfunk und Film verändern [...] die Funktion des professionellen Darstellers...“ ebd. S. 28, Fussnote 20.

symboltächtigen Kreuze – verbinden Kunst und Technik und zwingen den Kunstbegriff zu einer Erneuerung der Kunstwerkdefinition. Diese damals noch befremdliche Kopplung von Kunst und technischem Reproduktionsmittel eröffnete eine neue Richtung und verschaffte der Kunst eine unglaubliche Reichweite. In der Zeichnung für die Mappe 18./V von Moholy-Nagy sind die Kreuze gemalt, d.h. nicht durchs Telefon durchgegeben und gedruckt worden; trotzdem rekurren sie aber auf den Vervielfältigungsprozess und dessen Konsequenz für die Kunstgeschichte. Das Endprodukt scheint immer dasselbe zu sein, egal ob gemalt oder gedruckt. Die Kreuze haben ab dem Experiment von 1922 einen symbolischen Status und tauchen immer wieder in seinen Bildern auf. Durch sie wurde eine Trennung bzw. eine Weiterentwicklung des traditionellen Kunstbegriffs vollzogen. Mittels dieses Aktes wurde der Begriff dazu gedrängt, sich zu erweitern und die neu hinzukommenden Medien mit aufzunehmen.¹²⁷ In diesem Sinne war das Experiment der Telefonbilder sicherlich ein bahnbrechender Auslöser für die Medienkunst.

Auffallend ist, dass beim zweiten Bild des Künstlers (Abb. 20) jene Kreuze wegfallen, welche in der ersten Interpretation einen interessanten und signifikanten Zusammenhang angesichts ihrer analogen Doppelungen zum Radiogerät aufzeigen. Allerdings rückt hier vielleicht die Reproduktionsthematik wieder in den Vordergrund, was auf die von Moholy-Nagy verwendete Technik zurückzuführen ist. Der Druck wurde schon im Kapitel „Das mediale Bauhaus“ als Medium beschrieben. Das zweite Werk ist ein Holzschnitt¹²⁸, welches Verfahren eine große Anzahl von Vervielfältigungen zulässt und somit selbst auch wieder eine Reproduktionstechnik ist.

In Walter Benjamins Ausführungen nimmt die Erfindung des Holzdrucks eine maßgebliche Stellung für die Entwicklung der technischen Reproduktion ein. Er schreibt:

„Mit dem Holzschnitt wurde zum ersten Male die Graphik technisch reproduzierbar; [...] Mit der Erfindung des Holzschnitts, so darf man sagen, war die Echtheitsqualität an der Wurzel angegriffen, ehe sie noch ihre späte Blüte entfaltet hatte.“¹²⁹

Ein weiterer interessanter Aspekt der Telefonbilder und ferner auch des hier vorliegenden

¹²⁷ „Wir leben in einer revolutionären Zeit. Der dialektische Prozeß der Entwicklung – im Zerrspiegel der immer stärker werdenden heutigen Reaktion – zwingt uns, unsere Begriffe zu überprüfen.“

Passuth, Krisztina: *László Moholy-Nagy*. London: Thames & Hudon, 1985, S. 331.

¹²⁸ Dieses Werk von Moholy-Nagy wird in Büchern verschieden dokumentiert, einmal als Holzdruck, dann wiederum als Linolschnitt. Da beide Kunsttechniken sich in ihrer Produktionsweise sehr ähneln, ist es nachträglich schwierig herauszufinden, ob der Künstler nun mit dem einem oder anderen Herstellungsverfahren gearbeitet hat. Beides sind graphische Techniken, die mit Hochdruckverfahren arbeiten. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird dieses Werk als Holzdruck bezeichnet, da es meist als solches in den Büchern beschrieben wird.

¹²⁹ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, S. 10-12.

Bildes ist, dass sie zur Kategorie der *errechneten Bilder* gezählt werden können; d.h. sie sind durch die Verbindung von formaler Mathematik und Geometrie entstanden. Diese Kategorie umfasst ein weites Feld, das die Linearperspektive von Leon Battista Alberti und Filippo Brunelleschi bis hin zu jeder Graphik auf dem Computerbildschirm umfasst. Vilem Flusser grenzt in seinem Buch „Ins Universum der technischen Bilder“ Darstellungen, die von Apparaten hergestellt werden von den traditionellen Tafelbildern ab.¹³⁰ Dieser Exkurs ist insofern relevant, da sich Moholy-Nagy dem traditionellen Tafelbild entziehen und mehr den technischen Darstellungsformen – also auch den errechneten Bildern – widmen wollte. Außerdem hängt Moholy-Nagys Ansatz mit der These Flussers zusammen, welche besagt, dass derjenige blind bleiben wird, der technische Darstellungen wie traditionelle Bilder verstehen will. Diese Ansicht führt wiederum geradewegs zu einem fundamentalen Gedanken des hier behandelten Künstlers – jene Ansicht, welche zugleich Anstoß für vielerlei Experimente ist:

„Die Menschen erfinden neue Instrumente, neue Arbeitsmethoden, die eine Umwälzung ihrer gewohnten Arbeitsweise zur Folge haben. Oft wird aber das Neue erst lange nicht richtig verwertet, es ist durch das Alte gehemmt; die neue Funktion wird in die traditionelle Form gehüllt.“¹³¹

An neue technische Innovationen wird mit der alten, gewohnten und traditionellen Haltung herangegangen, wobei das Neue und dessen Möglichkeiten nicht annähernd erkannt und folglich dessen Potential nicht ausgenutzt werden. Wie schon erwähnt finden wir bei Flusser einen vergleichbaren Gedanken. Noch näher kommen die beiden Denker zusammen, wenn man sich den Abschnitt des vorherigen Kapitels bezüglich der neuen Alphabete wieder ins Gedächtnis ruft.¹³²

Entscheidend ist an dieser Stelle anzumerken – um das oben angeführte Zitat besser verstehen zu können –, dass Moholy-Nagy mit seinem Reproduktionsgedanken, welcher auf zeitgemäße Art und Weise den Kunstbegriff erweitert, noch einen Schritt weiter geht. Das Grammophon wird, indem man es zum Abspielen von Schallplatten benutzt, nur in einer reproduzierenden Weise verwendet. Beim bloßen Abspielen vollzieht sich lediglich ein

¹³⁰ vgl. Flusser, Vilem: *Ins Universum technischen Bilder*. Göttingen: European Photography, 1990.

¹³¹ Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*. München: Langen, 1925, S. 25.

Um technische Bilder zu verstehen, bedarf es einer geistigen Veränderung, wie Moholy-Nagy in folgendem Zitat ausführt:

„Das ist so zu verstehen, daß die erste richtige Anwendung oder Herausbildung der Funktion neuen Gestaltungsmittel nicht nur rechnerische sondern auch eine veränderte geistige Perspektive voraussetzt, in der das neue Gestaltungsmittel zum **Lebenselement** wird.“

Passuth, Krisztina: *László Moholy-Nagy*. London: Thames & Hudon, 1985, S. 332.

¹³² vgl. S. 48.

gewohnter und herkömmlicher Vorgang. Moholy-Nagy will aber dem Gerät alles abverlangen, es an seine Grenzen führen, es somit erweitern und für den Menschen nützlich machen. Das Grammophon soll nicht nur reproduzieren, sondern selbst produktiv werden. Diese Ausweitung der Reproduktionsapparate zu produktiven Medien führt Moholy-Nagy anhand verschiedener Experimente aus. In folgendem Zitat erläutert der Künstler einen möglichen Erweiterungsprozess der Reproduktion zur Produktion anhand des Grammophons:

„Man kann natürlich dasselbe für andere Reproduktionsmittel durchdenken [...] Bei dem Grammophon kommt man zu folgendem: das Grammophon hatte bisher die Aufgabe bereits vorhandene akustische Erscheinungen zu reproduzieren. [...]

Ein Erweiterung des Apparates zu produktiven Zwecken könnte so geschehen, daß ohne mechanische Außenwirkung durch den Menschen selbst in die Wachsplatte eingezeichnete Ritzen bei der Wiedergabe eine Schallwirkung ergeben, welche ohne neue Instrumente und ohne Orchester eine **Erneuerung** in der Tonerzeugung (neue noch nicht existierende Töne und Tonbeziehungen) möglich machen und damit zur Umwandlung der Musikvorstellung und Kompositionsmöglichkeiten beitragen.“¹³³

Es geht hier also unter anderem um eine Weiterentwicklung des Geräts, indem es selbst produktiv wird. Nur ein Apparat, der neue Zusammenhänge aufzeigt, ist für den Menschen sinnvoll; dasselbe gilt für die Kunst.¹³⁴ Aber Moholy-Nagy will ebenso aufzeigen, dass oftmals das Medium selbst gar nicht verstanden wird, da mit dem alten, traditionellen Gedankengut herangegangen wird. Das bedeutet (und dieser Gedanke trifft auch noch Jahrzehnte später zu), dass wir in einer technischen Welt leben, diese aber gar nicht verstehen oder gar beherrschen und uns deren Möglichkeiten nicht bewusst sind.¹³⁵

¹³³ Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*. München: Langen, 1925, S. 29.

¹³⁴ „Da vor allem die Produktion (produktive Gestaltung) dem menschlichen Aufbau dient, müssen wir versuchen, die bisher nur für Reproduktionszwecke angewandten Apparate (Mittel) zu produktiven Zwecken zu erweitern.“
ebd. 25.

¹³⁵ Moholy-Nagy schreibt:

„Es besteht kein Zweifel, daß wir heute in einer Welt der größten, geistigen und materiellen Veränderungen leben. Wir beherrschen nicht alle Erscheinungsformen unseres industrialisierten Lebensabschnittes. Wir können im Gegenteil feststellen, daß wir den meisten Erscheinungen des Lebens gegenüber eine ungenügende, vor allem aber veraltete Haltung einnehmen und daß die große Menge noch nicht fähig ist, die richtigen Fragen bezüglich des Ursprungs dieser Erscheinungen zu stellen, geschweige denn diese diese im Sinne einer günstigen Durchführung abzuändern. Die Vorbedingung für jeden Bereich der schöpferischen Tätigkeit ist heute einer zum größten Teil instinktive, pädagogische Arbeit, der Versuch zur Schaffung eines allgemeinen Kulturniveaus, von dem aus die Probleme unserer Tage als solche erkennbar und lösbar werden.“

Passuth, Krisztina: *László Moholy-Nagy*. London: Thames & Hudon, 1985, S. 333.

Dieser pädagogische Ansatz wurde schon im vorherigen Kapitel „Fotografie als Sprache der Moderne“ angeführt. Ein umfassendes Kulturniveau kann – und hier erkennt man wieder den Einheitsgedanken des Bauhauses – nicht allein durch Kunst und Wissenschaft erreicht werden, sondern ist umfassender und beinhaltet gleichermaßen ein technisches Wissen, einen wissenden Umgang mit den Medien und dem

Aber nochmals zurück zur Grammophonplatte. Moholy-Nagy will durch das Einritzen in die Platte neue Geräusche in die Musik einführen, welche ein Instrument gar nicht fähig wäre zu produzieren. Dieser Versuch sollte zu einer musikalischen ABC-Ritzschrift führen, um jene veraltete Tonleiter zu erweitern und so ermöglichen, eine tönende Musik – unabhängig eines Orchesters – zu schreiben.¹³⁶

Friedrich Kittler greift in seinem Buch „Grammophon, Film, Typewriter“ Moholy-Nagys Experiment der Grammophonplatte auf und sieht dieses als Fortsetzung von Rainer Maria Rilkes Versuch, das Ur-Geräusches zu erzeugen an – allerdings durch Erweiterung von technischen Mitteln.¹³⁷

Funktionsvorgang. An dieser Stelle kann man eine Parallele zu Friedrich Kittler ziehen, der in einem Interview folgendes sagte:

„Ich kann mir nicht vorstellen, daß die Leute nur noch Lesen und Schreiben in den 26 Buchstaben lernen. Sie sollten mindestens die zehn Zahlen hinzu nehmen, das Integralzeichen, das Sinuszeichen und alles, was es an Zeichen gibt, des weiteren sollten sie zwei Softwaresprachen können, und dann verfügen sie über das, was im Moment Kultur ist.“

Griffin, Hermann: *Interview mit Friedrich A. Kittler*, Weimarer Beiträge 43/2, 1997, S. 294.

¹³⁶ Moholy-Nagy beschreibt hier seine Vision einer Ritzschrift, die Jahre danach verwirklicht wurde:

„Während bisher die Musik, das Wort das Geräusch durch den Lichttonvorgang reproduziert wurde, d.h. während man bisher die realen akustischen Erscheinungen mit Hilfe eines Mikrophons durch die sogenannte Fotozelle in elektrische oder Lichtsignale verwandelte, macht es die Tonhandschrift möglich, akustische Erscheinungen: hörbare, tönende, ja klingende Musik ohne jedes vorherige Instrumentalspiel aus dem Nichts hervorzuzaubern. Wir sind heute in der Lage, die niedergeschriebenen Töne, das heißt die mit der Hand geschriebene Musik ohne Zwischenschaltung eines Orchesters, allein mit Hilfe eines Tonfilmapparates, erklingen zu lassen. Es gereicht mir zur großen Freude, über diese akustische Erscheinung zu berichten, da ich diese Idee schon vor zehn Jahren in Artikeln und Vorträgen geschildert habe, und wenn es mir damals auch nicht gegeben war, die Experimente durchzuführen, bin ich heute doch glücklich über die Verwirklichung und das Gelingen meiner damals als absurd bezeichneten Vorschläge. Damals ging ich davon aus, daß auf Grund des „eingeritzten Alphabets“ Grammophonplatten hergestellt werden können. Diese Platten wären nicht an eine vorher hörbare Musik angeschlossen, sondern ausschließlich aus der Vorstellungswelt des Komponisten geschrieben und gespielt worden. Einige Jahre später dehnte ich die für das Grammophon bestimmten Experimente auf das Radio, den Tonfilm und das Fernsehen aus.“

Passuth, Krisztina: *László Moholy-Nagy*. London: Thames & Hudon, 1985, S. 335.

Wobei Friedrich Kittler in seinen Ausführungen erklärt, dass dieser utopische Gedanke von Moholy-Nagy im Jahre 1923 schon gar keine Utopie mehr war:

„Eine Erwägung, die lange vor ihrer Niederschrift das Utopische abgestreift hatte. Fouriers Auflösung aller stetigen Funktionen (und damit auch Musiktöne) in Summen von reinen Sinus-Harmonischen gelang vor Helmholtz und Edison. Walshs ebenso mathematischer Nachweis, daß als Summanden der Fourier-Analyse genauso gut Rechteckschwingungen dienen können, war ziemlich gleichzeitig mit Moholy-Nagy. Deshalb brauchte 1964 nur noch Robert A. Moog mit seinem Elektronikertalent und dem 'amerikanischen Laster modularer Wiederholung' zu kommen, um alle Tonstudios und Rockgruppen dieser Erste mit Sythesizern beschenken zu können. Ein subtraktive, nämlich frequenzgesteuerte Klangsynthese überträgt dann tatsächlich die strengen Verhältnis-Gesetzmäßigkeiten graphischer Darstellungen (Rechtecke, Sägezähne, Dreiecke, Trapeze und eventuell auch Sinuskurven) in die von Moholy-Nagy und Mondrian erträumte Musik.“

Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986, S. 77.

¹³⁷ Rainer Maria Rilke beschreibt seinen Versuch des Ur-Geräusches folgendermaßen:

„Die Kronen-Naht des Schädels (was nun zunächst zu untersuchen wäre) hat – nehmen wirs an – eine gewisse Ähnlichkeit mit der dicht verwundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenen rotierenden Cylinder des Apparates eingräbt. Wie nun wenn man diesen Stift tauschte und ihn, wo er zurückzuleiten hat, über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tons stammte, sondern ein an sich und natürlich Bestehendes -, gut: sprechen wirs nur aus: eben (z.B.) die Kronen-Naht wäre -: Was würde geschehen? Ein Ton müsste entstehen, eine Ton-Folge, eine Musik... Gefühle -, welche? Ungläubigkeit, Scheu, Furcht, Ehrfurcht -: ja, welches nur von allen hier möglichen Gefühlen? verhindert mich, einen Namen vorzuschlagen für das Ur-Geräusch, welches da zur Welt kommen sollte.“

„Beim Abspielen jener Nahtstelle am Schädel sind Geräusche alles was entsteht. Und beim Abhören von Zeichen, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammen, sondern anatomische Zufallslinien sind, braucht kein Körper optisch hinzuphantasiert zu werden. Was das Rauschen erzeugt, ist er selber. Und das unmöglich Reale findet statt.“¹³⁸

Der entscheidende Punkt bei beiden Experimenten ist, dass das, was das Rauschen produziert, es selber ist. Moholy-Nagy versucht das Grammophon selbst produktiv werden zu lassen, das heißt, dass es sich selbst verlautbart. Ebenso versucht Rilke der Hirnschale Klänge zu entlocken, die nicht aus einer graphischen Übersetzung kommen. Treffend beschreibt Friedrich Kittler den Versuch einer Ritzschrift des Künstlers als „unbeschränkte Transposition von Medium zu Medium.“¹³⁹

Das Rauschen (ein wichtiger Begriff bei Kittler), der Unton, findet nun infolge dieses Versuchs von Moholy-Nagy – sowie der Experimente von Mondrian und der Bruitisten – einen Platz innerhalb der Musik.¹⁴⁰ Der Musikbegriff wird ebenso wie der Kunstbegriff durch Experimente erweitert und somit der Weg für das Musikgenre „Noise“ geebnet.

Da das grundlegende Thema dieses Bildes jener Zusammenhang von Kunst und Technik ist, sollte nun das Technikverständnis des Künstlers genauer beleuchtet werden. Dabei gibt Moholy-Nagys Umgang mit den neuen Medien einen entscheidenden Einblick in sein Denken. Der Künstler versucht jedes technische Gerät – wie schon am Beispiel der Grammophonplatte gesehen – selbst produktiv werden lassen. Das geschieht stets in einem experimentellen und laboratorischen Umfeld, das zur Erweiterung bzw. auch zum profanen Verständnis des Gerätes führen soll. Die Grundbedingung seiner technischen Betrachtung ist also eine experimentelle. Zusammenfassend lässt sich Moholy-Nagys Technikbegriff in die von mir bereits angeführten Bereiche einordnen: der Wechselbeziehung zwischen Technik und Kunst, welche folglich selbst eine Kunst ist, die den Alltag mit einbezieht und zeitgemäß ist. Eine Technik, die es durch einen Prozess von Reproduktion zur Produktion zu erweitern gilt; jenen Schritt, der auch hilfreich sein kann, das Gerät überhaupt erst zu verstehen. Letzteres Verständnis, welches sich beim Künstler in einem experimentellen Kontext vollzieht, soll nun anhand folgender Fragen weiter ausgeführt werden: Warum wird Moholy-Nagy oftmals als Ingenieurkünstler bezeichnet?¹⁴¹

ebd. S. 66.

¹³⁸ ebd. S. 74.

¹³⁹ ebd. S. 74.

¹⁴⁰ Passuth, Krisztina: *László Moholy-Nagy*. London: Thames & Hudon, 1985, S. 308.

¹⁴¹ In folgenden Zitat wird Moholy-Nagy beispielsweise als Ingenieurkünstler bezeichnet. Es stellt sich hier die Frage, ob die Beschäftigung des Künstlers mit der Technik ausreichend ist, bzw. ob dies das einzige Kriterium darstellt, um ihn als Ingenieurskünstler zu betiteln, unabhängig von einer kritischen Auseinandersetzung mit dem, was ein Ingenieur ist.

„Der geistige Hintergrund der Telefonbilder ist nicht auf den Dadaismus beschränkt, er ist im Gegenteil am

Was bedeutet es, ein Ingenieurkünstler zu sein? Oder ist Moholy-Nagy nicht viel eher ein Experimentalkünstler?

Zunächst folgen noch einige vorbereitende und allgemeine Worte zum Technikbegriff des Bauhausmeisters, um dann die gewagte These zu formulieren, dass man anhand des Umgangs, welcher hier ein experimenteller ist, auf die Technikdefinition des Künstlers schließen und folglich die oben genannten Fragen beantworten kann.

Als Moholy-Nagy am Bauhaus ankommt, vertritt er einen radikal-konstruktivistischen Produktivismus. Es wäre aber falsch, seine Position einseitig auf einen Funktionalismus zu reduzieren, obwohl Moholy-Nagy ein Vorläufer dieser Gedanken war. Besonders in der Zeit am Bauhaus nimmt er immer mehr Abstand von einem radikalen Konstruktivismus. Eine neue Idee, die sich vor allem mit der des Bauhauses deckt, schwebt ihm nun vor Augen: ein technischer Humanismus.¹⁴² Dieser sollte eine Verbindung zwischen Maschinenwelt und menschlicher Natur darstellen. Der Mensch rückt nun in dem Sinne ins Zentrum als er Bestandteil der vereinigenden Gesamtheit ist; anders als bei Oskar Schlemmer, der den Menschen als Maßeinheit sieht.

Man steht im Zeitalter des technischen Fortschritts: Dadurch verändern sich Lebenswelt und Wahrnehmung. Moholy-Nagy will seine Kunst nicht neben dieser neuen Lebenssituation positionieren, sondern mittendrin. Die Technik ist Teil des Lebens. Kein anderer Künstler des Bauhauses hat sich so intensiv in seinen Werken und Schriften mit Telefon, Film, Fotografie und Radio auseinandergesetzt.

„Unsere Wirklichkeit unseres Jahrhunderts ist die Technologie: die Erfindung, die Konstruktion und Wartung der Maschinen. Maschinen benutzen heißt, im Geiste unseres Jahrhunderts handeln [...] Es ist die Kunst des Konstruktivismus [...] In ihm findet die reine Form der Natur ihren Ausdruck – die ungebrochene Farbe, der Rhythmus des Raumes, das Gleichgewicht der Form [...] Er ist unabhängig vom Bilderrahmen und Sockel. Er er-

chesten mit der Gedankenwelt des sowjetischen Konstruktivismus verbunden. Das Ideal des Ingenieur-Künstlers ist am klarsten in den Schriften Rodtschenkos konzipiert. Die Rolle des Künstlers ist eine andere als im Mittelalter, der Künstler entwirft die Dinge, aber er plant auch die Formen des menschlichen Lebens, er gibt den Dingen ihren Sinn und lenkt mit seinem Geist, was noch entstehen wird. Die Auffassung von einer Laboratoriumskunst wird im sowjetischen Konstruktivismus von der produktivistischen Vorstellung abgelöst: die Kunst ist vorbei, das Tafelbild ist tot, der Künstler muß sich im Material – durch industrielle Technologie – ausdrücken, denn nur so kann er für die Gesellschaft nützlich werden.[...] Moholy-Nagy war damals noch in erster Linie Maler, der in Bildern – und nicht in industrieller Brauchbarkeit zu denken pflegte. Eben deshalb wählte er eine ausweichende, ambivalente Lösung: Als Ingenieur-Künstler entwarf er mit Hilfe eines quadratischen Liniennetzwerkes seine Werke, die in einer Emaillefabrik aus Industrie-Emaille hergestellt wurden. Er folgte dem Ideal der Laboratoriumskunst“.

Passuth, Krisztina: *László Moholy-Nagy*. London: Thames & Hudon, 1985, S. 37.

¹⁴² vgl. Fiedler, Jeannine [Hg]: *Bauhaus*. Köln: Könemann, 2006, S. 292.

streckt sich auf Industrie und Architektur, auf Gegenstände und Beziehungen. Konstruktivismus ist der Sozialismus des Sehens.“¹⁴³

Er will die Technik nicht weiter ausgrenzen; sie gehört vielmehr zum Leben und die Idee des Bauhauses strebt außerdem nach einer Vereinigung von Leben und Kunst, die als Einheit gesehen werden kann. Eine Vereinigung, welche aber nicht mit der Exegese des Gesamtkunstwerk zu verwechseln ist.

„Was wir brauchen, ist nicht das 'Gesamtkunstwerk', neben dem das Leben getrennt hinfließt, sondern die sich selbst aufbauende Synthese aller Lebensmomente zu dem alles umfassenden Gesamtwerk (Leben), das jede Isolierung aufhebt, in dem alle individuellen Leistungen aus einer biologischen Notwendigkeit entstehen und in eine universelle Notwendigkeit münden.“¹⁴⁴

Sein Begriff eines Einheitskunstwerkes ist die Koppelung aller Bereiche und richtet sich gegen das Spezialistentum. Diese Verbindung ist nicht ein gezwungenes Zusammenbündeln der einzelnen Bereiche, vielmehr entwickelt er eine natürliche Verbindung zu den Anderen indem jeder Bereich in sein Eigenstes findet.

Die Lösung der sozialen Frage liegt für Moholy-Nagy in der zusammenführenden Ästhetik. Der Bauhausmeister versucht, eine Balance zwischen Mensch und Technik zu schaffen. Das Gesamtziel ist:

„der ganze mensch, der mensch, der von seiner biologischen mitte her allen dingen des lebens gegenüber wieder mit instinktiver sicherheit stellung nehmen kann, der sich heute genau so wenig von industrie, eiltempo, äußerlichkeiten einer oft missverstandenen ‚maschinenkultur‘ überrumpeln läßt...“¹⁴⁵

In Bezug auf die Technik gibt es zwei gegensätzliche Meinungen am Bauhaus: Eine besagt, dass die Technik Ordnung in das Chaos der Natur schafft (also ein Harmoniegedanke). Die andere strebt nicht nach einer Synthese, sondern belässt die Disharmonie und versucht mit ihr zu arbeiten bzw. sie zu betrachten. Moholy-Nagy, der letzterer These anhängt, scheut sich nicht vor Differenzen und geht sehr experimentell mit der Technik um. Er strapaziert in seinen Experimenten die Verbindung von Leben, Technik und Kunst so weit, dass er unbekannte Felder für die Kunst entdeckt. Hier liegt der entscheidende Gedanke, der zu den vorhin gestellten Fragen führt und vielleicht eine konkretere Definition des Technikverständnisses Moholy-Nagys gibt als das bisher Gesagte.

Was ist nun ein Ingenieurkünstler? Oder noch grundlegender gefragt: Was ist ein Inge-

¹⁴³ Moholy-Nagy, Sibyl: *László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment*. Mainz [u.a.]: Kupferberg, 1972, S. 30f.

¹⁴⁴ Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*. München: Langen, 1925, S. 15.

¹⁴⁵ ebd. S. 18.

neur?¹⁴⁶ Diese Frage könnte vielleicht entlang der beiden Denker Claude Lévi-Strauss und Gilbert Simondon erörtert werden.

Claude Lévi-Strauss unterscheidet in seinem Buch „Das wilde Denken“¹⁴⁷ von 1962 zwei Arten von technischen Tätigkeiten: zum einen die der Bastelei und jene des Ingenieurs. Letztere gehört in den wissenschaftlichen Bereich. Ob die These, das Ingenieurwissen als wissenschaftliche Sichtweise zu identifizieren wirklich haltbar ist, soll im weiteren Verlauf geklärt werden.

Ein Ingenieur arbeitet nach einem Plan, er verfolgt ein bestimmtes Projekt; d.h. er hat ein klares Ziel vor Augen und beschafft sich dem folgend die notwendigen Werkzeuge. Seine Instrumente sind somit einer Absicht nachgeordnet und gehen vollständig in ihrer Rolle als Mittel zu einem bestimmten Zweck auf.

Der Bastler hingegen verwendet die Materialien, welche zufällig vorhanden, das heißt dem Plan vorgängig sind. Der Bastler geht also den umgekehrten Weg des Ingenieurs. Die Mittel sind nicht dem Zweck untergeordnet und der zukünftige Gebrauch ist noch nicht festgelegt. Beim Basteln sind folglich die Ereignisse den Strukturen vorgängig.¹⁴⁸

Ebenfalls wie Claude Lévi-Strauss differenziert der Französische Philosoph Gilbert Simondon in seinem 1958 veröffentlichten Buch „Du monde d'existence des objets techniques“¹⁴⁹ zwei verschiedene Arten des technischen Verhaltens. Die Gedanken Simondons rücken die Bastelei in den Bereich der Experimente und brechen die Allokation des Ingenieurwissens als eine wissenschaftliche Betrachtungsweise (im Gegensatz zur Bastelei) auf. Simondon nuanciert in seinem Werk zum einen das unausgereifte Stadium (statut de minorité), indem die Technik als Mittel angesehen wird. Das hat zur Folge, dass das technische Wissen als implizites Wissen verstanden wird. Dem gegenüber steht das reife Stadium der Technikbetrachtung (statut de majorité). Hierbei wird die Technik keinem anderen Bereich unterworfen, wie bei der unausgereiften Sichtweise, welche sich immer einen bestimmten Zweck unterordnet. Bei der reifen Sichtweise werden Entwicklung und die Gesetze als der Technik immanent bestimmt. Der Mechanismus stellt eine niedrigere Stufe der Technik dar; d.h. dass man seine Möglichkeiten einschränken muss, um eine Maschine zu einem Automaten zu machen. Simondon schreibt:

¹⁴⁶ Die nun folgenden Gedanken dieses Kapitels sind durch die unveröffentlichte Vorlesungseinheit „Technik als Experiment“ am 15.05.2008 von Dr. Thomas Brandstetter inspiriert worden.

¹⁴⁷ Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973.

¹⁴⁸ vgl. ebd. S. 30f.

¹⁴⁹ Simondon, Gilbert: *Du monde d'existence techniques*, Mayenne: Aubier, 1989.

„Die wahre Vervollkommnung der Maschinen, entspricht nicht einem Zuwachs an Automatismen, sondern im Gegenteil der Tatsache, dass das Funktionieren einer Maschine eine bestimmte Spannbreite der Unbestimmtheit verbirgt.“¹⁵⁰

Diese Spannbreite oder diese Unbestimmtheit, welche den weiter entwickelten Maschinen inhärent ist, ist offen gegenüber der Welt, das heißt die Maschinen können Informationen von Außen wahrnehmen. Simondon bezeichnet diese fortgeschrittenen Maschinen als offene Maschinen (*machine ouverte*). Sie ähneln einem bastlerischen Zugang und weniger jener Zweck-Mittel-Relation des Ingenieurs.

Diese kybernetischen Maschinen insistieren eine aktive Interaktion mit ihnen. Es ist eine Bastelei, welche auf experimentelle Weise versucht, neue Möglichkeiten zu finden und sie produktiv zu machen. Ist das Aufdecken neuer Möglichkeitsspielräume und neuer Produktivitäten der Maschine nicht ein Weg zu neuen Erkenntnissen, neuen wissenschaftlichen Ergebnissen? Im Sinne Simondons wäre die reife Betrachtung wohl auch jener Bereich, welcher der wissenschaftlichen Betrachtung zugeordnet wird. Ist Claude Lévi-Strauss' Zugang des Ingenieurs nicht eine Betrachtung unter bestimmten Voraussetzungen – nämlich in dem Sinn, dass die Technik eine reibungslos funktionierende Maschine ist? Schmälert dieser nicht vielleicht die eventuellen Möglichkeiten?

Der Umgang mit der Technik als eine aktive Interaktion, um neue Möglichkeitsräume ausfindig und produktiv zu machen, entspricht den Gedanken Moholy-Nagys, denen wir beispielsweise schon beim Theater und dem Grammophonexperiment begegnet sind.

Thomas Brandstetter fasst in seiner Vorlesung den zentralen und besonderen Gedanken von Simondon folgendermaßen zusammen:

„Das Interessante an seinem Ansatz ist, dass er die Technik nicht als Objekt als System oder als Dispositiv begreift, sondern er führt die Zeitlichkeit als konstitutives Element in das Denken des Technischen ein. Was er 'Technizität' nennt ist der Prozess der Konkretisierung der Technik, also der Befund, dass die Technik nie als statisches Sein zu identifizieren ist, sondern ein dynamisches Werden darstellt; die Technik besteht aus einer 'unendlichen Erfindung'.“¹⁵¹

Die Technik ist somit nie in einem abgeschlossenen Zustand, sondern befindet sich immer in einem Werden. Simondon betont in seinem Werk dieses Werden, den Übergang vom Abstrakten zum Konkreten. Bei jeder kybernetischen Maschine bleibt demnach offen, wohin sie sich entwickelt. Ein Beispiel dazu wäre die Weiterentwicklung des schnurlosen

¹⁵⁰ ebd. S. 11.

¹⁵¹ Unveröffentlichte Vorlesungseinheit „Technik als Experiment“ am 15.05.2008 von Dr. Thomas Brandstetter.

Telefons, des Handys. Die Funktion des Short Message Service, kurz SMS, war zunächst ein nebensächliches Abfallprodukt und wurde vom Anbieter dazu benutzt um den Kunden zu informieren. Doch hat sich dieser Dienst zu einem allgemein üblichen Kommunikationsmittel, um Textnachrichten zu verfassen, entwickelt. Die Technik stellt sich als nie abgeschlossenes Konglomerat dar, sie steht in einem ständigen Werden, welches schrittweise zu einer Konkretisierung führt. Diese Konkretisierung darf aber nicht dahingehend falsch verstanden werden, dass sie einen vorgegeben Weg verfolgen würde – also als ob das Ergebnis immer schon fest stehen würde, nur der Weg dorthin noch nicht klar umrissen ist. Jene Präzisierung, welche Simondon hier vor Augen hat, bewegt sich immer noch in einem offenen Bereich und das Endprodukt (wobei es so eines im Grunde nie gibt) ist nicht bestimmt.

Die Unbestimmtheit eines Geräts ermöglicht neue Zusammenhänge und Entwicklungen. Der Umgang Moholy-Nagys mit den neuen technischen Innovationen ist vergleichbar mit den hier ausgeführten Gedanken Simondons. Aufgrund des experimentellen Umgangs des Künstlers mit neuen technischen Innovationen und aufgrund der Tatsache, dass er sich mit einer vorgegebenen Reproduktionsmöglichkeit des Gerätes nicht zufrieden gibt und es daher versucht, produktiv umzudeuten, kann man sagen, dass der Künstler die Medien als offene Maschinen sieht. Durch seine Experimente versucht er die Geräte zu erweitern, ohne vorher genau zu wissen, wohin der Weg letztendlich führen wird. Die Bezeichnung als Experimentalkünstler wäre demnach die adäquatere Beschreibung, um das Technikverständnis des Künstlers auf den Punkt zu bringen.

Die Betrachtungsweise der Maschine als eine Offenstehende im Werden bedarf einer weiteren entscheidenden Komponente, welche am Bauhaus und im Besonderen von Moholy-Nagy immer wieder verfolgt wurde. Eine reife Technikbetrachtung im Sinne Simondons beinhaltet meiner Ansicht nach die Fähigkeit von Visionen – jene Fertigkeit die es schafft, Möglichkeiten, auch wenn sie noch so absurd und utopisch erscheinen, mit einzubeziehen. Fiktionen, die auf einen unsicheren und verschwommen Weg führen, der vielleicht nicht unbedingt an ein Ziel, doch aber zu anderen Erkenntnissen führen kann. Visionen verlangen eine gewisse Offenheit gegenüber den Dingen und lassen sich nicht im Vorhinein von bestimmten Voraussetzungen begrenzen. Die zunächst abwägingsten Gedanken, die in einer wissenschaftlichen Reflexion nichts zu suchen haben, erlangen in diesem visionären Gedankenexperiment einen eigenen Platz. Moholy-Nagy war ein solcher Visionär. Dieses Visionsdenken geht genauso von einer im Werden offenstehende

Maschine aus; wie der Bastler, der sich keinem bestimmten Zweck unterordnet.¹⁵²

Bisher wurden zwei wichtige Punkte des Bildes von Moholy-Nagy für die Mappe 18./V herausgestrichen: einerseits das Radio als Reproduktionsmittel und andererseits das Radio, gesehen als ein unabgeschlossener, offener Apparat, dem noch viele Möglichkeiten offen stehen. Ein weiterer Aspekt erschließt sich aufgrund der Schriften Moholy-Nagys und dem hier behandelten Kunstwerk: das Radio als neues Nachrichtenmittel und seine Konsequenzen für die Printmedien. Moholy-Nagy schreibt:

„In diesem Zusammenhang tut sich eine Perspektive in der Entwicklung unserer Mitteilungsmittel und des gesamten Nachrichtendienstes auf, welche die Rolle der typographischen Mitteilungen in Form von Büchern, Plakaten, Zeitungen, Akzidenzdrucken usw. stark einzuengen fähig ist. Die Verbreitung von Film, Grammophon, Radio bringt eine große Umwälzung mit sich, und es ist keine Utopie, wenn wir von Film- und Plattensammlungen sprechen, die vielfach an der Stelle der heutigen Bibliotheken treten werden. Mit der Vervollkommnung des grammophonischen Verfahrens und der Verstärkerröhre und mit der Ausarbeitung einer für derartige Instrumente klanglich am besten geeigneten mechanischen Sprache wird es wahrscheinlich dahin kommen, daß die künftigen Autoren ihre literarischen Arbeiten nicht mehr optisch-typographisch, sondern phonetisch-mechanisch (Grammophonplatten, gelochte Bänder für die Verstärkerröhre, Radio oder mögli-

¹⁵² An dieser Stelle möchte ich ein ausführliches Bild von dem Visionsdenken des Künstlers anhand verschiedener Zitate geben. Gerade weil das Visionsdenken als ein möglicher wissenschaftlicher Werdegang zu wenig rezipiert wird, möchte ich hier nun diesen Aspekt eigens betonen.

„Es ist wahrscheinlich, daß die künftige Entwicklung den größten Wert auf die kinetische projektorische Gestaltung legen wird, sogar wahrscheinlich mit im Raume freischwebenden, einander durchdringenden Farbengarben und -massen ohne direkte Projektionsfläche; sie wird durch die ständige Vervollkommnung ihrer Instrumente viel größere Spannungsbereiche umfassen als das entwickeltste statische Bild.“

Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*. München: Langen, 1925, S. 24.

„Ein weiterer Weg ist der Bau neuer Apparate, erstens mit Benutzung der Camera obscura, zweitens bei Ausschaltung der perspektivischen Darstellung. Apparate mit Linsen- und Spiegelvorrichtungen, die den Gegenstand von allen Seiten gleichzeitig umfassen können, und Apparate, die auf anderen optischen Gesetzen aufgebaut sind als unser Auge.“

ebd. S. 30.

„Zu den Möglichkeiten des Films gehört die Wiedergabe verschiedener Bewegungen in ihrer Dynamik; wissenschaftliche und andere Beobachtungen funktioneller und chemischer Art; Zeitraffer und Zeitlupe-Aufnahme; drahtlos projizierte Filmzeitung. [...]

Was wäre das für eine Überraschung, wenn man z.B. eine Menschen, von seiner Geburt angefangen, täglich bis zu seinem Greisentode filmen könnte! Eine große Erschütterung schon wäre es, nur sein Gesicht mit dem langsam sich wandelnden Ausdruck seines langen Lebens, seinem wachsenden Bart usw. in 5 Minuten erleben zu können; oder den sprechenden und agierenden Staatsmann, Musiker und Dichter, Tiere, Pflanzen usw. in ihren Lebensfunktionen; durch mikroskopisches Sehen werden hier die tiefsten Zusammenhänge enthüllt. **Selbst bei richtigem Verständnis für das Material reichen Schnelligkeit und Weite des Denkens nicht aus, alle naheliegenden Möglichkeiten vorauszusehen.**“

ebd. S. 34.

„Es ist sogar vorauszusehen, daß diese und ähnliche Lichtspiele durch Radio übertragen werden. Teilweise als Fernsehprospekte, teilweise als reale Lichtspiele, indem die Empfänger selbst Beleuchtungsapparate besitzen, die von der Radiozentrale mit elektrisch regulierbaren Farbfiltern ferngelenkt werden. Es sind zum Beispiel auch Schablونenspiele vorstellbar. Ausgestanzte Kartons werden in die Apparate gesetzt, die – wie heute die Kunstbeilagen – den Radiozeitschriften beigegeben werden.“

Passuth, Krisztina: *László Moholy-Nagy*. London: Thames & Hudon, 1985, S. 328.

cherweise auch optophonetisch (der sprechende Film) veröffentlichen. [...] Die Zeitungen sind zum Teil schon durch das Radio ersetzt. Die Orchesterunternehmungen protestieren bereits gegen die Konkurrenz des Radios...“¹⁵³

Das Radio ist nunmehr das schnellere sowie zeitgemäßere Nachrichtenmittel. Die Ausgabe der Vossischen Zeitung mit der Veröffentlichung der Fotografie von John Gaudenz stellt sich als ein spannendes Zusammentreffen der beiden Konkurrenten dar. Dass das Foto des Radios in einer Zeitung veröffentlicht wurde, wirft die Thematik des Radioempfängers als einem Nachrichtenmittel nochmals nachdrücklich auf.

Entsprechend der bisher verfolgten Gedanken Moholy-Nagys soll aber das Radio nicht als jenes Instrument angesehen werden, welches die Zeitung verdrängt. So wie das kinetische Bild ebenso wenig das statische Tafelbild verdrängt, sondern die Aufgaben konkretisiert und somit jeder Bereich tiefer in seinen eigenen Gegenstand eintauchen kann. Abgesehen davon muss nochmal betont werden, dass für Moholy-Nagy das Radio nie ein reines Nachrichtenmittel, sondern – wie schon erläutert – auch ein Ausdrucksmittel für die Kunst ist.

Das Radiogerät in Moholy-Nagys Interpretation ist nicht nur zweigeteilt und auf einfache geometrische Formen reduziert, es ist zudem transparent. Die Transparenz ist ein zentrales Thema in den Bildern von Moholy-Nagy. Die Themen Raum und Licht, deren Beziehung, Spannung und der Fortschritt durch Technik und Entwicklung sind essenziell für den Künstler. Der Raum ist für ihn alldimensional und damit transparent. Im vorliegenden Kunstwerk sind die einzelnen geometrischen Formen durchsichtig, d.h. sie lassen andere Objekte durch ihren Körper hindurch fließen. So kann man durch den runden Kreis hindurch, der den Schalltrichter darstellt, die Masse erkennen und ebenso einen Teil des Fensterbrettes, sowie das Quadrat – den technischen Teil, welchen das Fensterbrett durch sich hindurch scheinen lässt. In der zweiten Interpretation von Moholy-Nagy könnte die Thematik der Transparenz vielleicht durch die zweite Umrandung des Kreises wieder auftauchen. Was aber bedeutet dieses „Durchlassen“ für das Medium des Radioempfängers? Die Interpretation liegt nahe, es als dasjenige zu denken, das dazwischen liegt; zwar erkennbar und sichtbar, das sich jedoch auf gewisse Weise zurück nimmt und nicht genau umrissen werden kann, da es sich in der Masse und dem Ausgangsort auflöst oder anpasst.

Moholy-Nagy nimmt im vorliegenden Bild eine Minimierung und Abstraktion des Radios vor – anders als Oskar Schlemmer, der detailgetreu das offene Gerippe des Apparats

¹⁵³ ebd. S. 311.

zeichnet. Nun stellt sich die Frage, was Moholy-Nagy mit dieser Reduktion zeigen möchte. Weist diese reduzierte Aufarbeitung auf einen Weg hin, wo sich die Ästhetik der Technik weiterentwickeln wird? Rekuriert er damit auf eine bevorstehende Implosion der Hardware? Oder will Moholy-Nagy vielmehr auf die Veränderung, welche dieses Medium mit sich bringt, aufmerksam machen, indem er der Architektur des technischen Teils, der Mechanik, kaum Aufmerksamkeit schenkt und auf das Elementarste reduziert?

Viele verschiedene Interpretationsmöglichkeiten wurden nun im Laufe des Kapitels angeführt. Der letzte Abschnitt, der sich vor allem aus Fragen zusammensetzt, ist sicherlich sehr gewagt, doch aufgrund der nicht vorhandenen Beschreibung des Künstlers zu diesem Bild finde ich es sinnvoll, so viele Wege wie nur möglich aufzuzeigen. Schließlich sind jene hier angeführten Interpretationen immer auch von den Gedanken und Schriften des Künstlers inspiriert.

Eine Auslegung des Artefakts scheint sich jedoch am stärksten an den Gedanken Moholy-Nagys zu orientieren, nämlich dass sein Bild das Verhältnis zwischen Kunst und Technik thematisiert. Kunst und Technik als Einheit gedacht sind das grundlegende Thema des Bauhauses und folglich auch von Walter Gropius, für den Moholy-Nagys Werk als Geburtstagsgeschenk gedacht war. Nun wird diese Einheit hinterfragt: das Radio als ein Reproduktionsmittel und dessen Folgen für die Kunstwerkdefinition sowie für den Künstler und die Kunstrezeption. Es geht Moholy-Nagy weniger um die Genese des Geräts, die er einfach annimmt und kaum hinterfragt, sondern darum, was dieses Medium kann und ebenso die damit einhergehenden Umwälzungen. Das Medium wird in Bezug auf diese Einheit mit Hilfe der Kunst betrachtet – als ein Offenstehendes im Werden – das versucht wird anhand von Experimenten und Visionen langsam zu skizzieren, zu konkretisieren.

Das Bild von Lyonel Feininger, welches Thema des nächsten Kapitels sein wird, zeigt möglicherweise einen ganz anderen Weg als Moholy-Nagy. Vielleicht fokussiert Feininger mit seiner Interpretation das Entstehen des Radios oder spricht sich gar gegen eine Darstellung des Radios in Form einer historischen und materiellen Technikbetrachtung aus und nähert sich dem Thema durch eine romantische, verträumte Herangehensweise.

4. LYONEL FEININGER

4.1. Kindheitserinnerungen

Leonell Charles Adrian Feininger ist am 17. Juli 1871 in New York geboren. Sein Vater Charles Feininger ist ein angesehener deutscher Konzertgeiger, seine Mutter Elisabeth Feininger Pianistin und Sängerin. Die Kindheit verbringt der Künstler in Amerika und kommt erst später nach Deutschland. Bekannt wird der künftige Bauhausmeister zunächst

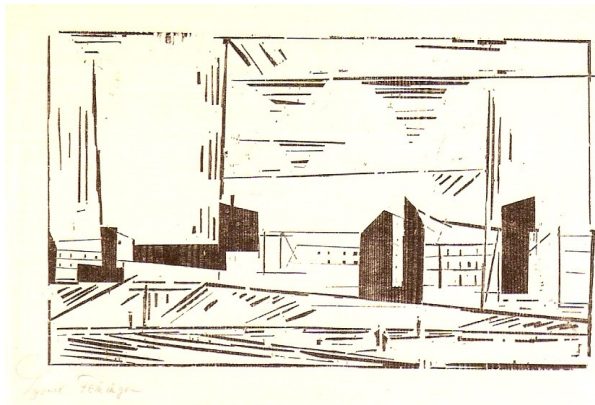


Abb. 22: Lyonel Feininger, *Vorstadt I*, 1924.

als Karikaturist, dabei verfasst er für deutsche, amerikanische und französische Zeitungen Karikaturen über Politik und Gesellschaft. Im Jahre 1908 entscheidet er sich dann für die freie Kunst und kommt somit erst relativ spät zur Malerei. Allerdings bleibt der Malstil Feiningers weiterhin von seinem einstigen Berufsweg dirigiert. Dies zeigt sich in vielen Werken, welche von einer zügigen und markanten

Linienführung durchzogen sind, sowie in den zahlreichen humorvollen Anspielungen, die immer noch die Handschrift des Karikaturisten tragen. Im weiteren Verlauf seines künstlerischen Werdegangs wird Feininger vom französischen Kubismus beeinflusst. Dabei nehmen abstrakte Architekturporträts einen zentralen Platz in seiner Arbeitstätigkeit ein. Eine facettenreiche Künstlerlaufbahn zeichnet Lyonel Feininger Leben aus, die noch damit zu ergänzen ist, dass er als einer der bedeutendsten deutschen Kubisten und als einer jener Wegbereiter der futuristischen Anschauung gilt. Nicht zu vergessen ist seine wirkungsvolle und bedeutende Zeit am Bauhaus für sein eigenes Schaffen; gleichzeitig war er eine repräsentative Persönlichkeit für die Schule. Feininger ist der erste Meister, welcher von Walter Gropius ans Bauhaus berufen wird und sogleich den Auftrag erhält, das Titelblatt des Bauhaus-Manifestes zu gestalten.¹⁵⁴ Walter Gropius und Feininger kennen

¹⁵⁴ Die Freude über die neue Arbeitsstelle drückt er in einem Brief an seine Frau Julia Feininger am 19. Mai 1919 aus:

„Aber, weisst Du das Allerherrlichste? das ist das neue *Atelier*! [...] Der *gute* Gropius! er hats mir gleich gegeben. Überhaupt, war er überall mit in der Schule und ich habe auch den Kupferdruck- Raum gesehen! Oh herrlich! Weisst Du, wir werden hier wie im Malerhimmel sein! [...] Verschiedene Schüler [...] haben uns gesehen und wissen nun wohl auch Bescheid. Na, sie müssen sich, mit der Zeit, an Papileo gewöhnen...“

sich aus dem „Arbeitsrat für Kunst“ - eine Begegnung die zu einer engen Freundschaft führt, auch wenn sie nicht immer einer Meinung sind.

Die Interpretation Feiningers für das Gemeinschaftswerk der Mappe 18./V ist nicht das einzige Geschenk, das Walter Gropius an seinem Geburtstag im Jahre 1924 von seinem Freund erhält; zusätzlich bekommt er noch einen Holzschnitt überreicht. (Abb. 22) Dieses weitere Präsent, welches nun ausschließlich von Feininger kommt, trägt den Titel „Vorstadt 1“ und ist mit einer innigen, vertrauten Widmung versehen: „für gropi von papileo.“¹⁵⁵ *Papileo* ist eine Zusammensetzung aus Papi und Leo (Leonell); eine Kreation seiner Söhne und wird von da an der Name Feiningers unter Freunden und in der Familie. Einem Spitznamen, ob dahinter nun eine negative oder positive Absicht steht, geht immer schon ein *Du* voraus, d.h. eine gewisse Vertrautheit. Feininger will von seinem engsten Umfeld mit Papileo angesprochen werden. Interessant ist dabei, dass das nicht nur für seine Angehörigen und Freunde gilt, sondern auch – und das ist nun das Besondere – ebenso für seine Studenten. Von dieser etwas unkonventionellen Haltung Feiningers gegenüber seinen Schülern kann man eine elementare Sichtweise des Meisters herauslesen. Gerade in dieser Alltäglichkeit kommt jene Absicht, welche er mit dem Verwenden des Spitznamen verfolgt, ans Tageslicht: Nämlich die starre – seiner Meinung nach unnatürliche und nicht zielführende – hierarchische Rangfolge zwischen Lehrendem und Lernenden aufzubrechen. Ein Kosenamen kann auf gewisse Weise Hierarchien überwinden, die nach Feininger kein adäquates Umfeld für einen Künstler bieten, der sich gerade in einer Entwicklungsphase befindet. Schon als er selbst noch ein Student war, fand er diese Ranggliederung eher repressiv als konstruktiv.¹⁵⁶ Aus der eigenen Erfahrung heraus entwickelte er also seinen didaktischen Ansatz, welcher einer Antipädagogik nahe kommt. Feininger will keine erzieherische, leitende Funktion einnehmen. Vielmehr sollen die Studenten ihren Freiraum erhalten, um sich selbst zu entwickeln. Hinsichtlich dieser Gedanken konzipierte er kein eigenes pädagogisches Konzept – anders als seine Kollegen am Bauhaus (wie z.B. Oskar Schlemmers Konzeption von Erziehung, welche das Thema des nächsten Kapitels sein wird), die jeweils eine konkrete Vorstellung davon hatten und diese teilweise auch in Büchern veröffentlichten.¹⁵⁷ Feininger will vielmehr ein Freund als der Erzie-

Hess, Hans: *Lyonel Feininger*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1959, S. 88.

¹⁵⁵ Klaus Weber [Hg.]: *Happy Birthday! Bauhaus-Geschenke*. Berlin: Bauhaus-Archiv, 2005, S. 44.

¹⁵⁶ Diese Erfahrung bestätigt ein Brief Feiningers an Churchill, am 12. Januar 1892:

„Leo wird nie von der Akademie anerkannt werden, da er kein Akademiker ist [...] sobald ich aber zuhause ein >selbstständiges Werk< mache, bin ich frei und sicher...“ denn nur abends, wenn kein Professor „die natürlichen Instinkte abtötet“, kann er wirklich arbeiten.

Hess, Hans: *Lyonel Feininger*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1959, S. 10.

¹⁵⁷ vgl. Wick, Rainer: *Bauhaus – Kunstschule der Moderne*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000.

her sein; ein Freund, welcher sich im Hintergrund hält und den man um einen Ratschlag fragen kann, wenn man ihn braucht.¹⁵⁸ Einzig unter der Bedingung, dass er nicht mehr aktiv unterrichten muss, geht Feininger mit nach Dessau und nimmt dort eine beratende Stellung ein. Der schlussendlichen Entscheidung, die Schule nach Dessau zu begleiten, gingen viele Überlegungen voraus. Dabei war sicherlich die Freundschaft zu Walter Gropius ein ausschlaggebender Impuls für diesen Schritt.

Als Feininger ans Bauhaus kam, wurde dieses zunächst von der Idee *Kunst und Handwerk – eine neue Einheit* getragen. Der Weiterentwicklung im Jahre 1923 unter dem Titel *Kunst und Technik – eine neue Einheit* steht der Künstler skeptisch gegenüber. Diesen Vorbehalt machte er in einem Brief an seine Frau Julia kund. Er schreibt:

„...>Kunst und Technik< die neue >Vereinigung<, heisst es am Bahnhof auf unserem Plakat [...] Gegen die Parole [...] lehne ich mich mit ganzer Überzeugung auf – diese Verknüpfung der *Kunst* ist aber ein Symptom unserer Zeit. Und die Forderung nach ihrer Zusammenkoppelung mit der Technik ist in jeder Hinsicht unsinnig. Ein wirklicher Techniker wird sich mit Recht jede künstlerische Einmischung verbieten; und auch die grösste technische Vollkommenheit, andererseits, kann niemals den Gottesfunken der Kunst ersetzen!“¹⁵⁹

Feininger bleibt trotzdem am Bauhaus, auch wenn seine Gedanken nicht mehr mit denen des Direktors übereinstimmen. Der Begriff *Zusammenkoppelung* in diesem Zitat ist wichtig, denn Feininger stellt sich nicht grundlegend wider die Technik, sondern hauptsächlich gegen eine Synthese mit der Kunst. Im weiteren Verlauf dieses Kapitels wird dieser Punkt weiter ausgeführt werden, um mögliche Missverständnisse bezüglich der Gedanken Feiningers zu vermeiden.

Papileo liebt zwar die Geselligkeit, doch ist er gleichzeitig darauf bedacht, seinen Weg unabhängig von den anderen Künstler und deren Gesinnungen zu gehen.¹⁶⁰ Trotz des Ein-

¹⁵⁸ Dazu schreibt Martin Fass in seinem Aufsatz „Lyonel Feininger“, verknüpft mit den Worten des Bauhausmeisters:

„Systematischen Unterricht wie Klee oder Kandinsky hat er nie erteilt. Er wollte seinen Schülern weder etwas beibringen noch etwas aufzwingen, sondern 'im freiem Verkehr mit den Schülern und durch Gedanken-austausch und Fühlungnahme ihnen [...] nutzen und sie auf den richtigen Weg bringen.' (Brief von Lyonel Feininger an Julia Feininger, Weimar, 29.6.1919) So war er eher ein guter Onkel als ein Lehrer, von allen liebevoll 'Papileo' genannt.“

Fiedler, Jeannine [Hg]: *Bauhaus*. Köln: Könemann, 2006, S. 272-273.

¹⁵⁹ Brief von Feininger an Julia Feininger vom 28. Juli 1923 und 1. August 1923.

Hess, Hans: *Lyonel Feininger*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1959, S. 105.

¹⁶⁰ Feininger kannte schon viele seiner Bauhauskollegen aus den Sturm-Zeiten und freute sich deswegen sehr mit ihnen zusammen zu arbeiten. Folgendes schreibt er in einen Brief am 5. Oktober 1922 an seine Frau:

„...Kandinsky und ich halten weiter gute Kameradschaft. Sonnabend bin ich mit Klee zusammen, sie sind alle prachtvolle Kerle, Mücke, Schlemmer und die übrigen Kollegen. Ich sehe doch jetzt erst richtig eine Kumulativgewalt von ihnen ausgehen, die sehr stark in hervorragenden Menschlichen *Qualitäten* verankert ist.“

ebd. S. 89.

heitsgedankens, der über der Schule steht, kann Feininger, der in gewisser Weise ein Einzelgänger ist, dort weiterarbeiten – oder besser gesagt, vielleicht gerade wegen des Einheitsgedankens, da dieser ebenso einen Platz für kontroverse Denkrichtungen bot.

Lyonel Feininger wurde also schlussendlich Maler – entgegen dem Anliegen des Vaters, der sich wünschte, dass er in seine Fußstapfen tritt und Geiger werden würde. Vorerst schlägt er auch diesen ersehnten Weg des Vaters ein, doch merkt er recht schnell, dass seine eigentliche Leidenschaft die Kunst ist. Trotzdem wird die Musik in seinem Leben nach der Malerei die wichtigste Rolle spielen. Hier zeigt sich ein entscheidender Punkt, der ihn von den anderen Bauhauskünstlern abgrenzt, und uns zu der vorhin angeführten Überlegung zurückbringt. Wo hingegen seine Kollegen, wie schon im Kapitel 2.2. angeführt wurde, eine Übereinstimmung von Ton und Farbe zu suggerieren versuchen und folglich eine Synästhesie anstreben, betrachtet Feininger beide Künste jeweils getrennt voneinander. Er ist nie darauf bedacht, das eine Ausdrucksmittel auf das andere zu übertragen bzw. es in dieses zu übersetzen.¹⁶¹ Dieser Gedanke kann nun auf das schon vorhin Erwähnte angewendet werden: Feininger stellt sich nicht gegen die Technik; ganz im Gegenteil interessiert er sich sehr dafür, doch scheint ihm eine *Zusammenkoppelung* nicht akkurat. Auch hier verfolgt der Bauhausmeister der ersten Stunde strikt seinen Weg und reiht sich nicht in die Gruppe der Synästhetiker ein. Feininger beschäftigt sich folglich separat mit den unterschiedlichen Kunstrichtung und Themen: Hauptsächlich widmet er sich dem zeichnen, daneben komponierte er dreizehn Fugen und bastelt an seinen Modellschiffen. Wie schon erwähnt, spielt die Musik nach der Kunst eine bedeutende Rolle im Leben des Bauhauskünstlers. In Dessau richtet er sich eigens ein Musikzimmer in seinem Meisterhaus ein, damit er seiner zweiten Leidenschaft nachgehen kann. Die Meisterhäuser sind jeweils in zwei Parteien aufgeteilt. Interessanterweise teilen sich Lyonel Feininger und Moholy-Nagy eines dieser Gebäude, obwohl diese doch in ihren Standpunkten bzw. in ihrer Herangehensweise wohl am weitesten von einander entfernt sind. Feininger ist Moholy-Nagy zwar persönlich recht zugeneigt, jedoch kann er den Veränderungen, die dieser am Bauhaus vernimmt, wenig abgewinnen.

„Die Tendenz am Bauhaus präzisiert sich [...] dieser Aufsatz [gemeint ist hier jener von

¹⁶¹ Hans Hess stellt in seinem Buch die Ansicht Feiningers deutlich klar, er schreibt: „Es ist eine falsche Auffassung der Malerei, sie als Musik begreifen zu wollen. Die Musik fand bei Feininger ihren Ausdruck als Musik. Er hat einmal geschrieben: '...ich projiziere meine ganze Liebe und Sehnsucht in Werke, in Musik und verrückt erscheinender Bilder...' Das hier wichtige Wort ist das *und*. Feininger selbst empfand Bilder und Musik als verschiedene Ausdrucksformen. Ihm waren die fugale Form und die Dialektik des Kontrapunktes klar verstandene Gesetze des Denkens. Diese Gesetze standen im Einklang mit seinem Charakter und seiner Denkweise, sie wurden so zum Form-Gesetz seiner Bilder.“ ebd. S. 97.

Moholy-Nagy im Jahre 1925, Anmerk. B.K.] drückt mir das Herz zusammen! Nur Optik, Mechanik, Außerbetriebstellen der *alten* statischen Malerei, in die man erst *hineinschauen* muß. Immer wieder wird von Kino, Optik, Mechanik, Projektion und Fortbewegung geredet, und sogar von mechanisch hergestellten Diapositiven, in schönsten Spektralfarben, die man sich, in der Art von Grammophonplatten, aufbewahren kann und je nach Bedarf vor eine Projektionslampe einschalten, um die Bilder auf die Wand zu projizieren. Wir können uns sagen, daß dies furchtbar und das Ende jeglicher Kunst sei, aber die Gesinnung wird maßgebend von Gropius anerkannt [...] Ist das eine Atmosphäre, in der Maler wie Klee und einige von uns weiter machen können? Klee war gestern ganz beklommen, als er von Moholy sprach, er findet ihn schrecklich mit seiner Schablonen-Geistigkeit.“¹⁶²

Feininger betrachtet die Technikfaszination Moholy-Nagys sehr kritisch. Trotzdem darf man nicht außer Acht lassen, dass er seit frühester Kindheit immer schon an der Mechanik von jeglichen Maschinen interessiert war. Diese Begeisterung findet allerdings einen anderen Ausdruck in seinen Bildern als bei Moholy-Nagy. Feininger beschäftigt sich zwar mit dem Konstruktionsprozess von Maschinen – jedoch nicht in seinen Bildern. In der Malerei begegnet er seinen zentralen Motiven, welche zwar Schiffe, Lokomotiven, Brücken usw. sind, die auf romantische oder karikaturistische Weise dargestellt werden, dennoch geht er dabei nie auf die komplexe innere Mechanik ein. Vor allem als Kind hat der Bauhausmeister Segelbootmodelle zusammengebaut und setzte sich dabei mit deren Konstruktion auseinander, welche er dann wieder auf andere Weise in den Bildern wiedergab. Konkret könnte man diesen Gedanken bei den Interpretationen von Feininger und Oskar Schlemmer weiterspinnen. Die Zeichnung von Schlemmer für die Mappe 18./V fokussiert gerade das Innere des Radiogeräts, welches in den Werken Feiningers nie thematisiert wird, sondern immer eigens – d.h. nicht durch die Kunst – betrachtet wird.

Aber nochmals zurück zu Feiningers Kindheitserinnerungen. Schiffsmotive nehmen, wie schon erwähnt, einen wichtigen Platz in seinem Ouvre ein. Der Bau der berühmten „L“ (Elavated) in der zweiten Avenue (nicht weit von seinem damaligen Wohnort entfernt) hat seine Aufmerksamkeit besonders erweckt:

„In den siebziger Jahren sah ich, wie die >L< (Hochbahn) gebaut wurde – von Anfang an, wie zuerst die schweren gußeisernen Postamente von irgendwo aus der oberen Stadt auf Wagen ankamen und auf den Troittoirs gelagert wurden – bis dann die Pfeiler und Träger ankamen, wie sie montiert wurden und wie sich die Struktur verband, soweit das Auge reichte, in einer ungeheuren Reihe nach der unteren Stadt zu. Ich beobachtete den ganzen Konstruktionsprozess [...] Wie ich die Lokomotiven ansah und besonders die scherenartige

¹⁶² Ein Brief an Julia Feininger, vom 9. März 1925. ebd. S. 106.

Neugierig beobachtet er Brücken, Lokomotiven und Dampfschiffe. Dabei legt er sein Augenmerk nicht allein auf die äußere Erscheinung, sondern auch auf die Triebwerke der jeweiligen Maschine. Auf den East River verfolgt er den Schiffsverkehr. Dies war seine Umgebung als Kind und man könnte sagen, dass Feininger ein Maler der Erinnerungen und Beobachtungen ist, denn immer wieder verwendet er seine Erlebnisse als Schablone.¹⁶⁴

„Die Gestade von Manhattan waren ein wundervolles Schauspiel, Riesenschiffe, Wälder von Masten und Quermasten - [...] die hoch über die phantastischen Bugfiguren hinausragten – über die ganze West Street, fast bis zu den Gebäuden gegenüber, standen sie über Hunderte von Metern entlang dem Gestade. Auch der Hudson und der East River waren voll von Schiffen, Schonern und Raddampfern...“¹⁶⁵

Seine Kindheitserinnerungen, die geprägt von einer Stadt im industriellen Umbruch und von Spaziergängen mit seinem Vater am St. Lawrence Strom, waren demnach durchdrungen von Lokomotiven, Dampfmaschinen, Segelbooten, Fregatten, Jachten und Brücken, die er dann in reiferen Jahren zu Papier bringt. Anfangs zeichnet er lustige Comicgeschichten über das Auto, später romantische Marinelandschaften in Aquarell.

„... wenn die drei Kapitäne (Ardison der Schwede, ein echter alter Seebär, arm wie eine Kirchenmaus, schweigsam, mit einem krausen grauen Bart und den wetterkundigen Augen des alten Seemannes; Kapitän Grant, der Amerikaner und sozusagen der Ingenieur und Wissenschaftler in der Konstruktion von Modellbooten; und endlich Tarleton, der Engländer, ein echter Gentleman-Segler, der seine schmal geschnittenen Kutter mitbrachte), an solchen Tagen gab es viel zu sehen, und wenn die >Kapitäne< (manchmal alle drei zur gleichen Zeit) ihre neuesten Modelle [...] mitbrachten, war das ein großer Tag für die Jungens am Teich. Die Modelle waren prachtvoll entworfen und wunderbar gebaut und getrakelt. Da gab es herrliche Schoner, maßgerechte Kopien der berühmten Yachten [...] am Vormittag hatten wir (die Kapitäne und ich) meist den Teich ganz für uns allein. Ich war immer da, denn man hatte mich aus der Schule genommen, da man glaubte, ich hätte eine zarte Gesundheit, was sicher nicht stimmte (ich war bloß dünn und leichtgebaut)...“¹⁶⁶

¹⁶³ ebd.

¹⁶⁴ Hans Hess fasst in seiner Biographie über Lyonel Feininger die Wichtigkeit der Kindheitserlebnisse für dessen künstlerisches Schaffen treffend zusammen:

„Die Träume seiner Kindheit, die Eindrücke seiner jungen Jahre bleiben unvergänglich: das Häusermeer der Stadt New York, die Schiffe im Hafen, die weite Landschaft Connecticut, die geschäftigen Männer in Wall Street mit ihrem Zylinder. Die einsame Welt des kindlichen Wunders, seine amerikanische Jugend, die er immer neu erlebt, wird zur Quelle seiner Kunst.“

Hess, Hans: *Lyonel Feininger*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1959, S. 5.

¹⁶⁵ New York, 18. September 1937, an Theodore Spicer-Simson.
ebd. S. 44.

¹⁶⁶ Brief an seinen Sohn Lux, vom 23. Januar 1943.

Feiningers eigene Erzählungen über seine frühen Jahre lesen sich wie ein Abenteuerroman – was wenig verwunderlich ist, zählten doch „Gullivers Reisen“ von Jonathan Swift, „Robinson Crusoe“ von Daniel Defoe, sowie Mark „Twains Life on the Mississippi“, „Don Quijote“ von Miguel de Cervantes zu seinen Lieblingsbüchern; aber auch technische Bücher wie „Yachts and Yachting“ verschlang er mit Vorliebe.

Die Gegenstände seiner Bilder sind aus Erlebnissen und Beobachtungen abgeleitet und meist auf humorvolle Weise, mit kindlichen Charme und mit Hilfe phantastischer Figuren in fiktiven Welten dargestellt. In den Werken Feiningers entsteht eine humorvolle Märchenphantastik, in der Geister und eigenartige Gestalten umherwandeln. Anzumerken ist, dass sich hinter den Bildern Feiningers keine Theorie verbirgt; das heißt, dass seine Arbeit keinen Gesetzen folgt. Das einzige Diktat, das in seinen Artefakten vorherrscht, ist wohl der Nicht-Sinn, also der Nonsens, welcher nicht mit Unsinn oder Schwachsinn gleichzusetzen ist. Feininger – so scheint es – ist jener Künstler, welcher versucht sich von allen Fesseln zu lösen und der eine vorgabenlose Atmosphäre als ideale Bedingung für den Künstler ansieht. Zu seinem karikativen Ausdruck, welchen er nie über Bord warf, gehören immer auch die Komponenten Humor und Unsinn. Es geht ihm nicht um eine tiefgreifende Botschaft hinter dem Bild, sondern er gibt Beobachtetes und Erinnerungen wieder und konstruiert damit eine neue, verzerrte Welt.

4.2. Marine Romantik



Abb. 23: Lyonel Feininger, Tusche und Aquarell auf Japanpapier, Blatt 28,5 x 31, 5 cm, Darstellung: 19,6 x 22,5 cm.

Lyonel Feininger setzt die Fotografie von John Gaudenz in einer Marineszene um. An die Stelle der dynamischen, zuhörenden Menschenmasse vom Potsdamer Platz tritt eine harmonische Mondlandschaft auf ruhiger See. Die Fensterbrüstung wird zum Meer, die Fensterrahmen werden zu zwei großen Felsen, die das zierliche Schiff dazwischen einsperren. Jenes Straßenschild, welches in der Ablichtung von John Gaudenz hinten links zu erkennen ist, wird hier zu einer Mondsichel, das Rundfunkgerät hingegen transformiert sich zu einem kleinen Schiff. Der Schalltrichter wird noch zu einer Dampfwolke umfunktioniert und die idyllische Seelandschaft ist nun perfekt.

Feininger erzählt hier nicht nur eine ganz neue Geschichte, sondern er zeichnet auch jenes, das optisch nicht zu erkennen ist – nämlich den Ton. Die gelbe mit schwarzen Linien durchzogene Rauchwolke verkörpert den Schalltrichter, der noch deutlicher durch das

Loch in der Mitte zu identifizieren ist. Aus diesem Gebilde steigt wiederum Dampf, welcher durch den helleren Farbton klar vom Schalltrichter zu differenzieren ist. Der Bauhausmeister inszeniert mit diesem Kontrast den Ton, welcher immer weiter in den Himmel steigt; sozusagen zur Masse durchdringt.

Wie auch schon in der Interpretation von Moholy-Nagy so werden auch hier die zuhörenden Menschen zu einer homogenen Masse zusammengefasst. In dem Bild von Feininger wird das Publikum als Himmel dargestellt und fällt dabei nicht weiter ins Auge. Im Bildkontext nimmt es im Grunde die Funktion des Hintergrundes ein. Natürlich ist die Kulisse ein notwendiger Bestandteil, um ein Geschehen darzustellen, aber dem Publikum wird darüber hinaus keine zusätzliche Aufmerksamkeit geschenkt. Der Rauch als Schall steigt also in den fernen, unerreichbaren Himmel auf. In diesem Sinne könnte man die Raumthematik miteinbeziehen: durch das Radio, welches den Raum neu strukturiert und sogar in unerreichbare Weiten vordringt.

In der Zeit, in der Feininger als Karikaturist tätig ist, sind die Farben des Öfteren knapp, deswegen muss er lernen mit wenig auszukommen. Aus diesem Notstand heraus entwickelt er ein erstaunliches Feingefühl für Farbtöne. Feininger arbeitet in seinen Bildern mit feinsten Farbübergängen und kommt damit zu neuen Kontrasten. Er vermeidet alltägliche Farben; die Farben müssen vielmehr nicht immer mit der Realität übereinstimmen, denn einer Phantasiewelt sind keine Grenzen gesetzt. Dies alles kann man auf das hier vorliegende Bild übertragen: Er arbeitet mit nur zwei Farben – gelb und blau – die er in allen Schattierungen wiedergibt. Dabei erscheint das Werk nicht weniger komplex als die anderen Zeichnungen. Die Rauchwolke ist ungewöhnlicherweise gelb, Mond und Wasser haben keine Farbe und werden durch feine, zittrige Linien angedeutet, Schiff und Felsen erscheinen in einem starken Dunkelblau und der Himmel erstrahlt in einem hellen Blauton. Diese Marineromantik aus Aquarell und Tusche erweckt den Anschein, als würde sich Feininger über die Vorlage hinwegsetzen und sie damit ignorieren. Oder steht diese sehr eigenwillige Illustration doch in einem engeren Zusammenhang mit der Fotografie von John Gaudenz als man im ersten Moment vermuten möchte? Diese Frage soll nun weiter verfolgt werden und somit als Dreh- und Angelpunkt dieses Kapitels fungieren.

Feininger erfindet also eine neue, fiktive Geschichte. Dabei abstrahiert er das Ereignis, welches die Verkündigung des Wahlausgangs über das Radio ist, zu einer Marinelandschaft. Die Wahlverkündigung vom Februar 1924 wird zu einem thematisch abstrakten Bild: einem Märchen auf See. Die Abstraktion Feiningers basiert weder auf ungenständlichen Elementen, wie es z.B. im Bild von Wassily Kandinsky für die Mappe 18./V

der Fall ist, noch auf der Reduktion auf geometrische Formen wie bei Moholy-Nagys Interpretation. Trotzdem löst sich Feininger in seinem Bild von den strengen Tatsachen, welche die Fotografie vorgibt. In diesem Sinn könnte man ebenso die Interpretation Feiningers – aufgrund seiner verzerrten Darstellung des Gegenstandes – in die Gruppe jener Werke rücken, welche sich eines losgelösten, abgekoppelten Ausdrucks bedienen.

Kandinskys Bild und auch Paul Klees Interpretation schaffen es mit ihrer Übersteigerung bzw. Abstraktion das nicht Sichtbare sichtbar zu machen, d.h. den Ton, das Akustische zu visualisieren. So schafft es auch Feininger mit der kontrastierten Dampfwolke und dem Hang zur thematischen, inhaltlichen Abstraktion, den Ton zu skizzieren.

Das Bild für die Mappe 18./V zeigt eine seiner typischen romantischen Darstellungen des Dampfschiffes, dabei behält er die karikaturistische Linienführung bei und gibt dem Bild somit eine leicht ironische Diktion. In seinen Karikaturen wirkt die Linie völlig antidekorativ, sie verläuft um die Objekte herum und hat die Aufgabe, ihnen eine Kontur zu verleihen. Die Farben laufen in seinen Karikaturen meist über den selbst gezogenen Rahmen hinaus. Dies alles ist auch im Bild für Walter Gropius zu sehen. Es stellt sich aufgrund dieses karikaturistischen Ausdrucks, den der Künstler hier wählt, die Frage, ob das Bild auch auf diese Weise – nämlich mit einem Augenzwinkern – verstanden werden soll. Sollte man somit der karikaturistischen Darstellungsweise mehr Aufmerksamkeit schenken, indem man das Artefakt als ein sarkastisches Statement zu Moholy-Nagys Technikfaszination, von dem ja Idee und Auswahl der Fotografie stammen, deuten? Indem Feininger sein charakteristisches Sujet wiederholt und minimal auf die Ablichtung von John Gaudenz eingeht, könnte man einen Antagonismus zu Moholy-Nagy herauslesen, da er strikt seinen eigenen Weg geht. Dieser Umgang ist sehr eigentümlich für Feiningers Person, da er zwar am Bauhaus lehrt und arbeitet, aber doch immer seinen eigenen Weg geht. In diesem Sinne könnte das Werk ironisch konnotiert sein, bzw. eine mögliche Absage der Gedanken Moholy-Nagys darstellen. Dies wäre nun eine mögliche Auslegung. Es gibt aber eine weitere, die genau in die entgegengesetzte Richtung verläuft.

Feininger erzählt hier – wie schon erwähnt – eine neue Geschichte. Aber könnte diese nicht vielleicht auch die Entstehungsgeschichte des Radios widerspiegeln?¹⁶⁷ Was bei beiden Interpretationen gleich bleibt, ist, dass Feiningers Bild divergent zu Moholy-Nagys steht, denn Moholy-Nagy geht in seinem Werk nicht auf die Genese des Radios

¹⁶⁷ vgl. Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München: Beck, 2002, S. 131-152.

Hagen, Wolfgang: *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.

Hartmann, Frank: *Globale Medienkultur. Technik, Geschichte, Theorien*. Wien: WUV, 2006, S. 111-136.

ein.

Unabhängig davon ob Feininger nun über die Wurzeln des Radios in der Marine Bescheid wusste oder nicht, hätte er trotz allem nie das Innere des Gerätes gezeichnet. Somit geht Feininger entweder auf die Entstehung des Mediums zurück, die Moholy-Nagy in seinem Bild weniger interessiert, oder er nimmt eine Gegenposition ein und grenzt sich klar ab.

Abgesehen von diesen beiden Eventualitäten darf einerseits nicht vergessen werden, dass jene Arbeit ein Geschenk an einen guten Freund ist – nämlich an Walter Gropius. Andererseits darf aber auch nicht außer Acht bleiben, dass die Arbeit Feiningers im Kontext einer Gemeinschaftsarbeit der Bauhauskünstler steht. Jeder trägt mit seiner Arbeit seine eigene Perspektive vor. Deshalb könnte man vermuten, dass Feininger mit seiner Zeichnung gerade einen Gegenpol zu den vermutlich sehr technikorientierten Artefakten der Bauhauskollegen statuieren will.

Aber bleiben wir zunächst bei der Überlegung, dass es ein Geburtstagsgeschenk ist. Unterhalb des Bildes steht eine Widmung, die sich aus dem Spitznamen *Papileo* (links unten), *Vivat Gropi!* (in der Mitte) dem Datum *18. Feb. 1924* (ganz rechts), zusammensetzt. Die Zeichnung könnte auch als eine Antwort auf die damalige Bauhausituation, welche letztlich auch Gropius' eigene Lage darstellt, gedeutet werden. Von diesem Blickwinkel aus stellt sich die Frage, ob das Bild eine ruhige Marinelandschaft suggeriert und somit das Schiff schützend zwischen zwei Felsen ruht, oder ob es gar, der Titanic nicht unähnlich, auf die mächtigen, angsteinflößenden Felsenbrocken zufährt und untergehen wird?

Wird letztere Perspektive ins Auge gefasst, kann man deuten, dass damit auf Gropius und seinem wackligen Stuhl am Bauhaus angespielt wird; aber auch, dass das Bauhaus sich mit seinem Direktor auf unruhiger See bzw. auf ungewisser Wanderschaft befindet. Geht das Schiff mit seinem Kapitän unter oder wird es eine neue Anlegestelle finden? Diese Fragen stehen zu diesem Zeitpunkt im Jahre 1924 sowie auch im Bild von Feininger noch offen. Zu wünschen bleibt, dass das Bauhaus und Walter Gropius diese ungewisse und dunkle Nacht überleben. In diesem Sinne: „Vivat Gropi!“

Zusammenfassend wurden nun drei unterschiedliche und ungewisse Auslegungsoptionen für das Bild von Feininger angeführt: Eine, die besagt, dass der Künstler sich möglicherweise gegen den Richtungseinschlag von Moholy-Nagy wendet und somit selbstbewusst mit einem ironischen Schmunzeln seinen eigenen Weg einschlägt. Es könnte zweitens aber auch sein, dass der Bauhausmeister als Fachkundiger bezüglich der Genese des Radios, welche eng mit der Marine verwebt ist, diese insofern nachskizziert. Die letzte angeführte Hypothese ist, dass Feininger vielleicht ganz speziell auf die kritische und unsiche-

re Situation von Walter Gropius anspielt.

Nach all den angeführten Varianten, lässt sich aber eines mit Gewissheit sagen: Dass Feininger sich nämlich nie auf die Weise dem Radiogerät genähert hätte wie Oskar Schlemmer es tut; dies würde zu einer Überlappung führen, die nicht in seinem Sinne ist.

5. OSKAR SCHLEMMER

5.1. Der metaphysische Mathematiker

Oskar Schlemmer ist 1888 in Stuttgart geboren. Früh erkennt er sein künstlerisches Talent und absolviert von 1906 bis 1910 die „Akademie für Bildende Künste“ in seiner Heimatstadt. Im Verlauf des Studiums wird er vor allem von seinem Lehrer Adolf Hölzel beeinflusst.

In den darauf folgenden Jahren wird zwar seine künstlerisch aktive Phase durch den Kriegsdienst unterbrochen, trotzdem bekommt das große und einzige Thema seiner Kunst immer mehr Klarheit. So macht Schlemmer sich schon während der Wehrpflicht Gedanken über seinen künstlerischen Gegenstand:

„Die Darstellung des Menschen wird immer das große Gleichnis für den Künstler bilden. Hier der Mensch aus Fleisch und Blut mit der Mystik seiner Existenz, dort sein Widerspiel in Kunst. Die Bedingungen und Gesetze seiner physischen Existenz sind andere als die seiner künstlich-künstlerischen. Es sind die unserm physischen Organismus wesensfremdesten, nämlich: Pinsel, Stift, Gips, Holz, Stein.“¹⁶⁸

Der Direktor des Bauhauses wird aufgrund der zwölf Wandbilder, welche er für die Haupthalle der Werkbundausstellung gemeinsam mit Willi Baumeister anfertigte, auf diesen aufmerksam. Walter Gropius war beeindruckt von der tektonischen Bildauffassung des Künstlers, die besonders in jener Serie von Bauplastiken zum Ausdruck kommt. Im Jahre 1920 folgt der Ruf Schlemmers an das Bauhaus. Zunächst unterrichtet er Steinbildhauerei, Wandmalerei, Holzbildhauerei und engagiert sich für die Bauhausbühne.

Oskar Schlemmer nimmt am Bauhaus eine kompensative Mitte ein, da er weder ein Anhänger von extremen Positionen noch von Dogmatismen ist. Er steht dem Technikutopismus der Konstruktivisten sowie dem Spiritualismus, den Itten vehement vertritt, kritisch gegenüber. Inmitten der Zerrissenheit der Moderne versucht Schlemmer eine syntheti-

¹⁶⁸ Schlemmer, Tut [Hg.]: *Oskar Schlemmer; Briefe und Tagebücher*. Langen-Müller-Verlag: München, 1958, S. 252.

Er schreibt am 18. März in sein Tagebuch:

„Die >>absolute<< Kunst, die der >>reinen<< Form und Farbe, gehört der Architektur und allem, was darin ist. Die Malerei bedarf eines Mediums aus der sichtbaren Welt, um sich darzustellen. Das vornehmste Objekt: der Mensch. Damit scheint die alte Ästhetik wiederhergestellt? Ich glaube, ja. Gewisse, alte Grundsätze scheinen unerschütterlich und ewig neu. Denn, daß sie in neuem Gewande wieder erstehen, müßte, wenn es nicht Tatsache wäre, Forderung sein.

Neue, stolze, große Aufgaben.“

eda. S. 161.

sche, dialektische Konstante zu finden. Wie schon in den letzten Kapiteln erläutert, gibt es eine Dissonanz zwischen den Standpunkten von Moholy-Nagy und Feininger. Paul Klee und Moholy-Nagy trennt aber eine noch größere Kluft – sie könnten gar als *das* extremste Gegensatzpaar, welches zur selben Zeit am Bauhaus beschäftigt ist, deklariert werden. Schlemmer nimmt – verfolgt man nun diese plakative, verkürzte und deswegen sicherlich unzureichenden Gegenüberstellungen weiter – eine harmonisierende Mitte ein.¹⁶⁹ Auch Feininger lässt sich binnen dieser schematischen Bauhauseinteilung keiner Extremposition zuordnen. Dies ist aber kein Beleg dafür, ihn ebenso in die Mitte, wo sich Schlemmer befindet, zu rücken. Feininger, der immer darauf bedacht ist, seinen individuellen Kurs niemals zu verlassen und diesbezüglich keine Kompromisse eingeht, lässt sich deswegen weder der Position Moholy-Nagys, noch jener gegenüberliegenden von Klee und auch nicht der harmonischen Mitte von Schlemmer zuordnen.

Schlemmers pädagogischer Schwerpunkt liegt darin, den Studenten einen geistigen Boden zu geben und ihnen ein fundiertes und vielschichtiges Wissen zu vermitteln, um folglich die Gefahr einer Aufzucht eines Spezialistentums zu unterwandern. Diese Umgehung ist ebenso das Ziel von Walter Gropius, welches er mit der neu konzipierten Pädagogik der Bauhausschule verfolgt. In diesem Sinne ist der Leitgedanke des Bauhauses mit dem von Schlemmer äquivalent. Außerdem scheint das Bauhaus ebenfalls vom Menschen als zentralen Mittelpunkt auszugehen – so lautet zumindest die Interpretation von Schlemmer. Er hält diese Beobachtung in einem Brief an Otto-Meyer-Amden fest:

„Daß sich das Bauhaus den Geistern von heute nicht verschließt, auch bei offenkundiger Gefahr (es sind dies die Bauhausabende); daß schon das Programm des Bauhauses eine verwegene Schar an jungen Menschen zusammenrief (es ist eine tolle Jugend von heute beisammen), macht, daß das Bauhaus nach ganz anderer Seite hin >>baut<<, als erwartet wird, nämlich: den Menschen. Gropius scheint das sehr bewußt, und er erkennt darin das Manko der Akademien, die die Menschenbildung außer acht lassen. Er wolle, daß der Künstler auch ein Charakter sei, und erst dies, nachher das andere.“¹⁷⁰

Zu einer gefestigten Persönlichkeit formt sich ein Künstler demnach durch ein geistiges Fundament. Nun stellt sich die Frage, welche Grundausbildung dafür nötig sei. Nach Schlemmer enthält die biologische, psychologische und philosophische Betrachtung des

¹⁶⁹ Treffend beschreibt Kay Kirchmann in seinem Aufsatz die Mittelposition des Künstlers:

„Das ist also die Quintessenz der Schlemmerschen Menschenbilder: Der Widerspruch zwischen Gesetz als dogmatische Erstarrung und subjektiver Willkür sollte in der Objektivität menschlicher Gestalt selbst aufgehoben und Natur, Seele und Form sollten zur Einheit gebracht werden.“

Fiedler, Jeannine [Hg]: *Bauhaus*. Köln: Könemann, 2006, S. 287.

¹⁷⁰ Schlemmer, Tut [Hg.]: *Oskar Schlemmer; Briefe und Tagebücher*. München: Langen-Müller-Verlag, 1958, S. 105-106.

Menschen genau jenes elementare Wissen, welches den Studenten fehlt.



Abb. 24: Oskar Schlemmer, Bauhaus-Signet, 1921/22.

Wie schon erwähnt, ist der Mensch mit all seiner Vielfalt das Sujet seines gesamten Oeuvres. Diese anthropologische Reflexion beinhaltet ein breites Themenspektrum, das sich vielleicht mit dem von Schlemmer auch immer wieder verwendeten Ausdrucks „Der Mensch im Raum“ adäquat umschreiben lässt. Der Mensch ist nie ein isoliertes, abgekapseltes, insulares Geschöpf, sondern befindet sich immer schon innerhalb eines bestimmten Kontextes; d.h. er hat eine Umwelt, eine Umgebung, auf die er reagiert und die wiederum auf ihn reagiert. Der Mensch ist somit intrinsisch in diese unzähligen Beziehungsgeflechte verstrickt.

Der Raum stellt hier wohl den elementarsten bzw. ersten Bezugsrahmen dar. Schlemmers Auffassung des Menschen als rein anthropologische oder rein physische zu verstehen, greift aber zu kurz. Wie im weiteren Verlauf dieses Kapitels noch ausführlicher dargelegt wird, gehören alle Aspekte – also biologische, psychologische und philosophische – zur Untersuchung. Diese vorangehenden Überlegungen sollten den jungen Künstlern als Stütze für die schlussendlich ästhetische Ausarbeitung dienen. Bei Walter Gropius ist die Architektur jene vereinende Konstante, die alle Künste in sich versammelte. Die Baukunst, welche die Einheit unter der Vielfalt herstellte. Bei Schlemmer hingegen ist es der Mensch, welcher den zentralen Bezugs- und Ausgangspunkt darstellt. Interessant ist nun die Brücke, die er zwischen seinem thematischen Mittelpunkt und Gropius Konstante zieht:

„Dennoch bleibt ein großes Thema, uralte, ewig neu, Gegenstand und Bildner aller Zeiten: der Mensch, die menschliche Figur. Von ihm ist gesagt, daß er das Maß aller Dinge sei. Wohlan! Architektur ist edelste Meßkunst, verbündet euch!“¹⁷¹

Das Maß bildet die Brücke: Der Mensch ist das Maß aller Dinge und die Architektur ist die edelste Messkunst. Diese Brücke stellt zwar eine Verbindung dar, doch bleibt der Mensch als oberste Instanz bestehen. Diese Proklamation nach einem Verbündnis erinnert an das Bauhausmanifest, worin der Bauhausdirektor Künstler und Handwerker auffordert, sich zu vereinen. Schlemmers anthropologische Interpretation der Bauhausidee findet sich in seinem Entwurf für das Bauhaus-Symbol wieder, welches ausgewählt wurde, um

¹⁷¹ ebd. S. 149.

die Institution zu repräsentieren. (Abb. 24). Schon im Jahre 1923 versucht Schlemmer eine Zusammenführung von Bau und Mensch anhand eines Plaketes, das im Rahmen Bauhausausstellung gestaltet wird. (Abb. 25)

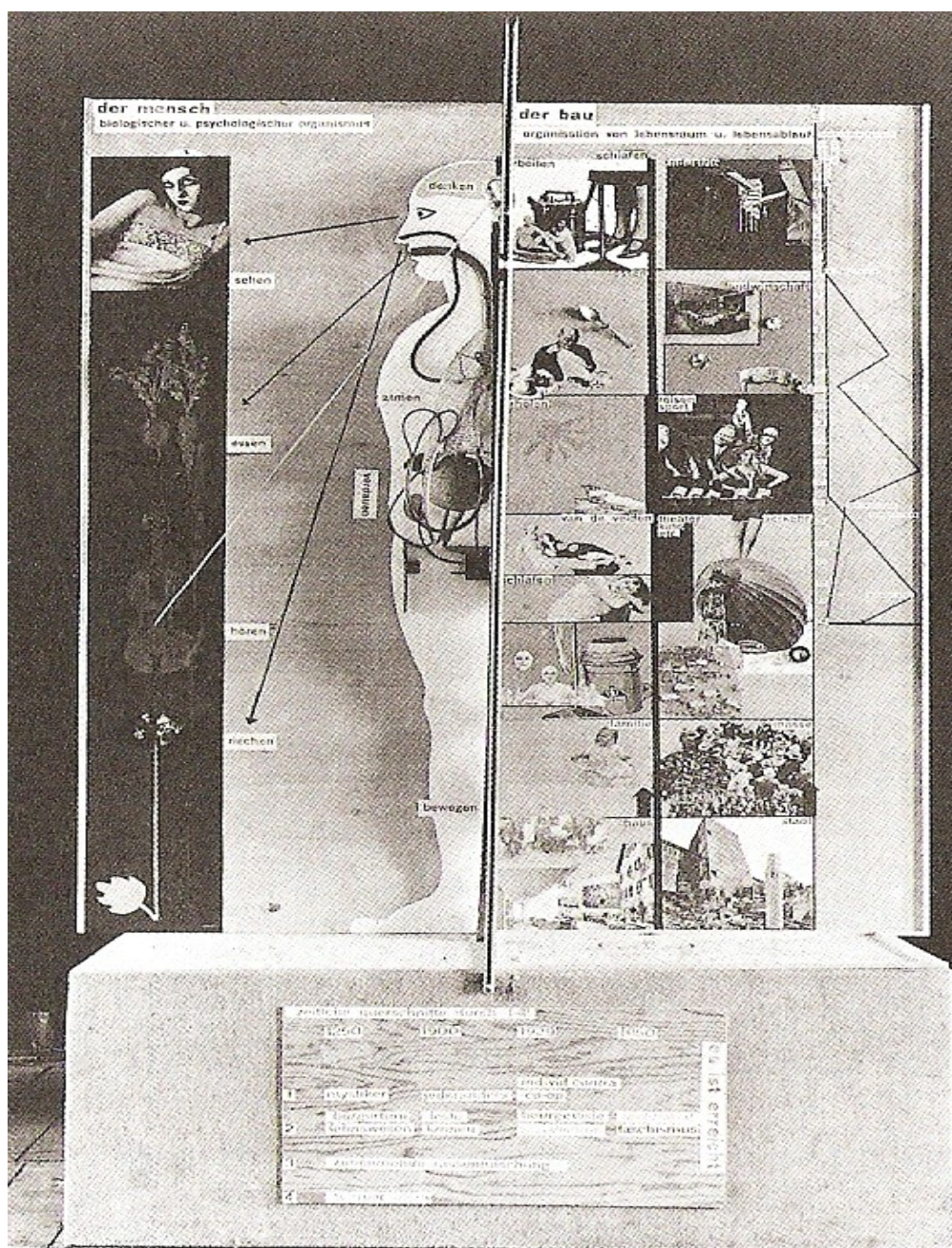


Abb.25: Oskar Schlemmer, *der mensch; biologischer u. psychologischer organismus. der bau; organisation von lebensraum u. lebensablauf*, 1923.

Die Relevanz, welche das Bauhaus dem architektonischen Raum zuspricht, ist auch bei Schlemmer nicht weniger bedeutend. Das Verständnis Schlemmers vom Raum war je-

doch kein euklidisches, sondern ein metaphysisches. Dies erhärtet den vorhin angeführten Gedanken, dass Schlemmers Spruch „Der Mensch im Raum“ nicht allein auf die physikalische Begrenzung hin zu interpretieren sei, sondern ebenso metaphysische Relationen zu beachten seien. Innerhalb des Bauhauses wird jedoch seine traditionelle Raumperspektive kritisiert. Schlemmers Anspruch an die Kunst gilt nicht der Modernität, sondern der Klassizität, welche Beständigkeit und Transparenz verspricht.

Bisher wurden Punkte von allgemeinen Konsens bezüglich den Gedanken des Künstlers und des Bauhauses herausgestrichen, doch es kann auch Diskrepanz verortet werden. Das heißt, dass der Bauhausmeister zwar versucht, den Leitgedanken der Institution umzusetzen und dabei eine ausgleichende Mitte bildet, aber er tut dies – salopp ausgedrückt – nicht um jeden Preis. Ein Aspekt dafür wäre die figürliche Darstellungsweise des Menschen, welche bei Schlemmer immer holistisch geschlossen bleibt (entgegen den Tendenzen der Schule diese konstitutiv zu zerlegen).

Schlemmer nimmt weiters in seinen Arbeiten nicht die typischen geometrischen Formen des Dreiecks und Quadrates auf. Georg Muche schreibt in seinem Nachruf auf Schlemmer folgendes:

„Er wußte offenbar – was wir alle vergessen hatten –, daß es in der sichtbaren Erscheinung der Oberflächen der Natur den Würfel nicht gibt. Wir hatten uns am Bauhaus unter das Zeichen des rechten Winkels gestellt. Das Quadrat war die bevorzugte Grundform unseres Schaffens [...] Oskar Schlemmer stellte sich unter die Zeichen der Bogen, Kurven und Kreise. Aus ihnen formte er sein Bild des Menschen im Gleichgewicht harmonischer Bewegung.“¹⁷²

Diese fundamentale Analyse des Menschen, die richtungsweisend für all sein Schaffen ist, kann mit keiner anderen anthropologischen Reflexion der Bauhäusler verglichen werden. Niemand stellt in dieser Weise den Mensch ins Zentrum, wie Schlemmer es tut und trotz dieser sehr autarken Haltung reihen sich seine Gedanken nahtlos in der Bauhausidee ein. Auch für Moholy-Nagy ist der Mensch essentiell: Er schreibt in seinem Buch „Von Material zu Architektur“: „Nicht das Objekt, der Mensch ist das Ziel.“¹⁷³ Doch wird der Mensch bei ihm nie als Bildthema behandelt. Die Darstellung des Menschen ist aufgrund der Portraitszeichnungen aus seiner Sicht traditionell belastet. Schlemmers thematischer Regression auf den Menschen erinnert an die frühe Renaissance, wie z.B. an die Werke von Giotto.

¹⁷² Muche, Georg: *Blickpunkt – Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart*. München: Langen-Müller-Verlag, 1961, S. 44.

¹⁷³ Moholy-Nagy, László: *Von Material zu Architektur*. Mainz [u.a.]: Kupferberg, 1929, S. 14.

So wie viele andere ist auch Schlemmer vom damaligen Kunstschulsystem enttäuscht. Aufgrund dessen nimmt er mit Begeisterung den Ruf ans Bauhaus an, welches ja ein grundlegend neues Konzept verspricht. Dieser Enthusiasmus bringt den Künstler aber nicht in Versuchung, die Bauhausidee deswegen nicht immer auf ihre adäquate Umsetzung hin zu überprüfen. Trotz der Begeisterung, welche Schlemmer dem neuen Schulkonzept entgegenbringt, kann er sich nicht wirklich mit der ersten Fassung des Leitgedankes *Kunst und Handwerk - eine neue Einheit* anfreunden; im Besonderen nicht mit der Betonung auf das Handwerk. So schreibt er im Februar 1922:

Diese Kritik an jene Handwerksideologie, die anfangs am Bauhaus propagiert wurde, gipfelt in einer radikalen Absage an die Institution selbst. Wichtig ist hier aber zu beachten, dass dieser Tagebucheintrag vom Februar 1922, somit also aus einer Zeit vor dem Umschwung, stammt. Als 1923 die Weiterentwicklung der Bauhausprogrammatik in *Kunst und Technik - eine neue Einheit* von statten geht, kann auch Schlemmer sich wieder ge-

101

Schlemmers Werke. Er schreibt: „...was ich über alles liebe: das Herbe, Strenge; nicht das Blumenhafte, Duftige, Seidige, Wagnerische, sondern Bach und Händel.“¹⁷⁷ Er reduziert den Menschen auf Köpfe ohne Gesichter. Er nimmt eine Entindividualisierung vor und nähert sich damit der Abstraktion; bleibt dabei aber immer ein gegenständlicher Künstler - ganz im Gegensatz zu Wassily Kandinsky.

Eines seiner signifikantesten Bilder ist „Der Mensch und seine Ideenkreise“ von 1928, welches richtungsweisend für seine weiteren Werke ist und zentrale Gedanken beinhaltet. (Abb. 26) Schlemmer will den Menschen nicht nur anatomisch veranschaulichen, sondern das Ineinandergreifen von verschiedenen Ideenkreisen anzeigen: „Anhand von graphischer Darstellung und naturwissenschaftliche Richtlinien wollte er zu einer transzendenten Ideenwelt kommen.“¹⁷⁸ Treffend beschreibt Peter Hahn im Buch „Experiment Bauhaus“ die Bedeutung dieses Werks:

„Das Schaubild >>Der Mensch im Ideenkreis<< gibt eine Vorstellung von Schlemmers universalistischer Orientierung: der Mensch, als Naturwesen Raum und Zeit durchheilend, bestimmt von biologischen, mechanischen und kinetischen Gesetzen, kosmologisch eingebunden in das Spannungsverhältnis von materieller und ideeller Welt, zugleich befähigt zu Kunst, Ästhetik und Ethik.“¹⁷⁹

Der Mensch wird von Schlemmer dreiteilig gedacht, nämlich als Natur, Seele und Geist und dies alles wird vom Kosmos umschlossen. Dieser Trinitätsgedanke stammt von der zeitgenössischen Philosophin Richarda Huch, die er besonders schätzt. Diese Überzeugung fasst Schlemmer nicht nur in seinen Schriften und Vorlesungsnotizen zusammen, sondern auch in verschiedenen Zeichnungen, wie z.B. „Der Mensch im Ideenkreis“ oder in der „Schematischen Skizze der kosmischen Dreiheit von Geist, Natur und Seele“ (Abb. 27). Letzteres ist als Schautafel für den Unterricht gedacht; es zeigt auf schemenhafte und schulmeisterliche Art und Weise die Korrelation zwischen Mensch und Kosmos. Den entscheidenden Hinweis für die Provenienz dieser Anschauung gibt der Künstler links oben im Bild, wo er schreibt: „R. Huch.“ Diese schreibt in ihrem Buch „Vom Wesen des Menschen“:

„Der Kosmos ist eine Dreiheit aus Geist, Natur und Seele, diese drei Wesenheiten bestehen nur miteinander verbunden. Die Natur ist körperlich und erscheint in der Sphäre des Raumes, der Geist ist das Innere der Natur und ist zeit- und raumlos, die Seele ist das Ver-

¹⁷⁷ Schlemmer, Tut [Hg.]: *Oskar Schlemmer; Briefe und Tagebücher*. Langen-Müller-Verlag: München, 1958, S. 21.

¹⁷⁸ Fiedler, Jeannine [Hg.]: *Bauhaus*. Köln: Könemann, 2006, S. 340.

¹⁷⁹ Bauhaus-Archiv-Berlin [Hg.]: *Experiment Bauhaus*. Berlin: Kupfergraben, 1988, S. 52.

bindende und bewegt sich in der Sphäre der Zeit.“¹⁸⁰

Schlemmer bedient sich hier eines romantischen Ganzheitsgedankens und neigt dabei zu einem rückwärtsgewandten Traditionalismus, welcher untypisch für das moderne Bauhaus ist. Vielleicht ist aber dieser rückwärtsgeneigte Traditionalismus Schlemmers doch näher an der Moderne als man zunächst vermuten möchte. Norbert Schmitz wirft in seinem Aufsatz zu Oskar Schlemmer eine interessante Frage zu dessen anthropologischen Design auf, die für das Bild der Mappe 18./V entscheidende Hinweise gibt:

„Diese Position [gemeint ist Schlemmers Anmerk. B.K.] erscheint gegenüber dem Pathos einer heroischen Moderne allerdings kompromißlerisch. Die Frage wäre an dieser Stelle jedoch, ob diese ästhetische Anthropologie nicht den Erfordernissen des aktuellen technischen Wandels von einer Industrie- zu einer Kommunikationsgesellschaft – namentlich im Bereich neuer digitaler Techniken – weit angemessener ist als der Kult der funktionalen Objekte, die ewige Suche nach einem objektiven und endgültigen Design.“¹⁸¹

Die Konstante Mensch und dessen Wahrnehmung der Dinge ist der Ausgangspunkt. Dieser Bezugspunkt besitzt nach der Argumentation von Norbert Schmitz in der Moderne immer noch Aktualität, denn die Frage nach einem endgültig funktionalen Objekt, lässt sich von dieser unveränderlichen Größe ableiten. Auch Francois Burckhardt und Bazon Bock¹⁸² sind der Ansicht, dass nicht in den Dingen bzw. Geräten selbst, sondern in der menschlichen Wahrnehmung und deren Gebrauch der eigentliche Zweck jeder Gestaltung

¹⁸⁰ Huch, Ricarda: *Vom Wesen des Menschen, Natur und Geist*. München 1922, S. 1.

¹⁸¹ Fiedler, Jeannine [Hg]: *Bauhaus*. Köln: Könemann, 2006, S. 290.

„Der Mensch als anthropologische Konstante bleibt als unüberschreitbare Grenze jedes gestalterischen Tuns nach wie vor erhalten. Auch weiterhin wird sich Gestaltung an den komplexen Strukturen seiner Physis und Psyche bewähren müssen. So erscheint der kompromißlerische Schlemmer heute vielleicht als der eigentliche zeitgemäße Bauhäusler, weil er eben als zentrale Referenz aller Kunst den Menschen und nicht die Formen und Dinge in den Mittelpunkt von Theorie und Unterricht rückte.“

ebd.

¹⁸² „Der Grund für diese Erweiterung liegt in der Tatsache, daß zwischenmenschliche Beziehungen wie auch Prinzipien der Lebensorganisation sowie Eigentümlichkeiten sprachlicher Kommunikation nicht so getrennt von der gegenständlich realen Welt auftreten, wie das bisher angenommen wurde. Man kann sagen, daß die Gegenstände, wie etwa die Industrieprodukte, dazu benutzt wurden, solche abstrakten und nicht gegenständlichen Bedingungen des Lebens herzustellen.“

ebd. S. 80.

Auch Heidegger hat schon in seinem Technikaufsatz diese Untrennbarkeit gesehen, diese Untrennbarkeit von Subjekt-Objekt. Diese aus der Tradition kommende Trennung bzw. Gegenüberstellung ist nach Heidegger nie gegeben; Subjekt und Objekt stehen nie für sich allein, sondern immer in einem Bezug. Das Dasein ist immer ein reziprokes In-der-Welt-Seiendes:

„Als das Wesen von etwas gilt nach alter Lehre jedes, was etwas ist. Wir fragen nach der Technik, wenn wir fragen, was sie sei. Jedermann kennt die beiden Aussagen, die unsere Fragen beantworten. Die eine sagt: Technik ist ein Mittel für Zwecke. Die andere sagt: Technik ist ein Tun des Menschen. Beide Bestimmungen gehören zusammen. Denn Zwecke setzen, die Mittel dafür zu beschaffen und benützen, ist ein menschliches Tun. Zu dem, was die Technik ist, gehört das Verfertigen und Benützen von Zeug, Gerät und Maschinen, gehört dieses Verfertigte selbst und Benützte selbst, gehören die Bedürfnisse und Zwecke, denen sie dienen. Das Ganze dieser Einrichtung ist die Technik. Sie selber ist eine Einrichtung, lateinisch gesagt ein *instrumentum*.“

Heidegger, Martin: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske, 1967, S. 14.

liegen muss. Der Mensch bleibt wie bei Schlemmer das Maß aller Dinge. Der Mensch selbst ist somit Maßstab und stellt die Stabilität in jener Zerrissenheit der Positionen und Extremen der Moderne dar.¹⁸³ „Der Mensch ist das Maß aller Dinge. Derjenigen, die sind, so wie sie sind. Derjenigen, die nicht sind, so wie sie nicht sind“¹⁸⁴ steht in Platons Theaitetos und wird dem Vorsokratiker Protagoras zugeschrieben. Dieser Spruch, welcher auch als Homo-Mensura-Satz bezeichnet wird, kennzeichnet den extremsten Relativismus. Dieser vertritt die Sichtweise, dass es keinen objektiven Sachverhalt gibt. Der Mensch bleibt als die nicht relativierbare Mitte übrig, von der aus alles Veränderliche auf subjektive Weise betrachtet wird. So ist auch der Mensch in Schlemmers Konzept Dreh- und Angelpunkt jeglicher Wahrnehmung und jeglichen künstlerischen Ausdrucks.

Der Mensch ist zwar das Maß aller Dinge – gemeint im Sinne der gerade ausgeführten Gedanken bezüglich der subjektiven Wahrnehmung – aber dem Körper scheint ebenso ein bestimmtes (euklidisch gedacht) Körpermaß inhärent zu sein. Schlemmer geht davon aus, dass die geometrischen Grundformen in der menschlichen Gestalt das heißt in der Natur selbst, angelegt sind. Er versucht also den Formkanon der Moderne aus der menschlichen Natur abzuleiten. Am folgendem Zitat kann man sehen, dass Schlemmer das Maß des Körpers zu entschlüsseln versuchte, indem er den menschlichen Körperbau in eine geometrische Architektur übersetzte:

„Das Quadrat des Brustkastens,
Der Kreis des Bauchs,
Zylinder des Halses,
Zylinder der Arme und Unterschenkel,
Kugel der Gelenke an Ellbogen, Knie und Achsel, Knöchel.
Kugel des Kopfes, der Augen,
Dreieck der Nase,
Die Linie, die Herz und Hirn verbindet,
Die Linie, die das Gesicht mit dem Gesehenen verbindet,
Das Ornament, das sich zwischen Körper und Außenwelt befindet,
sein Verhältnis zu ihr versinnbildlicht.“¹⁸⁵

Schlemmer befasst sich mit den unterschiedlichsten Proportionslehren wie z.B. mit dem

¹⁸³ vgl. Fiedler, Jeannine [Hg]: *Bauhaus*. Köln: Könemann, 2006, S. 281.

¹⁸⁴ Platon, Theaitetos, 152a.

¹⁸⁵ Schlemmer, Tut [Hg.]: *Oskar Schlemmer; Briefe und Tagebücher*. Langen-Müller-Verlag: München, 1958, S. 43.

Goldenen Schnitt, dem ägyptischen Maßsystem, weiters mit anthropologischen Vermessungen von Polyklet, Leonardo da Vinci, Dürer, Carl Schmidt, Georg Buschan und Carl Gustav Carus. Das Maß und die Zahl haben somit einen festen Platz in Schlemmers Vorlesung. Nicht nur dass er selbst Messungen des menschlichen Körpers vornimmt, grundlegend findet sich das Maß in all seinen Zeichnungen wieder. Schlemmers Werke sind weder expressiv noch subjektive Psychogramme; sie basieren immer auf Rationalität, sie sind mathematisch durchdacht und beinhaltet keine Spontanität. Er strebt vielmehr eine Gesetzmäßigkeit an.

Wenn man sich den Inhalt der Lehrtätigkeit von Schlemmer am Bauhaus ansieht, ist diese sehr theorielastig und weist seinen Drang nach Erklärung auf. Sein Unterricht trägt zu einer Verwissenschaftlichung und Akademisierung des Instituts bei, obwohl bekanntlich das Bauhaus anfangs vor allem praktisch orientiert ist. Im Jahre 1928 kann der Künstler sein eigenes Thema in einer Bauhausvorlesung vortragen. In diesem Unterrichtsfach wird nun der Mensch als zentraler Mittelpunkt auf biologische, psychologische und philosophische Weise betrachtet und anschließend zeichnerisch umgesetzt.¹⁸⁶ Ein biologisches, psychologisches und philosophisches Wissen sollte als Voraussetzung für das Aktzeichnung dienen.¹⁸⁷

Jeder bisher in dieser Arbeit besprochene Bauhauslehrer verortet einen Mangel, den es galt auszumerzen: Moholy-Nagy kritisierte jenes veraltete Denken, welches nicht von der Reproduktion zur Produktion gelangt, Feininger beklagt die Einschränkung des Geistes durch pädagogische Maßnahmen und Oskar Schlemmer bemängelt die fehlende grundle-

¹⁸⁶ vgl. Wingler, Hans M. [Hg.]: *Oskar Schlemmer; Der Mensch*. Kupferberg: Mainz, 1969.

Diese Vorlesung enthält seine grundlegenden Gedanken, weshalb diese Grund auch leitend für das hier zu interpretierende Bild sein werden, auch wenn die Zeichnung für die Mappe 18./V schon vier Jahre zuvor entstand. Nicht mehr alle Vorlesungsunterlagen des Kurses sind erhalten (geschweige denn datiert) trotzdem erhält man einen umfangreichen Eindruck vom Konzept des Vortrags.

„Das Thema Mensch als Unterrichtsgegenstand werde ich in Zukunft haben. Ich muss mir allerlei Literatur beschaffen. Es ist ein riesiges Gebiet, und ich muss mich halt so einstellen: alles meinerwegen zu tun, von mir aus, was mich interessiert. Denn ich werde das dritte Semester beschäftigen und in Spannung halten müssen: Kandinsky das erste, Klee das zweite, ich das dritte. Abstammungslehre, Rassenlehre, Sexualbiologie, Ethik und so weiter; so denk ich mir's wenigstens. Etwas, was am Bauhaus seither fehlt.“

ebd. S. 23.

¹⁸⁷ So schreibt er:

„Das Aktzeichnen ist in Verruf gekommen bei den Modernen. Das Odium des Akademischen haftet ihm ganz besonders an, kein Wunder bei einer Kunstrichtung, die auf Formaflösung, Deformation, Antinaturalismus ausgeht. Was suchen wir also heute am Akt? Am wenigsten das Zeichnenlernen – das Aktzeichnen setzt dieses voraus –, dazu dient zunächst leblose Natur und die lebendigen Dinge des täglichen Lebens. Es braucht nicht das Aktmodell sein, eine Form nachzufühlen und sie wiederzugeben. Auch nicht die Art der Wiedergabe – das Zeichnenkönnen, diese oder jene Manier. Das alles müßte beherrscht sein, bevor man vor den Akt tritt. Den Akt auffassen als gewissermaßen höchste Natur, feinste Gliederung und Organisation, als Gebäude von Fleisch, Muskeln und Knochen. Die verschiedensten Einstellungen sind möglich, ich möchte die sachlichste wünschen.“

ebd. S. 41.

gende geistige Ausbildung. Dies will er durch seine Vorlesung „Der Mensch“ verhindern und beschreibt dieses Vorhaben voller Euphorie seiner Frau:

„Es ist so, daß ich neugierig bin, wohin es führt, wie am Ende des Semesters das Weltbild aussieht, ob es gelingt, aus den Meinungen der streitenden Wissenschaftler und Philosophen etwas herauszubilden, das persönlich und allgemein ist. Es wird, denke ich, nicht verlorne Liebesmüh sein, und in irgend einem Sinn ein Beitrag oder mehr zu allgemeinen, persönlichen Anschauungen.“¹⁸⁸

Der Mensch wird in der Vorlesung aus biologischer, psychologischer und philosophischer Sicht betrachtet. Die naturwissenschaftlichen Untersuchungen¹⁸⁹ sollen aufweisen, dass der Mensch Teil der Natur ist, der philosophische Aspekt¹⁹⁰ der Lehrveranstaltung soll dazu dienen, sich und die Welt zu erkennen, der psychologische Teil sollte eine Einsicht in die seelische Struktur des Menschen und dessen Verhalten innerhalb der Welt geben. Dieser dreiteilige Unterricht soll dann zum formalen Teil¹⁹¹ führen – dem Zeichnen. Was Schlemmer hierbei aber ausspart, ist die historische Anschauungsweise. Die Auseinandersetzung ist bewusst ahistorisch, denn damit wollte Schlemmer den Menschen in eine übersinnliche und klassische Dimension heben. Mit dieser Beständigkeit und Unveränderlichkeit die dem Menschen bei Schlemmer inhärent ist, wird dieser zum universalen

¹⁸⁸ ebd. S. 23.

¹⁸⁹ „der naturwissenschaftliche teil beginnt mit den rätseln der welt, äther und plasma, und behandelt die zellen- und keimlehre, geburt und wachstum, leben und tod. die gelenkorganisation des knochengerüsts, die muskelfunktionen, die inneren organe, herzpumpe und blutkreislauf, lunge und atmung, darm und stoffwechsel, geschlechts- und sinnesorgane, hirn und nerven werden vom biomechanischen und biochemischen standpunkt erläutert und in diesem zusammenhang fragen der ernährung, hygiene und kleidung berührt. tast- und sehsinn sind naturgemäß von besonderer bedeutung: der tatsachenwelt der anatomie, der lehre vom körperbau, steht hier die weniger zweifelsfreie fysiologie, die lehre von den lebensstätigkeiten gegenüber, überleitend zur dritten art der betrachtungsweise, der filosofischen.“
ebd. S. 28.

¹⁹⁰ „den menschen als denkendes und empfindendes wesen, die welt der vorstellungen und begriffe, ideen, die kämpfe um die weltanschauung darzulegen, macht sich der filosofische teil zur aufgabe. ein kurzer überblick über die wesentlichen denkssysteme von altertum bis neuzeit, wobei insbesondere der substanzbegriff, die räumlichen und zeitlichen vorstellungen, nicht zuletzt auch das wesen der seele erörtert werden soll, endet mit den metafysischen erkenntnissen, um fragen der ästhetik und ethik zu klären. - bei dem streben nach objektivität in bezug auf diese darlegungen wird nicht zu vermeiden sein, daß die subjektive betrachtungsweise des lehrers, daß die tendenzen der gegenwart und die forderungen des tages das weltbild mitbestimmen. sinn und zweck der übungen soll sein, die studierenden zu veranlassen, sich selbst eine anschauung der welt, und zwar der von heute, zu bilden.“
ebd.

¹⁹¹ „in dem hauptsächlich zeichnerischen teil der figürlichen darstellung werden die schemata und systeme des linearen, flächigen und körperlich – plastischen behandelt: die normalmaße, die proportionslehren, die messung dürers und der goldene schnitt. aus diesen entwickeln sich die gesetze der bewegung, die mechanik und kinetik des körpers, sowohl in sich als im raum, sowohl im naturraum als im kulturraum (bau). auf letzterem thema liegt naturgemäß besonderes gewicht: das verhältnis des menschen zur behausung, zu deren einrichtung, zu den gegenständen. die bewegungswege, die choreographie des alltags, leiten über zur bewußten, gestalteten bewegung in gymnastik und tanz und weiterhin zur kunstform der bühne (s. d.) analysen figürlicher darstellungen in alter und neuer kunst beschließen diesen teil.“
ebd.

Bezugssystem. Der Künstler bezeichnet den Menschen als das „kosmische Wesen“¹⁹². Dies ist interessant, wenn man sich die etymologische Bedeutung von „Kosmos“ genauer ansieht. Die ursprüngliche Bedeutung von κόσμος sind „Ordnung“, „Einteilung“, „Schmuck“, „Weltordnung“, die spätere Bedeutung „Weltall“ oder „Universum“. Wenn also Schlemmer vom kosmischen Wesen spricht, so ist immer schon der Mensch als diese ordnende und maßgebende Instanz gemeint.

Ein letzter Aspekt soll in diesem Kapitel noch angeführt werden, bevor zum Bild aus der Mappe 18./V übergegangen wird. Um Moholy-Nagys Interpretation des Fotos von John Gaudenz besser verstehen zu können, war eine Einführung in sein euphorisch, utopisch angehauchtes Experimentieren konstitutiv. Bei Feininger, dem strikten Individualisten war es die Betrachtung seiner Biographie, seiner Erlebnisse und Erinnerungen. Schlemmer ist sehr belesen, deswegen ist es sicherlich hilfreich, seine geistige Verwandtschaft kurz zu skizzieren – also zu den Quellen seiner eigenen Gedanken vorzustoßen, um dann sein Bild für die Mappe 18./V besser verstehen zu können. Seine Bibliothek umfasst Werke von Paracelsus, Jakob Böhme, Heinrich von Kleist, Carl Gustav Carus, Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich, Otto Flake, Ricarda Huch und vielen mehr, die ihn nachhaltig beeinflussen. Schlemmer beschäftigt sich mit metaphysischen und mystischen Fragen und sucht zugleich nach einer feststehenden Gesetzmäßigkeit. Schlemmers Menschenbild ist technisch funktional und ist eng mit der Mathematik verbunden. Er schreibt:

„Nicht Jammer über Mechanisierung, sondern Freude über Präzision! Die Künstler sind bereit, die Schattenseiten und Gefahr ihres mechanistischen Zeitalters in die Lichtseite exakter Metaphysik umzumünzen. Wenn die Künstler von heute Maschine und Technik lieben und die Organisation, wenn sie das Präzise statt des Vagen, Verschwommenen wollen, so ist es die instinktive Rettung vor dem Chaos und die Sehnsucht nach Gestaltung unserer Zeit, neuer Wein in die alten Schläuche gießen: Impulse der Gegenwart und des heutigen Menschen zu formulieren, ihnen eine Gestalt zu geben, die beispielslos und einzigartig ist. Das ist viel gesagt und viel gefordert.“¹⁹³

Seine Position kann demnach als metaphysische Mathematik beschrieben werden.

Die Einheit von Mensch und Kosmos, welche hier schon erwähnt wurde, die Einheit von Mikrokosmos und Makrokosmos kommt schon in den Schriften von Paracelsus vor. Schlemmer ist von den Werken des Paracelsus sehr beeindruckt und malt im Jahre 1923 das Bild „Paracelsus, Der Gesetzgeber“ als Hommage an sein geistiges Vorbild. Paracel-

¹⁹² ebd.

¹⁹³ Schlemmer, Tut [Hg.]: *Oskar Schlemmer; Briefe und Tagebücher*. Langen-Müller-Verlag: München, 1958, S. 199.

sus geht von einem kosmologischen Aufbau einer Gleichmäßigkeit von Makrokosmos und Mikrokosmos aus, sowie von einer Dreigliederung: einem irdischen, sichtbaren Körper, einem himmlischen, unsichtbaren Lebensgeist und einer göttlichen Seele, die die Quelle der Erkenntnis ist.

Der Mystiker Jakob Böhme ging ebenfalls von der Einheit des Makrokosmos und des Mikrokosmos aus und fügt dem Gedanken noch hinzu, dass der Mensch Gottes Ebenbild darstellt. Schlemmer besitzt auch das Buch „Christliche Theosophen“ von Freiherr von Schröder. Darin wurde Böhme behandelt:

„Der erneuerte Mensch als Gottes Ebenbild ist nicht mehr Individuum sondern Gattung; er ist übergeschlechtlich und zweigeschlechtlich zugleich: inter-sexuell. Denn für Böhme bedeutet die >Zerteilung< in Geschlechter die Aufhebung der Gottesebenbildlichkeit, und in der Sehnsucht Adams nach einer Gehilfin, in dem Wunsch nach der >Anderheit< und >Schiedlichkeit<, erblickt er die erste Phase der Abkehr von Gott, deren letzte Folge der Sündenfall war. Der Geistmensch ist ein Abbild des alleinigen Gottes und übergreift daher den Geschlechtsunterschied.“¹⁹⁴

Diese Inter-sexualität und Entindividualisierung, dieses unspezifische Menschenbild, nimmt Schlemmer in seinen Werken auf.

Die Bücher des Arztes, Naturphilosophen und Malers Carl Gustav Carus gehören zum notwendigen Bestand der Vorlesung von Schlemmer. Carus war romantisch geprägt und stand demnach Goethe und Casper David Friedrich nahe, zudem kann er als metaphysisch fundierter Antrophologe gesehen werden. Carus prägt den Begriff „Unbewusstes“ und gilt als Vorreiter der Tiefenpsychologie. Interessant ist für Schlemmer weiters, dass Carus die Proportionlehre als:

„Grundlage für alle Symbolik der menschlichen Gestalt [ansah. Anmerk. B.K.]; denn nun erst hat man ihren wahren Ausgangspunkt gefunden, welcher das Reinmenschliche als ein wahrhaftes Ideal zeigt, und dadurch Gelegenheit geben wird, sofort auch alle besonderen Konstitutions-, Temperaments- und Geistesverschiedenheiten, wie sie sich in unendlichen Nuancen durch Abwandlung dieser Gestalt anzeigen, vollkommener zu begreifen. Eine jede solche reine Mitte jedoch wird, wie sich von selbst versteht ihrem Wesen nach stets ein Abstraktes, ein als solches sich nie in der Natur Vorfindendes bleiben – mit einem Worte, es wird der Natur als das Rationale dem Irrationalen gegenüberstehen [...] Wir brauchen [...] in jeder Architektur und so auch in der organischen des menschlichen Körpers als Maßstab durchaus nur eine einfache, in sich in gleiche Teile zu zerfallende Größe.“¹⁹⁵

¹⁹⁴ Wick, Rainer: *Bauhaus - Kunstschule der Moderne*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000, S. 258.

¹⁹⁵ ebd. S. 259-260.

Schlemmer scheint dieses Zitat sehr wichtig gewesen zu sein, nicht nur weil er dieses in seiner Werkausgabe von Theodor Lessing als einziges mit Bleistift unterstrichen und zusätzlich am Rand rot markiert hat, sondern auch, weil er seine Essener Wandbilder mit diesem Gedanken von Carus erläutert hat. Ricarda Huch wurde bereits erwähnt, die den Kosmos als Dreiheit von Geist, Natur und Seele versteht. Sie vertritt damit ebenfalls wie Carus eine romantische Position. Schlemmer übernimmt diese romantische Denkweise, sieht sich selbst aber nicht als Romantiker. Mit Philipp Otto Runge teilt er die Meinung, dass strenge Regularität bei den Bildern notwendig sei. Diese Strenge soll Schlemmer auch vor der Gefahr der Romantik bewahren, die nämlich einen schwärmerischen Hang zum Transzendentalen beinhaltet. Schlemmer interessiert sich für romantische Gedanken, doch sucht er auch ganz klar nach einer grundlegenden Maßeinheit, nach dem Elementaren, nach einer letztgültigen, objektiven Form, weswegen er dem Klassischen nahe steht. Alle Bilder von Oskar Schlemmer weisen eine strenge Regularität auf und sind nicht romantisch oder schwärmerisch. Immer wieder schwankt der Künstler zwischen seinen romantisch angehauchten Gedanken und seiner Suche nach einem objektiven Gesetz. Schon Nietzsche führt das Begriffspaar „apollinisch-dionysisch“ ein und beschreibt damit das Schwanken zwischen dem Rauschhaften und der Strenge. Nietzsche schreibt:

„Der Klassiker begehrt das Mögliche, bleibt aus Ökonomie innerhalb der Grenzen des Möglichen [...] Der große Stil entsteht, wenn das Schöne den Sieg über das Ungeheure davonträgt. [...] Die Größe eines Künstlers bemisst sich [...] nach dem Grade, in dem er sich dem großen Stil nähert [...] Über das Chaos Herr werden, da man ist, sein Chaos zwingen, Form zu werden: logisch, einfach, unzweideutig, Mathematik. Gesetz werden.[...] Der klassische Stil stellt wesentlich diese Ruhe, Vereinfachung, Abkürzung, Konzentration dar.“¹⁹⁶

Schlemmer orientiert sich an den Gedanken Nietzsches und entscheidet sich letztlich für die apollinische Seite, das heißt für die klassische Position, welche eine strenge Orientierung der Zahl, dem Maß und dem Gesetz folgend beinhaltet. Rainer Wick weist in seinem Buch „bauhaus Pädagogik“ auf die Unentschlossenheit Schlemmers gegenüber dem romantischen oder klassischen Gedankegut hin:

„...von seiner geistigen Grundhaltung im Spannungsfeld zwischen Klassik und Romantik, ist es ihm gelungen, die das Bauhaus durchziehenden, zeittypischen Antagonismen zwischen subjektivem Ausdrucksstreben und >objektiver< Gestaltungsabsicht, zwischen Metaphysik und Rationalität, zwischen spiritualistisch gerichtetem Kunstwollen und pragmatischer Handlungsorientierung, zwischen >freier< Kunst und >an-

¹⁹⁶ ebd.

gewandtem< Gestalten im alles übergreifenden Thema *Menschen* zu überwinden und aufzuheben.“¹⁹⁷

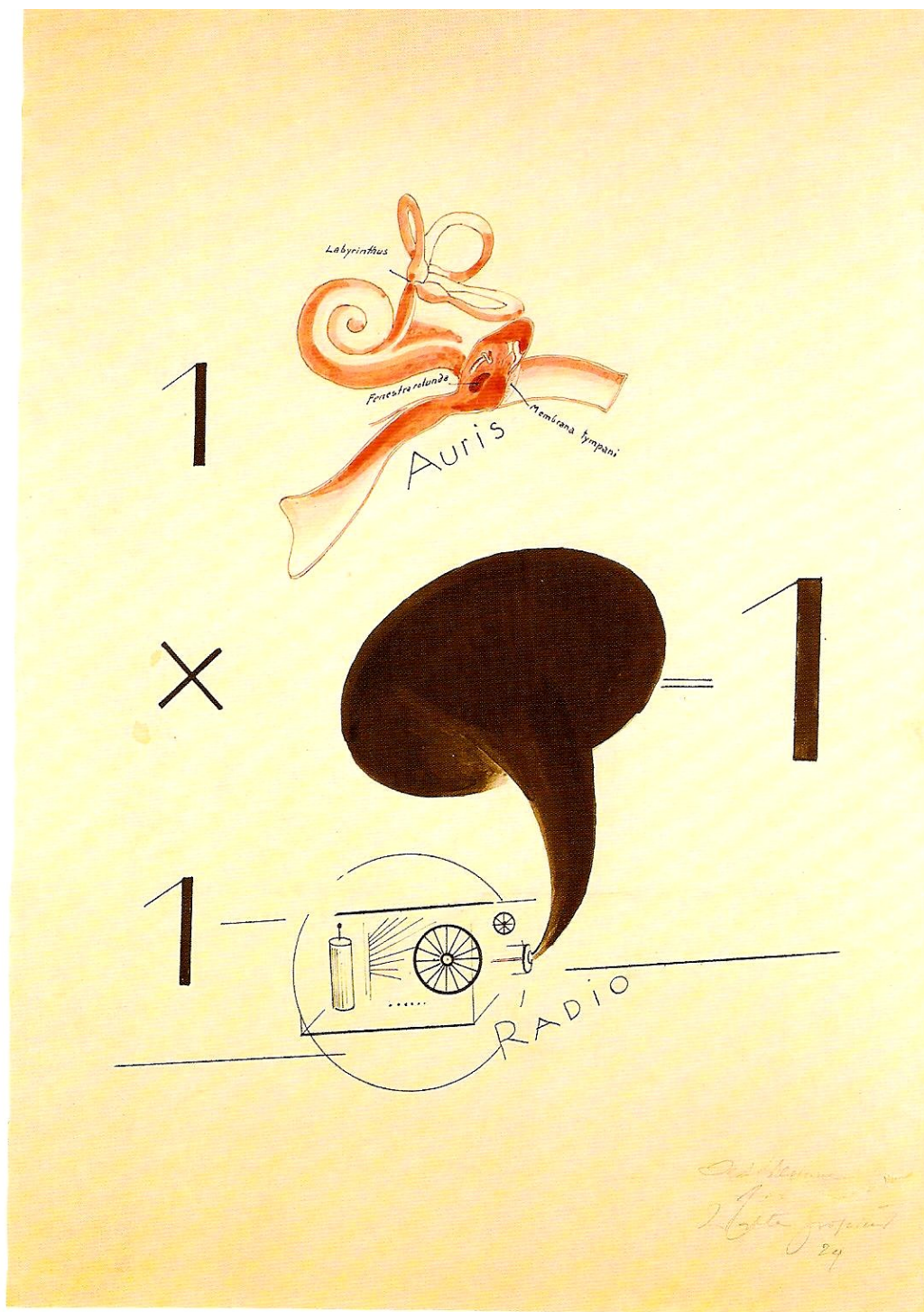
Zum Schluss soll nochmals ein Punkt wiederholt werden: Schlemmer nimmt den Menschen als Ausgangspunkt, als Maßstab als Lösung für technikorientierte Fragen. Aufgrund dessen stellt sich die Frage, ob die Photographie von John Gaudenz für den Künstler überhaupt ohne den menschlichen Rückbezug einen Sinn gemacht hätte?

¹⁹⁷ Wick, Rainer: *Bauhaus - Kunstschule der Moderne*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000, S. 249.

„Die Kunststimmung hier ist so himmelweit entfernt von allem, was nicht aktuell, was nicht unmittelbar, was nicht zeitgemäß ist und wirkt. Dadaismus, Zirkus, Variété, Jazzband, Tempo, Kino, Amerika, Flugzeug, Auto. Das ist die aktuelle Vorstellungswelt hier. In Malerei: gegenstandslos, >>abstrakt<< = gegenstandslos, sehr befördert durch die äußerliche Machtstellung Kandinskys und Moholys. Ich bin da einer von vorgestern, oder vielleicht ein Abtrünniger, weil ich >>klassizistisch<< male. Die dahingehende allgemeine Strömung in der Kunst ist >>reaktionär<<. So am Bauhaus.“

Schlemmer, Tut [Hg.]: *Oskar Schlemmer; Briefe und Tagebücher*. Langen-Müller-Verlag: München, 1958, S. 191-192.

5.2. Die Schautafel: $1 \times 1 = 1$



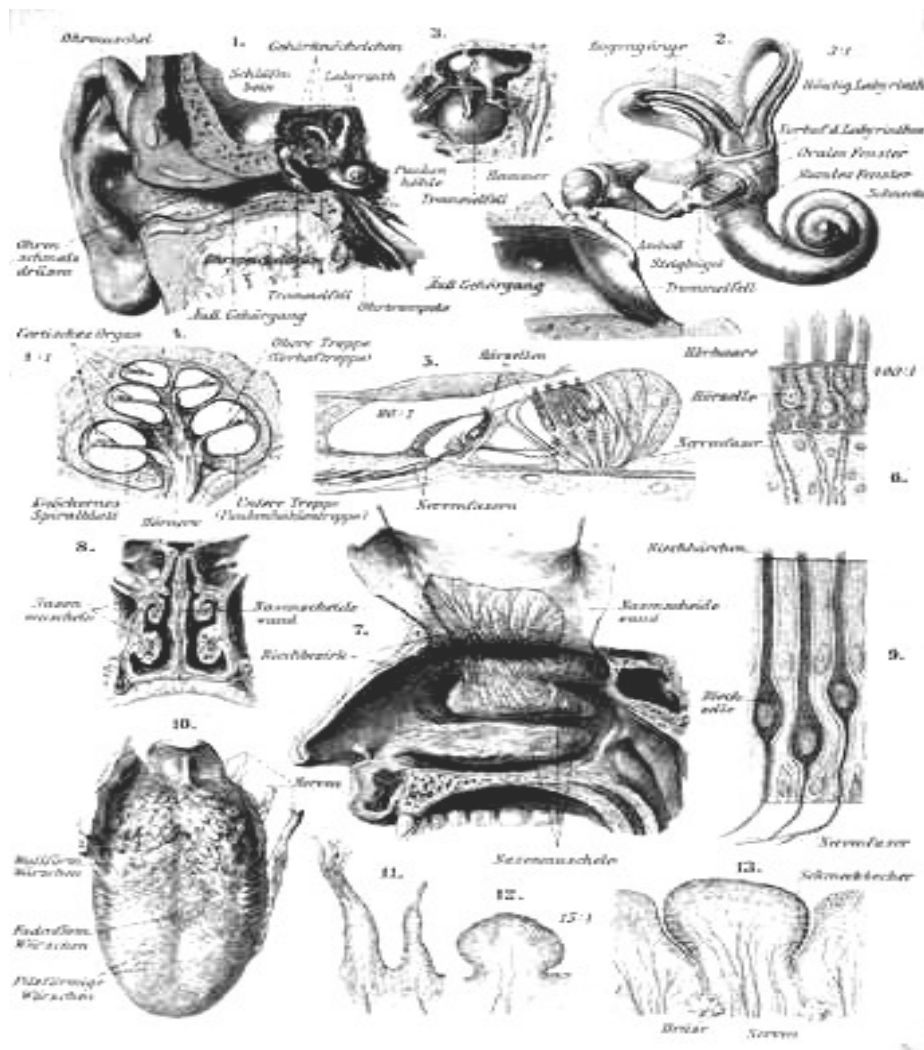
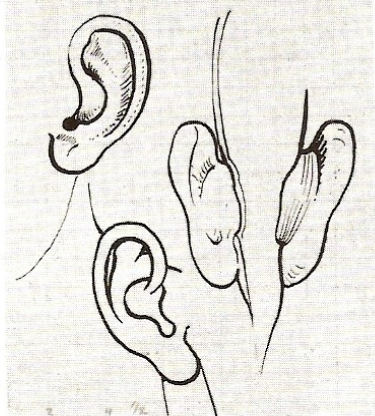
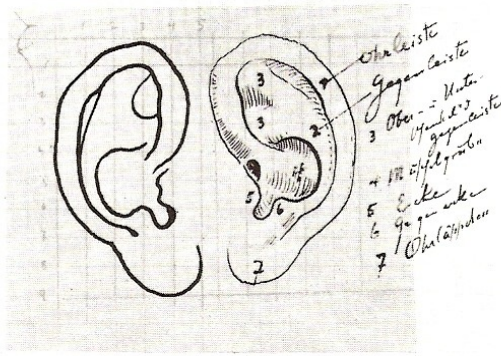
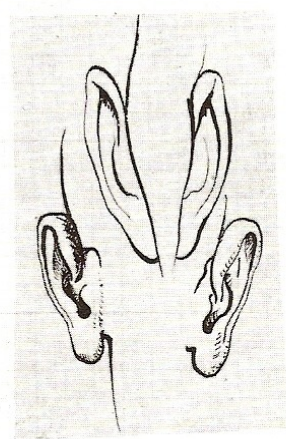
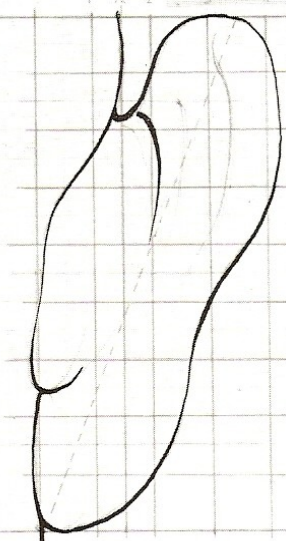
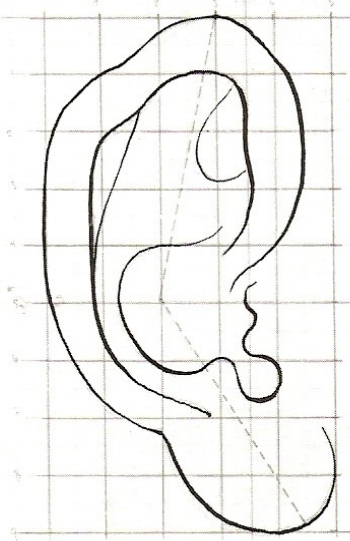


Abb. 29: Sinnesorgane des Menschen II., Brockhaus 1911.

Ohramuschel



70



immes Ohr (Ohrlabyrinth)



Gehörgang

- gg = äußere Gehörgang
- T = Trommelfell
- Ph = Paukenhöhle
- H = Hammer
- A = Amboss
- St = Steigbügel
- O = ovaler Fenster
- V = Vorhof
- Bz = Bogengänge
- Sh = Schneck
- Gm = Gittermembran
- Of = Ohrtrompete

Ohrlappchen
 2. Ohrspeicheldrüse
 3. Ohrspeicheldrüse
 4. Ohrspeicheldrüse
 5. Ohrspeicheldrüse
 6. Ohrspeicheldrüse
 7. Ohrspeicheldrüse
 8. Ohrspeicheldrüse
 9. Ohrspeicheldrüse
 10. Ohrspeicheldrüse
 11. Ohrspeicheldrüse
 12. Ohrspeicheldrüse
 13. Ohrspeicheldrüse
 14. Ohrspeicheldrüse
 15. Ohrspeicheldrüse
 16. Ohrspeicheldrüse
 17. Ohrspeicheldrüse
 18. Ohrspeicheldrüse
 19. Ohrspeicheldrüse
 20. Ohrspeicheldrüse
 21. Ohrspeicheldrüse
 22. Ohrspeicheldrüse
 23. Ohrspeicheldrüse
 24. Ohrspeicheldrüse
 25. Ohrspeicheldrüse
 26. Ohrspeicheldrüse
 27. Ohrspeicheldrüse
 28. Ohrspeicheldrüse
 29. Ohrspeicheldrüse
 30. Ohrspeicheldrüse
 31. Ohrspeicheldrüse
 32. Ohrspeicheldrüse
 33. Ohrspeicheldrüse
 34. Ohrspeicheldrüse
 35. Ohrspeicheldrüse
 36. Ohrspeicheldrüse
 37. Ohrspeicheldrüse
 38. Ohrspeicheldrüse
 39. Ohrspeicheldrüse
 40. Ohrspeicheldrüse
 41. Ohrspeicheldrüse
 42. Ohrspeicheldrüse
 43. Ohrspeicheldrüse
 44. Ohrspeicheldrüse
 45. Ohrspeicheldrüse
 46. Ohrspeicheldrüse
 47. Ohrspeicheldrüse
 48. Ohrspeicheldrüse
 49. Ohrspeicheldrüse
 50. Ohrspeicheldrüse
 51. Ohrspeicheldrüse
 52. Ohrspeicheldrüse
 53. Ohrspeicheldrüse
 54. Ohrspeicheldrüse
 55. Ohrspeicheldrüse
 56. Ohrspeicheldrüse
 57. Ohrspeicheldrüse
 58. Ohrspeicheldrüse
 59. Ohrspeicheldrüse
 60. Ohrspeicheldrüse
 61. Ohrspeicheldrüse
 62. Ohrspeicheldrüse
 63. Ohrspeicheldrüse
 64. Ohrspeicheldrüse
 65. Ohrspeicheldrüse
 66. Ohrspeicheldrüse
 67. Ohrspeicheldrüse
 68. Ohrspeicheldrüse
 69. Ohrspeicheldrüse
 70. Ohrspeicheldrüse
 71. Ohrspeicheldrüse
 72. Ohrspeicheldrüse
 73. Ohrspeicheldrüse
 74. Ohrspeicheldrüse
 75. Ohrspeicheldrüse
 76. Ohrspeicheldrüse
 77. Ohrspeicheldrüse
 78. Ohrspeicheldrüse
 79. Ohrspeicheldrüse
 80. Ohrspeicheldrüse
 81. Ohrspeicheldrüse
 82. Ohrspeicheldrüse
 83. Ohrspeicheldrüse
 84. Ohrspeicheldrüse
 85. Ohrspeicheldrüse
 86. Ohrspeicheldrüse
 87. Ohrspeicheldrüse
 88. Ohrspeicheldrüse
 89. Ohrspeicheldrüse
 90. Ohrspeicheldrüse
 91. Ohrspeicheldrüse
 92. Ohrspeicheldrüse
 93. Ohrspeicheldrüse
 94. Ohrspeicheldrüse
 95. Ohrspeicheldrüse
 96. Ohrspeicheldrüse
 97. Ohrspeicheldrüse
 98. Ohrspeicheldrüse
 99. Ohrspeicheldrüse
 100. Ohrspeicheldrüse

Abb. 30: Oskar Schlemmer, Ohramuschel, 1928.

Schlemmer wandelt die quadratische Fotografie von John Gaudenz in ein Hochformat um. Er reduziert das Foto auf ein Schema, indem er die wichtigsten Bestandteile des Geschehens in einfachster Form dargestellt: das Ohr und den Radioempfänger. Das Ereignis der Wahlverkündung wird also auf einzelne Teile reduziert und mit der jeweiligen Beschriftung der Gegenstände versehen. Die zwei Einzelbilder verbindet Schlemmer durch die mathematische Gleichung „ $1 \times 1 = 1$ “, die seitlich wie ein Rahmen oder ein Geländer erscheint. Diese Auslegung des Fotos von Schlemmer unterscheidet sich wesentlich von den bisher betrachteten Werken, die immer noch eine vollständige Landschaft darstellen und die Fotografie nicht in einzelne Komponenten aufsplitten. Neu in diesem Bild ist unter anderem auch, dass das Innere des Ohres und des Radios gezeigt werden. Schlemmer gibt sich auch an dieser Stelle nicht dem Formduktus der Moderne hin, sondern skizziert das Radio und das Ohr sehr naturalistisch. Die Farbgebung ist, so wie die Wahl der Objekte, auf das Elementarste beschränkt. Mithilfe der Schattierung hebt Schlemmer in seinen Werken die Gegenstände vom Blatt ab; wie auch im Bild für die Mappe 18./V. Der Bauhauskünstler nimmt außerdem seine charakteristische Vereinfachung des Gegenstandes – besser gesagt des Themas – vor, denn in der Simplizität wurzelt für Schlemmer das organisch Vielfältige bzw. ist dieses daraus zu verstehen.¹⁹⁸ Der Künstler nimmt also in seinem Beitrag für die Mappe 18./V eine Vereinfachung vor, eine Minimierung die möglicherweise versucht zu den Vorgang zu erklären.

Der Aufbau des Innenohres wird von ihm mit den lateinischen Bezeichnungen versehen: „Auris“ steht für das Ohr, „labirinthis“ (auch Bogengänge genannt) ist das Gleichgewichtsorgan, welches zur Wahrnehmung von Beschleunigung und zur Bestimmung der Richtung der Erdanziehungskraft dient. Die „Membrana tympani“ (auch Trommel- oder Paukenfell bezeichnet) liegt an der Grenze zwischen äußerem und mittlerem Teil des Gehörgangs. Von diesem ausgehend gibt es zwei Öffnungen: die „finestra rotunda“, das runde Fenster, das hier mit „finestra ovalis“ beschriftet ist.

In Schlemmers Vorlesung „Der Mensch“ von 1928 greift er unter anderem das Thema des

¹⁹⁸ Schlemmer schreibt:

„Es gibt kein Universalgesetz für alle Wege. Es gibt zunächst nur den Weg des einzelnen auf eigene Verantwortung. Vielleicht bleibt er ein Einzelgänger, vielleicht wird sein Weg zur Straße. Das Originale ist zu meist identisch mit dem Elementaren und dieses mit dem Einfachen. Man kann immer wieder mit dem Abc beginnen, man kann sich immer wieder auf die Elemente der Kunst besinnen, weil in der Einfachheit eine Kraft liegt, in der jede wesenhafte Neuerung verwurzelt ist. Einfachheit, verstanden als das Elementare und Typische, daraus sich organisch das Vielfältige, Eigentümliche entwickelt, Einfachheit, verstanden als tabula rasa und Generalreinigung von allem eklektizistischen Beiwerk aller Stile und Zeiten, müßte einen Weg verbürgen, der Zukunft heißt!“

Tagebucheintrag, April 1926.

Schlemmer, Tut [Hg.]: *Oskar Schlemmer; Briefe und Tagebücher*. Langen-Müller-Verlag: München, 1958, S. 199.

Ohres nochmals auf und fertigt ein ebenso schematisches Blatt an. (Abb. 30) Wie im letzten Kapitel schon ausgeführt, wollte der Bauhausmeister den geistigen Boden der Studenten fundieren, der sich aus den Bereichen Philosophie, Psychologie und eben Naturwissenschaften zusammensetzte, bevor sie künstlerisch aktiv werden sollten. In diesem Unterrichtsmaterial (Abb. 30) wird das Hörorgan von allen Perspektiven wiedergegeben und ist ebenso beschriftet. Zusätzlich gibt es rechts unten einige anatomische Informationen zum Hörapparat:

„Schallapparat

Zu den Nervenzellen des Hörzentrums im Großhirn.

Äußeres Ohr freistehend, mittleres und inneres Ohr in die Knochenhöhle des Schädels eingebettet.

Die 3Bg [Bogengänge] haben mit dem Gehör nichts zu tun; sie sind ein Organ für die Erhaltung des Gleichgewichtes, des Bewußtseins über die Stellung des Kopfes im Raum.

Die Sch [Schnecke] ist die eigentliche Endstätte der Hörnerven.

Der H [Hammer] sitzt mit einem Fortsatz am T [Trommelfell] fest. Mit seinem Kopf ist er am Amboß durch ein Gelenk befestigt.

Der A [Amboß] ist durch einen langen Fortsatz mit dem kleinsten Gehörknöchel, dem St [Steigbügel], verbunden durch einen Knopf. Seine Fußplatte verschließt das obere Fenster, das zum Labyrinth führt. Diese ist durch eine feine Haut am O [ovales Fenster mit Verschlusshaut] befestigt.

Das Innere des Ohrlabyrinths ist mit einer feinen dünnen Haut ausgekleidet, und dieser häutige Sack mit Wasser gefüllt. Dieses Wasser geht hin und her, entsprechend den Schwingungen gegen das Trommelfell und von diesem aus gegen die Gehörknöchel. Die Wasserbewegung macht einen Umweg, zweimal durch die Schnecke. Die Schnecke selbst ist wiederum zweigeteilt. Die Trennungswand, die häutige Platte, trägt die Enden der Hörnerven, das sogenannte Cortische Organ. Es ist eine Art Klaviatur, saitenbespannt, nach dem Baß zu länger, der Diskant kürzer. Äußerst komplizierte innere Organik.

(Gartenanlage eines Ohrenarztes!)¹⁹⁹

Zunächst ist die Wortwahl in diesem Zitat sehr eigentümlich: „*Gartenanlage* eines Ohrenarztes“ und „*Schallapparat*“. Schlemmer bzw. der Ohrenarzt schreibt nicht Hör- oder Gehörapparat und reduziert somit dieses Sinnesorgan nicht einseitig auf die Fähigkeit des Hörens. *Apparat* klingt nach einem komplexen Aufbau des Organs, der auch real so ist, wie die Zeichnung aufweist. *Schall* erinnert an den Schalltrichter, welcher im Bild von Schlemmer dem Ohr gegenübersteht. Aber nicht nur die Bezeichnung, sondern auch die jeweilige äußeren Erscheinungen lassen eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem Ohr und dem Schalltrichter erkennen. Die Analogie des Ohres und des Schallapparates kann wei-

¹⁹⁹ Wingler, Hans M. [Hg.]: *Oskar Schlemmer; Der Mensch*. Kupferberg: Mainz, 1969, S. 76.

ter gedacht werden, wenn man nun den Begriff des Radioempfängers zur Hand nimmt. Das Ohr empfängt ebenso wie der Radioempfänger Schallwellen; beide sind Apparate, die zunächst einmal empfangen. Das Empfangen hat in dieser Konstellation eine aktivere Konnotation als das passive Hören. In diesem Sinne stellt sich die Frage – nachdem eine Analogie zwischen Ohr und dem Radio hergestellt wurde –, ob dem Ohr auch eine aktive Rolle zukommt. Das Radio empfängt nicht nur, sondern leitet auch weiter. Also noch weiter gedacht: Wenn das Ohr mit dem Schalltrichter verglichen wird, gibt das Ohr dann ebenfalls etwas wieder? Aber lassen wir diesen sehr abstrakten und ungewöhnlichen Gedanken zunächst einmal stehen und kommen später wieder darauf zurück.

Bleiben wir also erst einmal bei dem Punkt, welcher in der einleitenden Bildbeschreibung schon angeführt wurde; nämlich dabei, dass Schlemmer das vorgegebene Format in ein aufgestelltes Rechteck umwandelt. Hier beginnt schon ein entscheidender Eingriff Schlemmers, wo er sich vom Original entfernt und eine mögliche Interpretation zulässt. Zu dieser Formveränderung kommt hinzu, dass nur einzelne Teile dargestellt, beschriftet und zu einer mathematischen Formel zusammengefasst werden. Das Bild bekommt somit einen erklärenden, akademischen und theoretischen Charakter, welcher der Pädagogik des Bauhauskünstlers, die hier schon ausgeführt wurde, entsprechen würde. Es scheint als wolle Schlemmer dieses Geschehen erläutern, als wolle er den Vorgang, welcher zwischen der Wahlverkündung und dem Ohr stattfindet, verdeutlichen, indem er ihn in einzelne Teile aufbröselt und eine mathematische Formel dafür findet – eine Formel, die Ordnung in das Chaos bringt. Ähnliche Bilder finden sich in seinem Unterrichtsmaterial für die Vorlesung „Der Mensch“. Dort werden ebenfalls einzelne Teile des menschlichen Körpers getrennt voneinander naturwissenschaftlich betrachtet und in jeglichen Anschauungsvarianten dargestellt, sowie beschriftet und mit einem kurzen Text erläutert. Diese Blätter sind Unterrichtsmaterial und in gewisser Weise auch Kunstwerke.

Durch das Hochformat, die Beschriftung und die Reduktion auf die elementarsten und wichtigsten Bestandteile erinnert das Geburtstagsgeschenk von Schlemmer an eine Illustration bzw. an eine Schautafel. Der einzige Unterschied liegt darin, dass der Interpretation für die Mappe 18./V leider kein Begleittext hinzugefügt wurde.

Eine Illustration hilft einen Lerninhalt auf einfachste Weise anschaulich zu vermitteln. Sie ist eine mediale Vermittlung, man will Informationen weiterleiten, einen bestimmten Inhalt vermitteln. (Abb. 29) In einer Illustration werden Teile eines Ganzen herausgegriffen und vergrößert; auch Tabellen und Diagramme fallen in diesen Bereich. Der Begriff *Illustration* kommt vom lateinischen Wort *illustrare* und bedeutet „erleuchten“, „erklären“,

„preisen“ und auch „das einem Text beigegebene Bild“. Hier in diesem konkreten Fall wird aber nicht dem Text eine Schautafel erklärend zur Seite gestellt, sondern vielmehr steht das Bild von Schlemmer der Fotografie erklärend zur Seite.

Die Geschichte der Illustration (besser gesagt der Schautafel oder Informationsgraphik) beginnt schon in der Antike und geht weiter bis zum Mittelalter, wo sie den Namen „Illumination“ erhalten hat. Nach der revolutionären Buchdruckerfindung konnten Bildtafeln technisch vervielfältigt werden und fanden daher ein noch breiteres Publikum. Besonderen Anklang fanden Illustrationen bei Analphabeten, die durch das Bild den geschriebenen Inhalt erfassen konnten. Dadurch bekommen Schautafeln eine aufklärerische Konnotation. Illustrationen wurden vor allem in der Wissenschaft verwendet, insbesondere in technischen, anatomischen und biologischen Bereichen. Es gibt kaum noch Enzyklopädien, die ohne Informationsgraphiken auskommen. Auch außerhalb der Forschung sind Schautafeln sehr hilfreich. Gerade dort, wo es Sprachbarrieren gibt oder wo es um das Erlernen einer Sprache geht, kann mithilfe einer Bild-Wort-Zuordnung präzise und effektiv gelernt werden. Die Einzelteile werden durchnummeriert oder alphabetisiert; dabei werden Dinge auf einfachste Weise mit ihrer entsprechenden Bezeichnung in Verbindung gebracht.

Eine Schautafel erscheint meist im Hochformat – z.B. in Form eines Plakates – und kann in der Klasse zu Informationszwecken aufgehängt werden. Eine Wort-Bild-Zuordnung ist die einfachste Vermittlung und bedient sich der visuellen Aufnahmefähigkeit des Menschen, die gemeinhin als die effektivste bekannt ist. Informationen werden knapp, einfach und visuell aufgearbeitet; das heißt man muss keinen komplexen, langen Text lesen und daraus die entscheidenden Angaben herausuchen, sondern hat auf einen Blick die wichtigsten Aussagen. Informationsgraphiken können nur durch visuelle Medien vermittelt werden. Die Schautafel teilt durch ihre Eigenart Medien grundsätzlich in visuelle und nicht visuelle ein. Ein nicht-visuelles Medium wäre z.B. das an dieser Stelle behandelte Radio. Nimmt man die Interpretation von Schlemmers Werk nun als eine erklärende Schautafel an, dann kann man sagen, dass hier versucht wird, das Radio durch ein anderes Medium – eben durch ein visuelles Medium – greifbar zu machen.

In dem Schemata von Schlemmer wird interessanterweise nicht das äußere Ohr gezeichnet sondern das Innenohr – genauer gesagt werden die inneren Nervengänge skizziert. An dieser Stelle sollte man nochmals auf das oben angeführte Zitat zurückkehren, um herauszustreichen, welche konkreten Aufgaben die einzelnen Teile des Ohres haben. Schlemmer zeichnet also nicht das äußere Ohr, das man symbolisch oder vielleicht auch alltäglich als jenen Teil ansehen würde, der hört. Schlemmer zeichnet das innere Ohr – und nicht das

mittlere oder das äußere. Außerdem skizziert er die Bogengänge, welche nichts mit dem Hören zu tun haben, sondern einzig und allein zur Erhaltung des Gleichgewichtes dienen und dem Menschen ein Bewusstsein von Raum geben. Nun stellt sich folglich die Frage: Welches Bewusstsein von Raum wird dem Menschen durch das Gehörte vom Radio vermittelt?

Schon im vorherigen Kapitel wurde der Mensch im Raum als das zentrale Thema von Schlemmer identifiziert. Der Künstler geht immer vom Menschen aus, dem etwas so oder so erscheint. Somit bekommt das Radio auch nur in Bezug zum Menschen eine Bedeutung für ihn. In diesem Sinne drängt sich die Frage auf, was Schlemmer aus der zu interpretierenden Fotografie gemacht hätte, wenn dort nur ein Radio abgebildet wäre (ohne die Menschenmenge). Die Anatomie des Innenohres steht pars pro toto für die lauschende Masse. Die Menge wird weder als ein Sammelsurium von Individuen wiedergegeben, noch kaum beachtet wie bei Moholy-Nagy oder Feininger. Die charakteristische Typengestaltung Schlemmers lässt sich hier an der Entindividualisierung und Verallgemeinerung der Masse durch das einzelne Ohr wiedererkennen. Das Ohr ist hier der gemeinsame Nenner der Masse. Das zuhörende Ohr kommt allen Beteiligten zu.

Das Radio hat einen simultanen Charakter, denn es ist keine örtliche, punktuelle Präsenz mehr notwendig, um akustische Informationen weitergeben zu können; vielmehr können Menschen an verschiedenen Orten zugleich erreicht werden. Einzig und allein die zeitliche Dimension spielt noch eine essentielle Rolle. Diese technische Möglichkeit des Mediums bringt eine Veränderung des bisherigen Massen- und Raumbegriffes mit sich. Die bisherige Definition von Masse als Präsenzmasse (z.B. die versammelte Masse in einem Kino, Theater oder Konzertsaal) wird nun durch die Möglichkeiten und die Reichweite des Rundfunks unterwandert. So schreibt Dominik Schrage in seinem Aufsatz „Anonymus Publikum: Massenkonstruktion und die Politiken des Radios“ treffend:

„Das Radiopublikum stellt einen Massetypus dar, der die verstreute Masse der Bevölkerung nicht durch räumliche Präsenz, sondern durch Simultaneität des Empfangs und damit kommunikativ verkoppelt. ‚Massenkommunikation‘ ist, vor diesem Hintergrund, die instantane Kommunikation mit der abwesenden, d.h. räumlich nicht präsenten Masse.“²⁰⁰

Das Radio kann eine verstreute Masse erreichen, eine Menge von vereinzelt Vielen, die räumlich ausgebreitet sind. Auf der Fotografie von Gaudenz, die den Künstlern vorliegt, scheint die Masse aber erst recht wieder eine gerichtete Masse zu sein, in der alle gemein-

²⁰⁰ Schrage, Dominik: „Anonymos Publikum. Massenkonstruktion und die Politiken des Radios“, in: Daniel Gethmann, Markus Stauff [Hg.]: *Politiken der Medien*. Zürich/ Berlin: Diaphanes, 2005, S. 192.

sam auf etwas fokussiert sind. Der entscheidende Punkt ist aber dieser, dass mit dem Radio keine gemeinsame räumliche Präsenz mehr notwendig ist. Dass eine solche auf Gaudenz' Fotografie dennoch vorhanden ist, scheint reiner Zufall zu sein, bzw. könnte daran liegen, dass im Jahre 1924 der Besitz eines Radios noch nicht sonderlich verbreitet war. Fast alle Künstler stellen aber diese zufällige gerichtete Masse in ihren Bildern ähnlich dar, wie sie sich in der Fotografie zeigt. Paul Klee (Abb. 31) und Schlemmer wählen eine andere Variante: Sie zeigen für die Vermittlung sowohl das obligatorische einzelne Ohr als auch das Radiogerät.

Schlemmer legt besonderen Augenmerk auf das für die Radiogeschichte so wesentliche Ohr.²⁰¹ Das Ohr muss auf zweifache Weise betrachtet werden, da es sich nicht in einen einfachen linearen Verlauf von Radiosender und Radioempfänger – also in kein Sender-Empfänger-Schema – einschreiben lässt. Das Ohr ist einerseits das einzige menschliche Organ, das wir nicht verschließen können; somit ist es allen Geräuschen machtlos ausgeliefert. Gerade in der darauffolgenden prekären politischen Zeit wird dieses schutzlose Organ erkannt und ausgenutzt. Dieser Punkt soll hier nur erwähnt, doch nicht weiter ausgeführt werden, da im Jahre 1924 das Radio noch nicht in diesem heiklen politischen Kontext stand wie z.B. später der Volksempfänger. Auch wenn die Fotografie von John Gaudenz ein politisches Ereignis zeigt, soll hier grundlegend diskutiert werden, was das Radio im Jahre 1924 möglicherweise bedeutet hat. In diesem Sinne stellt sich das Radio zunächst als ein neues Medium dar. Mit Kittler könnte man natürlich an dieser Stelle einwenden, dass das Radio immer schon aus dem Kontext des Krieges, somit aus einem politischen Umfeld, stammt. Doch scheint es mir wesentlich, das Radio zunächst als das Neue, sowohl als das Neue in der Gesellschaft als auch als das Neue für den Einzelnen zu Hause zu betrachten, bevor es gewertet wird.

Auf der anderen Seite ist es uns auch möglich, das Ohr zu schützen, indem wir das Radio abdrehen. Das Machtverhältnis von Radio und Hörer bzw. die Grenze (in Anlehnung an Derrida) zwischen den beiden muss komplexer gedacht werden. Ist diese Beziehung vielleicht ineinander verwebt und wird das Radio erst durch den Radiohörer zum Radio? So wie Schlemmer nur das Radio vom Menschen aus wahrnimmt? Verfolgt man den Gedanken weiter, kann demnach nicht von einer absoluten Macht des Radios ausgegangen werden, aber auch nicht von einer starken Instanz des Ohres.²⁰²

²⁰¹ vgl. ebd. S. 251 f.

²⁰² Vielleicht könnte man diesen Gedanken mithilfe Derridas Theorie der Gastfreundschaft stützen: „Das Bei- sich als Gabe des Gastgebers erinnert an das Zuhause [...], das von einer Gastfreundschaft gegeben wird, die älter ist als der Einwohner selbst. Als ob derjenige, der einlädt [Radio] oder empfängt, als ob der Einwohner immer schon selbst beim Bewohnenden wohnt, jedem Gast, dem er das Gastrecht zu ge-

Das Phänomen des Hörens nimmt in der Philosophie gegenüber dem visuellen Akt lange Zeit einen sekundären Platz ein – bei Heidegger wandelt sich dies dann. Das Hören wird von ihm besonders berücksichtigt. Es darf Heidegger zufolge nicht als ein passiver Modus verstanden werden, sondern ist mit dem Sprechen gleichgestellt. Dieser Punkt würde zu dem anfangs schon erwähnten eigentümlichen Gebrauch des Begriffs „Schallapparat“ der, wenn man weiter denkt, einen aktiven Modus des Ohres generiert, passen. Andererseits, wenn man das Radio betrachtet, ist dieses wie das Wort „Radioempfänger“ schon sagt, ebenfalls ein Empfänger. Das Radio empfängt die Schallwellen von einer Funkstation oder Radiostation, wandelt sie um und gibt sie wieder. So gesehen steht das Radio dem Ohr in seiner Funktion sehr nahe. Diese Gedanken Heideggers führen nun weg von einem Hörer-Sprecher-Modell oder Sender-Empfänger-Modell. Das Sprechen ist für ihn zugleich ein Hören und ist immer schon ein verstehendes Hören. Er denkt diese Konstellation ebenbürtig, nicht nachträglich oder nacheinander. Jedes Sprechen ist zuvor ein Hören, wir hören („hören“ kommt nach Heidegger von „ge-hören“) je schon der Sprache an. Die Gewichtung liegt jedoch nicht auf das Gehören der Sprache, denn die Sprache braucht umgekehrt auch den Sprecher. In dieser gleichrangigen ineinander verwobenen Beziehung erscheint kein starkes Subjekt mehr. Soweit könnte Schlemmers Bild mit Heidegger mitgehen, denn auch in der Zeichnung vereinen sich zu gleichen Teilen „1 x 1“, also Hörer und Sender zum selben „=1.“

Bei einem weiteren Schritt Heideggers kann Schlemmer jedoch nicht mehr mitgehen. Anders als dieser betrachtet Schlemmer das Ohr nämlich physiologisch, wie aus seiner Zeichnung hervorgeht. Heidegger will beim Hören hingegen Abstand nehmen von einer rein physiologischen Erklärung: „Wir hören, nicht das Ohr. Wir hören allerdings durch das Ohr.“²⁰³ Das Hörorgan ist nicht notwendig, sondern eine zureichende Bedingung dafür, „dass, wie der Fall Beethoven zeigt, ein Mensch gleichwohl noch hört, vielleicht sogar noch mehr und Größeres hört als zuvor“.²⁰⁴

Bis jetzt wurde ausführlich die obere Hälfte des Werkes betrachtet, nun soll die gesamte Aufmerksamkeit dem unteren Bereich zukommen, nämlich dem Radioempfänger. Zuvor aber noch ein Gedanke zu den beiden Objekten, die von Schlemmer dargestellt werden: Bisher wurde das Radio als das eine Ding und das Innenohr als das andere angesehen, doch könnte man zudem noch den Schalltrichter als einen dritten Teil betrachten, da er in

ben glaubt, während er es eigentlich erst von ihm [Radiohörer] erhält“

Derrida, Jacques: *Aporien; Sterben – auf die "Grenzen der Wahrheit" gefaßt sein*. München: Fink, 1998, S. 27.

²⁰³ Heidegger, Martin: *Gesamtausgabe. Bd.10*. Frankfurt am Main: Klostermann, 2003, S. 70.

²⁰⁴ ebd.

der Mitte des Bildes liegt, oder weil der technischen Zeichnung des Radios und jener anatomischen Skizze des Innenohres jeweils die Zahl 1 zugeordnet ist und der Schalltrichter sich auf der Höhe des Multiplikationszeichens und des Produkts befindet. Der Operator der Multiplikation ist in dieser Rechnung jene Komponente, die die beiden Zahlen miteinander in Verbindung bringt; das würde heißen, dass der Schalltrichter das Ohr und das Radio zusammenführt. Der Schallvermittler wird gedacht als jenes verbindende Glied, welches die beiden Mechanismen des Radiogerätes und des Ohres zusammenführt. Oder man könnte auch annehmen, dass der Schalltrichter beiden zukommt, dem Ohr sowie dem Radio, weil beide die Fähigkeit zu empfangen besitzen. Nach dieser sehr gewagten These kehren wir aber doch wieder an dem Punkt zurück, wo der Schalltrichter als ein Teil des Radio gesehen wird und die beiden Objekte als klar voneinander getrennt betrachtet werden.

Das Radio wird, wie schon erwähnt, in einer technischen Zeichnung dargestellt. Schlemmer betrachtet den Radioempfänger rein technisch. Er skizziert das Innere des Radios und somit stellt sich die Frage, ob Schlemmer (wie auch schon beim Ohr) entsprechend seiner Pädagogik auch die Mechanik des Radios untersucht hat. Er zeichnete eine Röhre mit zwei Spulen, die sicherlich als Bestandteile des damaligen Radios gedacht waren.

Schlemmer stellt die Konstruktion ohne schützende Hülle dar und steht mit seiner Darstellung konträr zu den anderen Interpretationen der Bauhausmeister. Das reine Aufzeigen der Konstruktion ist gerade in dieser Zeit kein Zeugnis mehr für die Funktionalität der Maschine. Der einstmalige Gedanke, dass Konstruktion mit Funktionalität gleichzusetzen ist, hat sich aufgrund des damaligen Umgangs mit der Technik entwertet. Der Begriff Funktionalität wird von der Konstruktion abgekoppelt und auf einen einfachen Gebrauch bezogen. Alle anderen Bilder entsprechen diesem Gedanken. Nur zeichnet Schlemmer hier noch das Innere des Radioempfängers, obwohl dies keinen Sinn mehr macht, da das Innere für Nicht-Spezialisten nichtssagend ist. Im Wohnzimmer steht mittlerweile das Radio, das sich zum restlichen Mobiliar fügt. Es fällt durch seine hölzerne Hülle nicht mehr auf; der komplexe Vorgang versteckt sich hinter der schützenden Abdeckung. Die Technologie, im Besonderen die Elektrotechnik, wird durch ihre rasante Entwicklung für den Laien schnell undurchsichtig. Die Funktionsweisen werden durch ihre nicht vorhandene Aussagekraft für den Nicht-Spezialisierten repräsentationsunfähig. Die Darstellung der Konstruktion ist somit sinnlos und nur verwirrend. Preisgegeben werden im alltäglichen Gebrauch – und somit auch in fast allen künstlerischen Bildern der Mappe – nur mehr die Bedienungselemente und die schützende Hülle. Die Reduktion der Funktion auf die mini-

malen Bedienungselemente zeigt dem Benutzer die möglichen Funktionen des Apparats auf.²⁰⁵

Schlemmer gibt mit seinem Bild einen entscheidenden Hinweis: Die Technik, welche Kommunikation und Leben erleichtert, ist für den Laien undurchschaubar und wird nicht hinterfragt. Erst in dem Moment, in dem das Gerät sich „mir entzieht“ (wie wenn beispielsweise der Rechner, auf dem ich diese Arbeit schreibe, abstürzt), werde ich auf die Funktionsweise, auf die ich mich bisher unreflektiert verlassen habe, aufmerksam. Erst in der Störung tritt das Gerät als es selbst auf. Vor einer Störung erscheint das Gerät zunächst und zumeist als *Zuhandenes*, wie Heidegger in „Sein und Zeit“ schreibt.²⁰⁶

Will man es nun bei Heidegger bewenden lassen und über das Erscheinen des Apparates in seiner Störung reflektieren? Oder sollte man dem Rat Friedrich Kittlers²⁰⁷ folgen, der vorschlägt, nicht nur über technische Geräte zu schreiben und nachzudenken, sondern darauf besteht, diese vorher zu erfassen und im wahrsten Sinn des Wortes auseinander zu nehmen? Dieser Gedanke des Medientheoretikers würde sicherlich der Pädagogik Schlemmers entsprechen, der z.B. das Ohr ebenso auf seine Funktionalität und Mechanik untersucht, bevor er es zeichnet.

Das Radiogerät wird in Schlemmers Abbildung von einem angedeuteten, aber nun voll-

²⁰⁵ vgl. Fiedler, Jeannine [Hg]: *Bauhaus*. Köln: Könemann, 2006, S. 80.

²⁰⁶ Es stellt sich die Frage ob diese der Technik Betrachtung Heideggers wirklich zutrifft. Thomas Brandstetter beantwortete diese Frage, in seiner Vorlesung „Technikphilosophie“ vom 15.05.2008 folgendermaßen:

„Die ersten Schwierigkeiten einer Phänomenologie des Unfalls, wie sie Heidegger und andere durchführen, zeigen sich bereits, wenn man als Beispiel nicht mehr den Hammer nimmt (an dem Heidegger seine Analyse durchführt), sondern eine avancierte Maschine wie den Computer. [...] impliziert diese (je nach System mehr oder weniger häufige) Erfahrung des Nicht-Funktionierens bereits ein Moment der Erkenntnis? Werden wir dadurch wirklich aus der Seinsart des besorgenden Umgangs aufgeschreckt? Wohl eher nicht, denn wir haben uns daran gewöhnt, dass das Gerät seine Tücken hat, dass es ständig irgendwelche Macken gibt. Die Distanz ist dem lebensweltlichen Umgang mit dem Gerät konstitutiv, wir sind nie vollständig in die Verweisstruktur versenkt und müssen ständig flexibel auf Störungen in der Funktion reagieren. [...] Es ist klar, worauf ich hinaus will: weit davon entfernt, eine festgefügte Verweisstruktur zu sein, die singuläre und klar identifizierbare Momente der Ausnahme aufweist, ist die Arbeit mit avancierten Maschinen viel mehr von einer Interaktion mit dem Gerät gekennzeichnet, die dauernden neue Möglichkeitsspielräume aufzufinden und produktiv zu machen versucht. Eine Phänomenologie des Unfalls verfehlt, so glaube ich, ein tatsächliches Verständnis offener Maschinen auf eine zweifache Weise. Im besten Falle weist sie uns lediglich darauf hin, dass Maschinen oder Systeme ab einem bestimmten Grad der Komplexität einander widersprechende Funktionalitäten aufweist, die nicht unter eine vereinheitlichende Zweck-Mittel-Relation gebracht werden können. Beim Computer etwa gibt es die vom Hersteller der Hardware materialisierten Funktionen, die nicht mit denen einer bestimmten Software im Einklang sein müssen; es gibt die des Benutzers, der damit grafisch aufwändige Spiele spielen möchte, und die von dem, der Telefonieren möchte, oder auch die der staatlichen Behörden, die die dort prozessierten Datenüberwachen möchte. In jeder einigermaßen komplexe technische Apparatur materialisiert sich also ein Widerstreit zwischen verschiedenen Funktionalitäten. Im schlechtesten Falle aber produziert eine Phänomenologie des Unfalls ihr phantasmatisches Double, nämlich den Traum der reibungslos funktionierenden Maschine, die mit kühler Effizienz und ohne jemals störrisch zu werden alle Wünsche erfüllt.“

²⁰⁷ Gastvortrag „Dark side of the moon“ von Friedrich Kittler am 28. März in Wien im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Was waren Medien“ von Claus Pias.

<http://homepage.univie.ac.at/claus.pias/aktuell/WasWarenMedien/WasWarenMedien.html>, 14.11.08.

ständigen Kreis eingerahmt. Es stellt sich die Frage, welche Funktion und welche Bedeutung dieser Kreis hat. Der Kreis kennzeichnet wahrscheinlich nicht die schützende Hülle des Radioempfängers, denn diese ist schon durch einige wenige Linien, die auf einen dreidimensionalen Kasten anspielen, gegeben. Eine Möglichkeit wäre, dass Schlemmer hier auf die Etymologie des Begriffs Radio anspielt. „Radius“ kommt aus dem Lateinischen und bezeichnet kreisförmige Strahlen. Wie auch die technische Zeichnung nur für einen Fachmann einen sinnvollen Zusammenhang ergibt, ist ebenfalls dieser Vorgang der Schallwellen nur den Ingenieuren bekannt. Eine andere Option, diesen Kreis zu interpretieren, wäre, ihn mit seinen typischen Ideenkreisen in Verbindung zu bringen. Ist somit der Kreis um den Radioempfänger ebenso ein Zeichen dafür, dass er mehr ist als bloßes technisches Gerippe und somit das Materielle zusätzlich auf eine metaphysische Ebene hebt?

Nachdem nun die beiden Bestandteile dieses Ereignisses der Wahlverkündung diskutiert wurden, soll näher auf die mathematische Formel „ $1 \times 1 = 1$ “ eingegangen werden. Schlemmer zerlegt das Geschehen in einzelne Teile und fügt diese durch eine mathematische Gleichung wieder zusammen. Wie schon im einleitenden Kapitel zu Oskar Schlemmer angesprochen, suchte der Künstler für die Erscheinung der Dinge ein jeweiliges Maß, eine mathematische Formel, um Ordnung in das Chaos zu bringen. Versuchte er nun mit dieser Formel die Kommunikation zu erklären oder etwa vielleicht dieses Ereignis bzw. das neue Medium einzuordnen?

Oder – nun in eine ganz andere Richtung gedacht – will Schlemmer hier eine Analogie zum Einheitsgedanken des Bauhauses herstellen, so wie er in seiner ganzen Bauhauskarriere immer darauf bedacht war? Das Motto „Kunst und Technik – eine neue Einheit“ könnte mit dieser Gleichung mathematisch übersetzt werden: 1 (Kunst) \times 1 (Technik, ein weiterer Bereich der Kunst) = eine Einheit bzw. dasselbe, nämlich 1. In Bezug darauf, dass das Werk von Schlemmer ein Geburtstagsgeschenk an Walter Gropius war, von dem dieser Leitspruch stammt, könnte man dieser Interpretation auf jeden Fall Beachtung schenken. Schlemmer schreibt rechts unten im Bild eine Widmung: „Oskar Schlemmer für Walter Gropius '24.“ Will Schlemmer, wenn diese Gleichung eine Analogie ist, dem Direktor Bestätigung für dessen Arbeit zukommen lassen?²⁰⁸

²⁰⁸ Schlemmer beschreibt die damalige Situation mit folgenden Worten: „Die Ruhe ist ferner denn je. Die nächsten Tage – Wochen? – bringen die Entscheidung, ob das Bauhaus noch leben, soll mit oder ohne Gropius, mit oder ohne >>Meisterschaft<<. Die Rechtsregierung in Thüringen, die Bürgerlichen, Handwerksmeister, die >>an die Wand gedrückten<< einheimischen Künstler laufen Sturm mit verschiedenen Parolen. Der Blätterwald rauscht gewaltig für und wider, Gropius gibt gesammelte Pressestimmen heraus, es erscheint eine Gegenbroschüre, ein Pamphlet, - Zeitungskampagne - Plakate der

Am Schluss dieser Betrachtung soll nun das Werk mit den anderen Artefakten für die Mappe 18./V verglichen werden. Moholy-Nagy, der vielleicht ebenfalls den Raum, welcher durch das Radio neu strukturiert wird, bedenkt die neue Konstellation der Masse nicht. Schlemmer versucht hingegen beide Veränderungen im Bild aufzunehmen. Feininger wiederum zeichnet eine romantische Marinelandschaft und betrachtet nicht die Mechanik des Mediums. Schlemmers Version steht der Interpretation von Feininger dadurch konträr gegenüber, dass er sich gegen diese romantische Verklärung richtet und darauf bedacht ist, eine Erklärung zu geben. Paul Klees Werk für die Mappe 18./V ähnelt dem von Schlemmer sehr, doch wird bei diesem das Thema der Kommunikation noch zentraler. Er stellt sich die Frage, was übertragen wird und wie dieses ankommt und entfernt sich dabei vom nüchternen Erklärungsschema von Schlemmer.

Schülerschaft für das Bauhaus.“

Brief an O.M., Weimar, 20. Mai 1994.

Schlemmer, Tut [Hg.]: *Oskar Schlemmer; Briefe und Tagebücher*. Langen-Müller-Verlag: München, 1958, S. 161.

6. PAUL KLEE

6.1. Objektivität und/oder Subjektivität

Die Berufung Paul Klees an das Bauhaus am 29. Oktober 1920 gibt einige Fragen auf, da sein künstlerisches Schaffen und seine Kunstauffassung konträr zu dem Einheitsgedanken von Walter Gropius stehen. Das Bauhaus, welches damals sehr pragmatisch orientiert war, passte gar nicht zu dem unrealistischen Künstler. „Übrigens scheint Klees Berufung das meiste Kopfschütteln zu erregen, als Typ für l'art pour l'art, jeglichen Zwecks entäußert – und doch scheint es mir kurzgesehen“²⁰⁹, so beschreibt Schlemmer das Rätsel um die Berufung Klees.

Auch schriftliche Dokumente erhellen dieses Rätsel nicht, da einerseits immer wieder eine gewisse Nähe des Künstlers zum Bauhaus, dann aber wiederum andererseits eine klare Abgrenzung verortet werden kann. Paul Klee schreibt im Jahre 1919 an seinen Freund Alfred Kubin folgende Zeilen:

„Wir würden als ideale Versuchsstation nicht neue Erfinder-Masken abrichten (die dann doch keine wären, sondern nur Erfinder-Masken wie die Akademiker ihren Lehrern gleichen wie Kinder einem Vater), sondern wir würden das Ergebniss unserer Erfindertätigkeit dem Volkskörper zuteilen können. Diese neue Kunst könnte dann ins Handwerk eindringen und eine große Blüte hervorbringen. Denn Akademien gäbe es dann nicht mehr, sondern nur Kunstschulen für Handwerker.“²¹⁰

Diese Idee Klees einer Kunstschule lässt sich problemlos mit der Bauhausprogrammatisierung verbinden.

Aber die gängige Kunst- und Künstlervorstellung des Bauhausmeisters ist eine andere. Nach Klee besitzt der Künstler die Fähigkeit nicht-Sichtbares sichtbar zu machen; dabei ist es ihm mit seiner Arbeit möglich, eine zweite Wahrheit aufzeigen. Diese Betrachtung gipfelt in einem Vergleich zwischen dem Künstler und dem schöpferischen Gott. Um diese zweite, nicht sichtbare Evidenz darzustellen, nimmt der Künstler Abstand von allem Irdischen, das heißt auch von Themengebieten wie Gesellschaft und Geschichte. Klee versucht mit seiner Kunst zu einer neutralen, ahistorischen und somit allgemein gültigen Realität, welche in einem transzendentalen Ort verankert ist, zu gelangen. Der Künstler, der diese Wahrheit aufdeckt, relativiert infolgedessen die irdische und weist diese in ihre

²⁰⁹ Wick, Rainer: *bauhaus. Pädagogik*. Köln: Dumont, 1982, S. 216.

²¹⁰ ebd. S. 217.

Schranken.

„Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar. [...] Früher schilderte man Dinge, die auf der Erde zu sehen waren, die man gern sagt oder gern gesehen hätte. Jetzt wird die Relativität der sichtbaren Dinge offenbar gemacht und dabei dem Glauben Ausdruck verliehen, daß das Sichtbare im Verhältnis zum Weltganzen nur isoliertes Beispiel ist, und daß andere Wahrheiten latent in der Überzahl sind.“²¹¹

Der Kunst ist es möglich, eine unsichtbare Wirklichkeit zu offenbaren, dabei wird die Relativität der Wirklichkeit aufgedeckt. Die Aufgabe der Kunst ergibt sich nun aus ihrer Möglichkeit: Es soll nicht die irdische Realität abgebildet, sondern eine neue transzendente Wirklichkeit aufgezeigt werden.

„[Die Künste Anmerk. B.K.] welche das Leben etwas weiter machen, als es durchschnittlich scheint. Weil sie nicht nur Gesehenes mehr oder weniger temperamentvoll wiedergeben, sondern geheim Erschautes sichtbar machen.“²¹²

Da Klee von einer Homologie ausgeht, denkt er das Verhältnis zwischen Kunst und Natur nicht in der üblichen Vorbild-Abbild-Beziehung. Der Kunst und der Natur ist dieselbe Gesetzmäßigkeit inhärent, das heißt sie haben eine gemeinsame Basis und unterscheiden sich nur durch ihre Erscheinungsform. Hat man die Gesetzmäßigkeit eines dieser Ausdrucksmittel erkannt, so erschließt sich folglich daraus auch jene der anderen. Aus diesem Grund ist „die Zwiesprache mit der Kunst [...] für den Künstler *conditio sine qua non*. Der Künstler ist Mensch, selber Natur und ein Stück Natur im Raume der Natur.“²¹³ Letztlich lässt sich die Formenlehre Klees ebenfalls aus den Strukturprinzipien und Funktionsgesetzen der Natur ableiten.²¹⁴ Klee versucht Kunst und Natur eng zusammen zu denken; dasselbe gilt für die Musik. Der Musikliebhaber versucht beide Künste über die zeitliche Komponente zusammenzubringen.

„Immer mehr drängen sich mir Parallelen zwischen Musik und bildender Kunst auf [...] Sicher sind beide Künste zeitlich, das ließe sich leicht nachweisen. Bei Knirr sprach man ganz richtig vom Vortrag des Bildes, damit meinte man etwas durchaus Zeitliches die Ausdrucksbewegungen des Pinsels, die Genesis des Effektes.“²¹⁵

Folgend diesem Zitat unterliegen Musik und bildende Kunst einer zeitlichen Struktur. Dies lässt sich so erklären, indem man den Malakt als eine physische Bewegung interpretiert; als eine zeitliche Bewegung, die Spuren auf der Leinwand hinterlässt. Anhand des

²¹¹ ebd. S. 219.

²¹² ebd.

²¹³ ebd. S. 220.

²¹⁴ vgl. Fiedler, Jeannine [Hg]: *Bauhaus*. Köln: Könemann, 2006, S. 248.

²¹⁵ Wick, Rainer: *bauhaus. Pädagogik*. Köln: Dumont, 1982, S. 221.

chronologischen Verfahrens lässt sich rückwirkend der Entstehungsprozess ablesen. Klee listet die zeitliche Dimension seines Werkes folgendermaßen auf:

„Ich werde Figurenbilder in vertiefter Weise nach der Natur malen, und zwar unter getrennter Behandlung zweier Zeiten.

1. Zustand (*imperfectum*): Der Raum, die Umgebung, und zwar muß dies Stadium auch trocknen.
2. Eintretende Handlung (*perfectum passé défini, aorist*): Die Figur selber. Denn: In der Natur war auch schon die Umgebung fertig, als die Bewegung hinzukam, auftrat... Außerdem ist:
3. noch die Wechselwirkung von 1. und 2. zu überprüfen. Das Bild ist fertig.“²¹⁶

Die Bewegung bildet den Schlüsselbegriff bei Klee. Alle Künste, die Musik sowie auch die Natur unterliegen dem Werden:

„Bewegung liegt allem Werden zugrunde [...] Auch im Weltall ist Bewegung das Gegebene. Ruhe auf Erden ist zufällige Hemmung der Materie. Dies Halten für primär zu nehmen eine Täuschung [...] Auch das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis, niemals wird es als Produkt erlebt. [...] Auch des Beschauers wesentliche Tätigkeit ist zeitlich. Der bringt Teil für Teil in die Sehgrube [...] Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln).“²¹⁷

Nachdem der gottähnliche Künstler und die zeitliche Abmessung eines Kunstwerks thematisiert wurden, kommt nun der Betrachter selbst ins Spiel. Der Kunstbetrachter unterscheidet sich nicht vom Zuhörer, denn beide sind von einem zeitlichen Ablauf gekennzeichnet. Der einzige Unterschied liegt darin, dass der Kunstbetrachter schon am Ende der Genese steht und im Nachhinein den Prozess – welcher die Rezeption sicherlich erschwert – rekonstruieren muss.

Klees Kunstverständnis ist geprägt von einem gegensätzlichen Dualismus, nämlich demjenigen zwischen Objektivität und Subjektivität. Einerseits sucht der Künstler eine rationale Gesetzmäßigkeit in Kunst und Natur und ist demnach von einer mathematischen Strenge geleitet. Andererseits ist Klees Kunstverständnis von einem stark intuitiven Charakter gekennzeichnet, durch den gerne unplanmäßige Zufälligkeiten in seine Arbeiten mit aufgenommen werden. Bis zu einem gewissen Punkt scheint es wichtig, sowohl die Gesetzmäßigkeiten der Kunst als auch jene der Natur zu erforschen; doch das letzte Geheimnis kann nach Klee nicht mit dem Intellekt gelüftet werden. Hier zeigt sich ein spiri-

²¹⁶ ebd. S. 221.

²¹⁷ ebd. S. 222.

tuell angehauchter Gedanke in der Kunstdefinition des Künstlers:

„Die Freimachung der Elemente, ihre Gruppierung zu zusammengesetzten Unterabteilungen, die Zergliederung und der Wiederaufbau zum Ganzen auf mehreren Seiten zugleich, die bildnerische Polyphonie, die Herstellung der Ruhe durch Bewegungsausgleich, all dies sind hohe Formfragen, ausschlaggebend für die formale Weisheit, aber noch nicht Kunst im obersten Kreis. Im obersten Kreis steht hinter der Vieldeutigkeit ein letztes Geheimnis, und das Licht des Intellekts erlischt kläglich.“²¹⁸

An dieser Stelle zeigt sich wiederum eine Differenz zum Bauhaus, welches sehr pragmatisch und mathematisch ausgerichtet war. Diese verschiedenen Perspektiven sah Klee auch sehr deutlich. Er äußerte sogar Bedenken gegenüber dem streng rationalen Umgang des Bauhauses mit der Kunst:

„Wir konstruieren und konstruieren, und doch ist Intuition immer noch eine gute Sache. Man kann ohne sie Beträchtliches, aber nicht alles [...] der Kunst ist zu exakter Forschung Raum gegeben, und die Tore darin stehen seit einiger Zeit offen [...] Das ist alles gut, und doch hat es eine Not: die Intuition ist trotzdem nicht ganz zu ersetzen. Man belegt, begründet, stützt, man konstruiert, man organisiert gute Dinge. Aber man gelangt nicht zur Totalisation [...] beruhigen wir uns, konstruktiv gilt nicht für total. Die Tugend ist, daß wir durch die Pflege des Exakten Grund legen zur spezifischen Kunstwissenschaft, mit Einschluß der Unbekannten Größe X...“²¹⁹

Klees Gedanken stellen eine Gegenposition zu den Konstruktivisten am Bauhaus dar und sind am ehesten mit der Kunstvorstellung von Kandinsky zu vergleichen. Auch dieser steht mit seiner Kunstvorstellung zwischen Intellekt und Intuition.

²¹⁸ ebd., S. 224.

²¹⁹ ebd.

6.2. Lösung „ee“ der Geburtstagsaufgabe

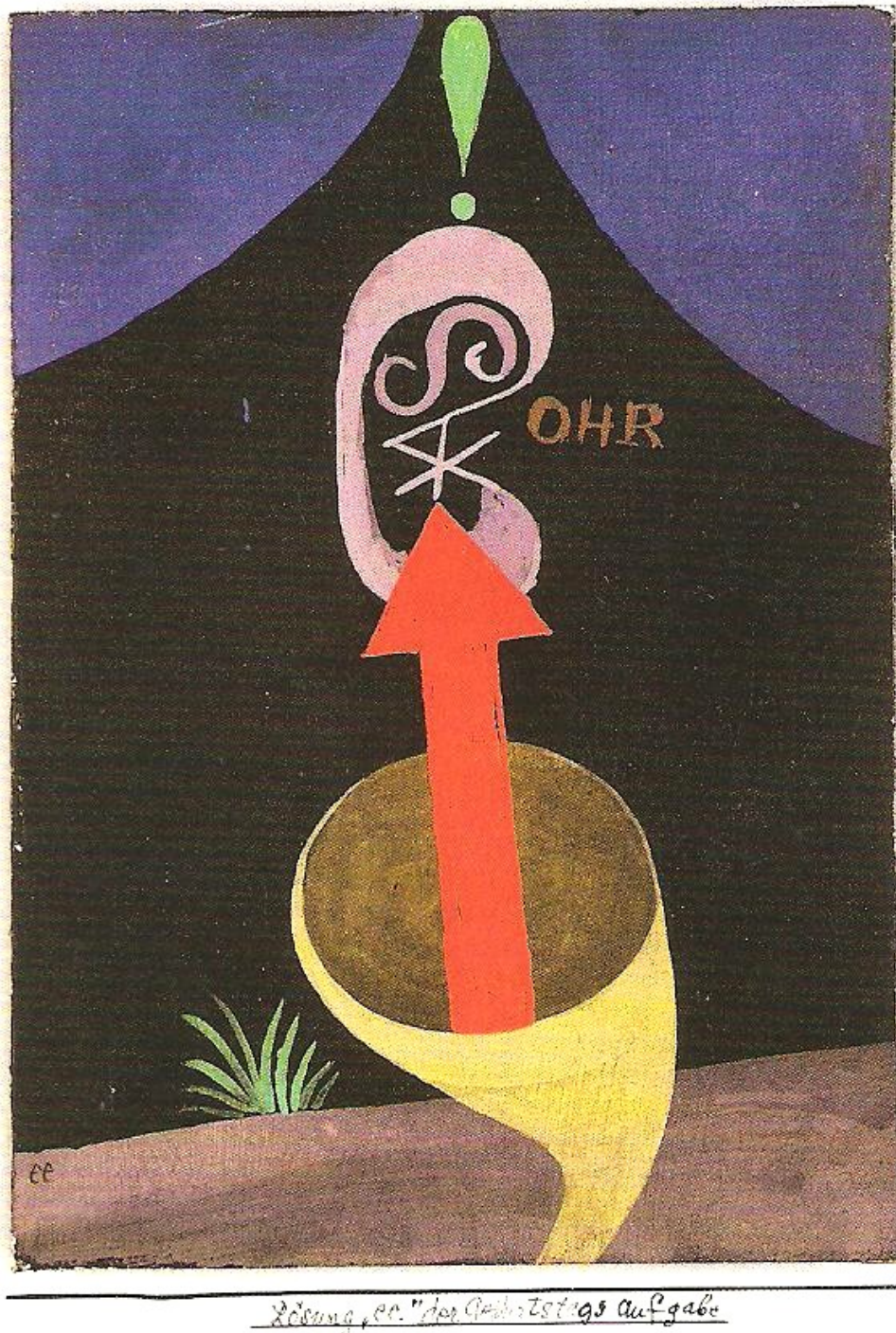


Abb. 31: Paul Klee, Tempera auf grundiertem Karton, montiert auf Karton, Darstellung: 19,4 x 13,5 cm, Unterlage: 25,5 x 27,8 cm, 1924.

Ebenso wie Schlemmer verwendet Klee für seine Interpretation das Hochformat. Das Geschehen wird gleichermaßen auf den Schalltrichter und das Ohr reduziert. Neu ist nun, dass die Informationsvermittlung mit Pfeil und Rufezeichen angedeutet wird. Es bleibt bei Klee aber nicht bei diesem rein schematischen Aufbau, da er das Ereignis in eine Umgebung einbettet, welche aus einem braunen Fensterbrett, einem hochgezogenen blauen Fenstervorhanges, sowie einem Grasbüschel besteht. Das Werk erhält durch die Eindimensionalität den für ihn typischen kindlichen Charakter. Diese erweitert sich nur beim Trichter zu einer angedeuteten Zweidimensionalität. Diese Art zu zeichnen entspringt dem Gedanken, dass Kinder einen reinen und unbeeinflussten Blick auf das Wesentliche haben. In diesem Sinne soll nun das vorliegende Bild dahingehend untersucht werden, ob Klee aus der Fotografie von John Gaudenz das Essentielle herauskristallisiert, bzw. was überhaupt das Wesentliche jener Wahlverkündung im Jahre 1924 ist.

Wie schon erwähnt, spielt bei Klee die physische Genese in die jeweilige Deutung des Kunstwerkes mit hinein. Die Interpretation des Bildes folgt nun diesem materialistisch, physisch angehauchten Blickwinkel. Es ist ein Versuch den chronologischen Entstehungsakt zu rekonstruieren.

Nach dieser Interpretationsvariante bekommt die Zeichnung eine zeitliche Dimension – gleichermaßen wie die Erscheinungsart der Musik. Da die akustische Äußerung des Radios und ebenso das Bild von Paul Klee für die Mappe 18./V eine zeitliche Form für sich beanspruchen, kann man hier bereits einen gemeinsamen Nenner ausfindig machen. Paul Klee strebt eine Synästhesie der beiden Künste an; neu ist hier aber die Analogie durch ihre zeitliche Form.

Aber zurück zum chronologischen Aufbau. Klee grundiert zunächst das gesamte Papier schwarz. Mithilfe dieses Untergrundes bekommen die Farben, die nachträglich aufgetragen werden, eine andere Intensität. Obwohl dreiviertel der Bildfläche von dem schwarzen Teil eingenommen wird, tritt dieser nicht in den Vordergrund. Er wird zum zurückhaltenden Hintergrund, der als Schauplatz für die Akteure dient.

Auf dem schwarzen Bereich wurde dann die braune Fensterbank leicht schräg aufgetragen sowie der blaue Vorhang und das Grasbüschel. Zusammen mit der schwarzen Grundierung bilden diese Objekte den Rahmen für das Ereignis jener Wahlverkündung. An diesem Punkt wird die Ähnlichkeit des Bildes mit einer Theaterbühne augenscheinlich. Das Theater ist fundamental mit der Kunst verbunden oder ist besser gesagt ein Teilbereich der Kunst. Demnach werden in dieser Ausführung die Künste mit dem technischen Gerät in Verbindung gebracht. Technische Apparate – wie das Radio einer ist – spielten

schon damals eine zentrale Rolle in der Inszenierung eines Theaterstückes. Das Medium wird somit mit der Kunst, entsprechend des Leitgedankens des Bauhauses *Kunst und Technik – eine neue Einheit*, zusammengeführt. Zudem wird durch diese Bühnenkonstellation die Inszenierung respektive des Ereignischaraktes der Wahlverkündung zusätzlich betont.

c) **Die Pflanze** (Fig. 27):

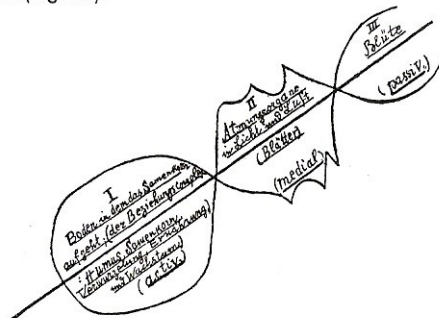


Fig. 27

d) (ohne Figur) Die Fortpflanzung:

- I Männliche Organe (Staubgefäße), aktiv.
- II Vermittelnde Insekten, medial.
- III Die weiblichen Organe (Frucht), passiv.

Abb. 32: Paul Klee, *Die Pflanze*, 1924.

Vergleich zu Klee, der aus dem blattlosen Baum ein grünes Grasbüschel macht, immer noch realistischer. Diese Überbetonung der Physis führt uns wieder zurück zu der im letzten Kapitel schon angeführten Relevanz der Natur im Denken des Künstlers. Klee geht von einer gemeinsamen analogen Gesetzmäßigkeit innerhalb der Natur und der Kunst aus. Der Entstehungsakt der Natur sowie diejenige der Kunst folgen derselben Gesetzmäßigkeit. Die Bewegung ist nach Klee das essentielle Moment in dieser Genese. Die Bewegung (ein wichtiger Begriff bei Klee) wird von ihm in drei Faktoren aufgeteilt: aktiv, passiv und medial. Auch der Pflanze bzw. dem Grasbüschel ist dieser lineare Bewegungskontext inhärent. (Abb. 32) Aktiv sind die männlichen Organe, die Blüte erleidet passiv den Entstehungsakt, und die mediale Vermittlerrolle, die von aktiv zu passiv führt, ist von den übermittelnden Insekten besetzt. Klee führt anhand weiterer Beispiele den dreiteiligen Bewegungsablauf aus. Dabei bezieht er sich auf die unterschiedlichsten Bereiche: Er betrachtet zum einen die Bewegung des menschlichen Blutkreislaufes (Abb. 33), aber auch den Verlauf einer Wassermühle (Abb. 35) und den des Wasserrades mit einem Hammer (Abb. 35). Die Bewegung folgt immer demselben Schema, ob nun bei technischen Geräten, beim menschlichen Körper oder bei einer Pflanze. Es stellt sich nun die Frage,

Interessant ist ebenfalls die Umwandlung des kahlen Baumes in ein grün sprießendes Grasbüschel. Moholy-Nagy und Klee, deren Interpretationen des Fotos man generell als gegensätzlich ansehen kann, sind die einzigen Bauhauskünstler, die den kahlen Baum nicht unbeachtet lassen. In Moholy-Nagys Werk wird der Baum zu einem abstrakten Kreuz. Es ist abstrakt, doch im

ob man (wie Klee es hier macht) die menschliche Bewegung und die eines Wasserrades als analog ansehen kann. Diese Analogie, die Klee hier zieht, kann mit dem Industriediskurs des 19. Jahrhunderts verglichen werden. Thomas Brandstetter fasst dieses Zusammentreffen von Maschine und Physiologie wie folgt zusammen:

„Als Schauplatz einer Kräfteökonomie war der individuelle Körper für den gesamten Industriediskurs von größter Bedeutung. In der Erforschung seiner Fähigkeiten und Grenzen überschneidet sich das Wissen der Mechanik mit dem der politischen Ökonomie und der zu diesem Zeitpunkt entstehenden Sozialmedizin. Die Lehrbücher der industriellen Mechanik beschäftigten sich ausführlich mit dem Motor Mensch.“²²⁰

Die Ähnlichkeit zwischen Mensch und Maschine ergibt sich aus der Fähigkeit, Kräfte umzuwandeln.

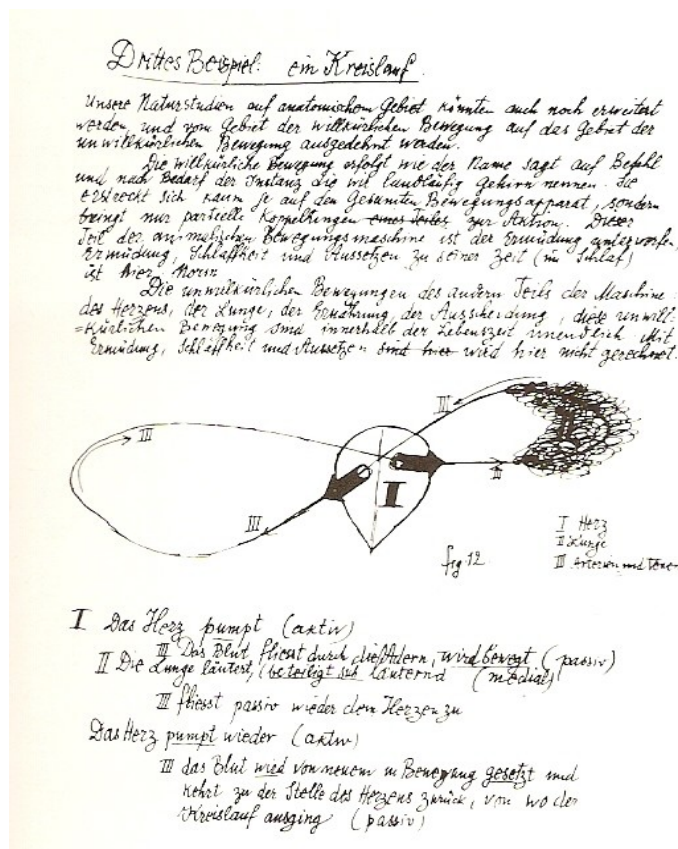


Abb. 33: Paul Klee, Drittes Beispiel: ein Kreislauf, 1924.

Der natürliche Bewegungsorganismus des Menschen wird unterteilt in: erstes Organ (Hirn) aktiv, zweites Organ (Muskeln) medial, drittes Organ (Knochen) passiv. Klee vergleicht diesen Bewegungsablauf interessanterweise mit einem Telegramm:

„Die selbstständige Muskelfunktion ist relativ, im Verhältnis zur Knochenfunktion gedacht. An sich ist auch der Muskel nicht selbstständig, sondern er gehorcht einem Befehl, der vom Gehirn ausgeht. Er will nicht handeln, sondern muß handeln, er will höchstens gehorchen. Die Befehlsübermittlung des Gehirns läßt sich mit einem Telegramm vergleichen; die Nerven vermitteln drahtartig.“²²¹

Klees Begriff des Bewegungsablaufs ist bei einem Menschen oder einer Maschine immer derselbe. Klee vergleicht die Muskelbewegung mit dem Telegramm – anders wie zum Beispiel Renè Descartes oder Franco Andres Bonelli, welche die innere Struktur des

²²⁰ Unveröffentlichte Vorlesungseinheit von Dr. Thomas Brandstetter.

²²¹ Klee, Paul: Pädagogisches Skizzenbuch. Berlin: Gebrüder Mann, 2003, S. 19.

Menschen mit Hebeln und Seilzügen verglichen. Da Klee auch hier wieder eine Analogie zur Maschine zieht, kann angenommen werden, dass diese Lesart für alle Medien gilt – also auch für das Radio. So kann man nun das grüne Grasbüschel und den diesem inhärenten dreiteilen Bewegungsablauf analog bzw. äquivalent zur Informationsvermittlung des Radios übertragen. Beide – Pflanze und Radio – unterliegen bei Klee jener linearen Dreiteilung. An diesem Punkt stellt sich die Frage, ob diese lineare Struktur der Realität entspricht. Ist die Informationsvermittlung eine Sender-Empfänger-Struktur oder vielleicht doch vielschichtiger und komplexer und operiert mit möglichen Rückkoppelungen?

b) Die Wassermühle (Fig. 26):

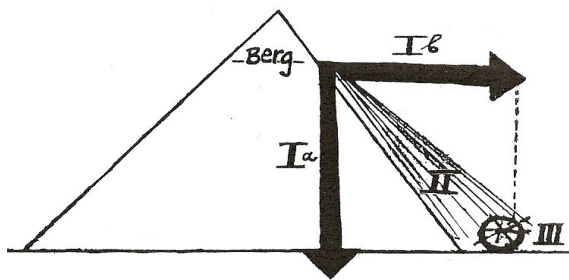


Fig. 26

- I Die beiden Kräfte: a) Schwerkraft, b) der hindernde Berg (aktiv)
- II Die Diagonale zu den Kräften Iα und Iβ: Das Wassergefälle (medial)
- III Das gedrehte Rad (passiv).

Abb. 34: Paul Klee, Die Wassermühle, 1924.

a) Wasserrad und Hammer (Fig. 25):

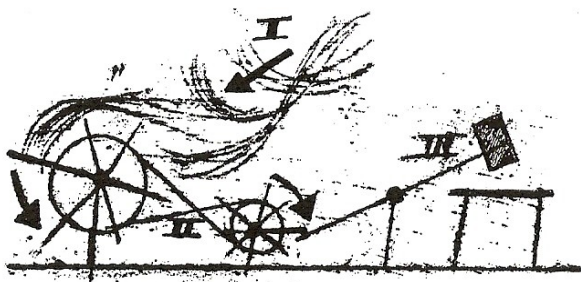


Fig. 25

- I Das Wassergefälle (aktiv).
 - II Das Räderwerk (medial).
 - III Der Hammer (passiv).
- Wasserkästen des großen Rades. Speichen des kleinen Rades.
- Treibriemen.

Abb. 35: Paul Klee, Wasserrad und Hammer, 1924.

Weiters stellt sich die Frage, ob in dieser linearen Struktur eine mögliche Störung, bzw. ein Nichtfunktionieren mitbedacht wurde. Diese Frage bleibt nun zunächst offen und wird später nochmals gestellt. Um diese Frage zu lösen, müssen zunächst noch die Akteure ins Spiel gebracht werden.

Aber zurück zur physischen Bewegung im Bild für die Mappe 18./V. Nach den verschiedenen Komponenten, welche die Umgebung bilden, zeichnet Klee den

Schalltrichter und das Ohr. So wie Schlemmer reduziert nun auch Klee das Geschehen auf die zentralen obligatorischen Teile. Im Unterschied zu Schlemmers technisch strengen Ausführung wirkt die nun vorliegende Version zwar ebenso schematisch, aber doch wiederum farbiger und kindlich. Der physische Teil – also das Ohr – setzt sich aus dem bestimmten Artikel „DAS“ zusammen und wird zu einer Bildsprache. Da-

neben wird das Organ noch mit dem Wort „OHR“ beschriftet. Das Hörorgan wirkt in dieser Zeichnung sehr fragil. Will Klee damit andeuten, dass man dieses Sinnesorgan nicht verschließen kann und folglich allen Geräuschen ausgeliefert ist?

Unter dieser Betrachtung wird dem Ohr, welches jeglichen Ton erdulden und erleiden muss, eine passive Rolle zugesprochen. Hat das Ohr in seiner passiven Funktion keine Macht darüber, wie etwas ankommt? In diesem von Klee immer wieder propagierten dreiteiligen Schema, das hier auf das behandelte Bild übersetzt wird, nimmt der Schalltrichter die aktive Rolle ein. Vermittelnd und somit medial sind die Umgebung und die Luft, die umwandelt und weiterleitet und die den aktiven mit dem passiven Teil zusammenbringt. An dieser Stelle kann die Frage nun nochmals gestellt werden, ob dieses Sender-Empfänger-Schema von Klee der Wirklichkeit entspricht oder ob dieses nicht doch vielschichtiger und komplexer ist.

Man könnte diesem Schema auf Basis des Bewegungsgedankens, welcher nichts anderes ist als Energieaufwand und Energieumwandlung, wahrscheinlich bis zum Ohr folgen. Betrachtet man das Ohr aber nicht als passives Glied in dieser Reihenfolge, wird das Schema brüchig. Ist das Ohr passiv oder nimmt es nicht doch immer schon interpretierend auf? Ist es nicht immer schon interpretierend tätig – also auch in der elementarsten Stufe, wenn ein Ton als Unbekanntes gedeutet wird? Spielen das Erlernte, Erfahrene und das Bekannte mit hinein – das heißt ist es vielleicht möglich, dass man Verschiedenes hört? Jemand, der die Sprache nicht kennt, hört Gemurmel, der andere die Wahlkundgebung. Es wird immer etwas anderes gehört. In diesem Sinne könnte man sagen, dass das Ohr nie rein passiv ist.

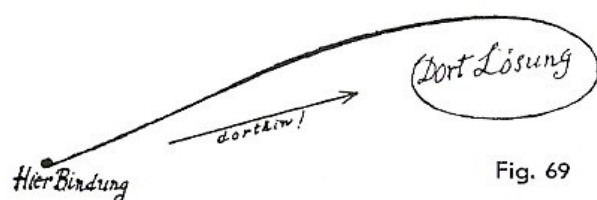


Abb. 36: Paul Klee, Fig. 69, 1924.

Abschließend fügt Klee die Informationsvermittlung mit einem roten Pfeil und grünem Rufzeichen hinzu. Der Pfeil ist ein markantes Zeichen, welches Klee immer wieder verwendet, um eine Bewegung anzudeuten. Er bezeichnet ihn als ein „Symbol der Be-

wegungsformung“.²²²

„Der Pfeil.

Der Vater des Pfeils ist der Gedanke: wie erweitere ich meine Reichweite dorthin? über

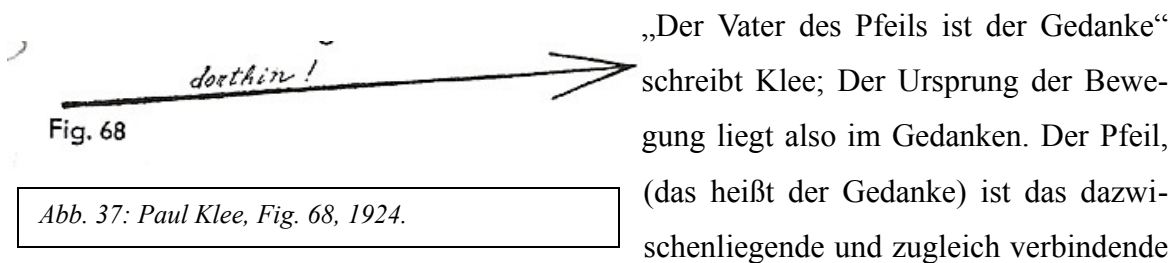
²²² vgl. ebd. S. 41.

diesen Fluß, diesen See, jenen Berg!

Die ideale Fähigkeit des Menschen, Irdisches und Überirdisches beliebig zu durchmessen, ist im Gegensatz zu seiner physischen Ohnmacht der Ursprung der menschlichen Tragik. Dieser Widerstreit von Macht und Ohnmacht ist Zwiespältigkeit menschlichen Seins. Halb Beflügelter, halb Gefangener ist der Mensch.

Der Gedanke als Medium zwischen Erde und Welt. Je weiter die Reise, desto empfindlicher die Tragik, Bewegung werden zu müssen und nicht schon zu sein! Der Verlauf entspricht. Wie überwindet der Pfeil die reibende Hemmung? Nie ganz dorthin zu gelangen, wo Bewegung ohne Ende! Die Erkenntnis, daß da, wo ein Anfang, nie eine Unendlichkeit. Trost: Ein wenig weiter als üblich! als möglich?

Laßt euch beflügeln ihr Pfeile, damit ihr trifft und mündet, wenn ihr auch ermüden und nicht münden werdet.“²²³



Medium zwischen Erde und Welt, zwischen Irdischem und Überirdischem.

Die Bewegung verläuft vom Radio zum Ohr hin. Dieser Übermittlung ist es möglich, große Distanzen zu überwinden oder besser gesagt, gleichzeitig an jedem Ort zu sein. Dies führt uns zugleich zu jenem Punkt, den der Künstler als die menschliche Tragik beschreibt. Der Mensch kann zwar geistig Irdisches und Überirdisches bemessen, jedoch nicht physisch. Wie kann man nun diesen Aspekt, dass der Mensch halb Beflügelter und halb Gefangener ist, auf das Radiogerät umdeuten? Schmäleret das Radio dieses physische Problem nicht ein wenig, indem der Ort keine essentielle Rolle mehr spielt, da man von überall empfangen kann? Ist dies die zweite Wahrheit, welche der schöpferische Künstler hier zeigt?

Mit dem Radio löst sich die örtliche Gebundenheit ähnlich wie im Kino auf; es kommt der physischen Gebundenheit entgegen. Der Pfeil wird von Klee oft als Symbol für eine geistige Überwindung der irdischen Fesseln verwendet. In diesem Sinne könnte das Radio als Hilfsmittel gelesen werden.

Der Pfeil zeigt somit sowohl eine Bewegung an, als auch die Richtung der Handlung. „Der Pfeil fliegt in die Richtung der Handlung [...] Dieses außerordentliche Anwachsen

²²³ ebd. S. 44.

von Energie (im rezeptiven Sinne) ist zwingend in Bezug auf die Bewegungsrichtung.“²²⁴

Im Unterschied zu Schlemmer verwendet Klee nun verschiedene Farben, mit denen er bestimmte Gedanken darstellen möchte. Das grüne Rufzeichen jenseits des Ohres zeigt zwar, dass die Botschaft, die vom roten Pfeil ausgeht, angekommen ist. Er verwendet dafür jedoch eine andere Farbe, nämlich die Komplementärfarbe. Paul Klee thematisiert damit die Kommunikation, die nicht unbedingt gelingen muss. Er zeichnet eine Erfahrung nach, die schon im Krieg gemacht wurde. Zu beachten ist aber, dass zwar eine fehlgeschlagene Kommunikationsübertragung angedeutet wird, die aber wiederum nicht absolut sein muss. Dargestellt wird eine ursprüngliche Mitteilung (gezeichnet als roter Pfeil) die sich in eine andere Botschaft (durch den Durchgang des Ohres) verwandelt; nämlich in ein strenges, grünes Rufzeichen. Ein grünes Fragezeichen würde hingegen wohl wahrscheinlich eine absolute Missdeutung der Information anzeigen.

Vielleicht will Klee mit dem Rufzeichen nicht unbedingt auf eine missglückte Informationsübertragung aufmerksam machen, sondern vielmehr den Befehlston der Verkündigung des Wahlausgangs unterstreichen. Oder vielleicht könnte man überhaupt von vornherein von einem Befehlscharakter sprechen, nicht nur in Bezug auf die Wahl. Wolfgang Hagen schreibt in seinem Text „Der Radoruf; Zu Diskurs und Geschichte des Hörfunks“ dazu:

„Durch die Radio-Telegraphie wird das Ohr, die einzige Öffnung am Körper, die wir nicht schließen können, zu einem inneren militärischen Organ. Das Ohr ist das erste innere Organ als mediales Kriegsgerät.“²²⁵

Der Radoruf wird durch den Missbrauch des Militärs zur absoluten Befehlsform.

Ein kleines Detail am Rande soll hier nun abschließend betrachtet werden. Klee hat prinzipiell einen sehr eigenen Umgang mit dem Material seiner Werke – so auch hier: Er schneidet nachträglich die Zeichnung zurecht und klebt sie auf einen Karton. Bei dieser Nachbearbeitung fallen wohl am Rande die ersten beiden Buchstaben seines Namens weg. Übrig bleibt „ee“. Diese Zufälligkeit nimmt Klee sofort auf und schreibt unterhalb des Werkes: „Lösung 'ee' der Geburtstagsaufgabe“. Und wiederum zeigt sich die für Klee typische Diskrepanz zwischen dem schematischen Aufbau im Bild einerseits und der intuitiven Betitelung der Zeichnung andererseits; dies erschwert eine eindeutige Interpretation.

²²⁴ ebd. S. 47.

²²⁵ Hagen, Wolfgang: „Der Radoruf; Zu Diskurs und Geschichte des Hörfunks“ in Scherer, Wolfgang; Stingelin, Martin [Hg.]: *HardWar/ SoftWar; Krieg und Medien 1914 bis 1945*. München: Fink Verlag, 1991, S. 243.

7. WASSILY KANDINSKY

7.1. Die innere objektive Notwendigkeit

Der 1866 in Moskau geborene Künstler beginnt erst spät mit seinem Kunststudium in Deutschland. Zuvor schließt er noch eine Ausbildung als Jurist ab. Der führende Kopf der Münchner Künstlergruppe „Der blaue Reiter“ – der auch andere Bauhauspersönlichkeiten wie Klee und Feininger angehörten – wird 1922 von Gropius ans Bauhaus berufen. Kandinsky pflegt eine enge Freundschaft mit Paul Klee, dem Einzelgänger des Bauhaus. Zum Bauhaus selbst steht Kandinsky ebenso in Distanz, nur ist seine Haltung – im Gegensatz zu jener Klees – sicherlich bewusster. Trotzdem bleibt er bis 1933 an der Schule. Zusammen mit Klee führt Kandinsky 1927 eine freie Malklasse ein, die sich vor allem mit abstrakter Kunst auseinandersetzt.

Kandinsky gilt als Vorreiter der abstrakten Malerei, er proklamiert die Autonomie für den modernen Künstlerindividualisten, er ist politisch konservativ eingestellt und ein Mystiker. Vielleicht war es Itten, der auf das Kommen Kandinskys drängte, oder vielleicht war es der Ruf, der dem berühmten Künstler vorauselte und so der Schule eine nützliche Werbung verschaffte. Schon vor seiner Zeit am Bauhaus gilt Kandinsky als führender Theoretiker der Avantgarde.

1910 beginnt Kandinsky zunehmend abstrakt zu malen und wird zum Begründer der gegenstandslosen Malerei. In seiner Art der Abstraktion will er Positivismus, Materialismus und Utilitarismus vereinen. Die Abstraktion soll eine neue Spiritualität bringen. Das bedeutet nun nicht, dass seine Bilder und deren Formen- und Farbgebung willkürlich geschehen; sie leiten sich vielmehr laut Kandinsky von einer inneren objektiven Notwendigkeit ab – sozusagen von einer mystischen Intuition. So schreibt Kandinsky in seinem Werk „Malerei als reine Kunst“:

„Die Wahl der Form wird also durch die innere Notwendigkeit bestimmt, die wesentlich, das einzige unveränderliche Gesetz der Kunst ist.“²²⁶

Kandinsky schreibt, dass die Eingebung eines Künstlers von nichts eingeschränkt werden darf, also auch nicht von einem Schulsystem (und das obwohl er an der Kunsthochschule Bauhaus lehrt). Eigenartigerweise legt er sein Augenmerk nicht auf den praktischen Unter-

²²⁶ Fiedler, Jeannine [Hg]: *Bauhaus*. Köln: Könemann, 2006, S. 259-260.

richt in den Werkstätten, sondern auf die theoretischen Vorlesungen. Einerseits arbeitet er mit einem romantischen Spiritualismus, andererseits verläuft parallel dazu eine strenge Analyse in seinen theoretischen Schriften. Diese Widersprüchlichkeit, die sich schon in seiner Haltung zum Bauhaus finden lässt, scheint auch im Künstler selbst zu existieren:

„Er nahm für sich einerseits die Freiheit autonomer Kunst in Anspruch und wollte zugleich eine lebensorientierte Ästhetik begründen. Kandinskys Changieren zwischen Gesetz und Intuition, die Aufstellung eines doch recht akademisch anmutenden Gestaltungskanons und das gleichzeitige expressive Pathos, dieses Regelwerk immer wieder aufzusprengen, entsprachen der Widersprüchlichkeit des gesamten Bauhauses und eines nicht geringen Teils der Avantgarde überhaupt. Das machte ihn zur idealen Integrations- und Identifikationsfigur der so heterogenen Reformschule.“²²⁷

Wie schon erwähnt, ist Kandinsky einer der Väter der abstrakten Malerei und gilt trotzdem auch als der Theoretiker der Avantgarde. Wie lässt sich eine gegenstandslose Malerei, die sich jeder herkömmlichen Regeln der Form- und Farbgebung entsagt mit einer großen Anzahl von Theorien vereinen? Wie kommen Esoterik und Wissenschaft zusammen?

Nach Beat Wyss war dies nichts Außergewöhnliches, da sich für einen Avantgardisten Esoterik und Wissenschaft nicht unbedingt gegenseitig ausschließen.²²⁸

1920 macht der Künstler wieder einen Wandel durch: Er verwendet zunehmend geometrische Formen; dabei wird er vom Konstruktivismus und Funktionalismus beeinflusst. Dies bedeutet aber nicht, dass er nun ein Rationalist wird.

Er stellt sich permanent gegen den Rationalismus und somit gegen sämtliche klassische oder moderne Regeln der Lesbarkeit. Er will mit seinen Bildern diese Gesetze unterwandern, die nicht mehr einer logisch-rationalen Formgebung folgen, denn jedes seiner Bilder verweigert sich einer rationalen Betrachtungsweise. Die Deutungsmöglichkeit bleibt offen, – es gilt keine überprüfbare Verbindlichkeit. Dieser Punkt steht aber gegensätzlich zu jener inneren, objektiven Notwendigkeit. Deswegen fordert dieser radikale Irrationalismus einen theoretischen Teil, der es schafft, diese Offenheit vor der Willkür zu retten.

Kandinskys Gedanke der Intuition scheint wenig Platz in der Welt des Bauhauses zu haben, die rationalistisch am Design und an der Industrie orientiert ist. Doch meint Schmitz, dass der gedankliche Widerspruch zwischen dem Bauhaus und dem Künstler – weswegen sich Kandinsky in eine distanzierte Haltung begibt – kein wirklicher bzw. notwendiger

²²⁷ ebd. S. 266.

²²⁸ Wyss, Beat: *Mythologie der Aufklärung - Geheimlehren der Moderne*. Köln: Oktagon, 1993, S. 20.

wäre:

„Er sucht ein objektives Formgesetz, um das Künstlerische doch wieder ganz seiner Subjektivität zuzuschreiben. Sein Bemühen, endlich die alte Forderung Goethes nach einem Generalbaß der Malerei einzulösen, mußte zwangsläufig daran scheitern. Als Vertreter einer radikalen Autonomieästhetik des späten 19. Jahrhunderts konnte er den wahrscheinlich fruchtbarsten Gedanken des Bauhauses nicht nachvollziehen: daß zwischen Gesetz und Individualität, Funktion und Gestalt eben kein eigentlicher Widerspruch besteht, sondern beide in eins gehen.“²²⁹

²²⁹ Fiedler, Jeannine [Hg]: *Bauhaus*. Köln: Könemann, 2006, S. 265.

7.2. Die goldene Posaune

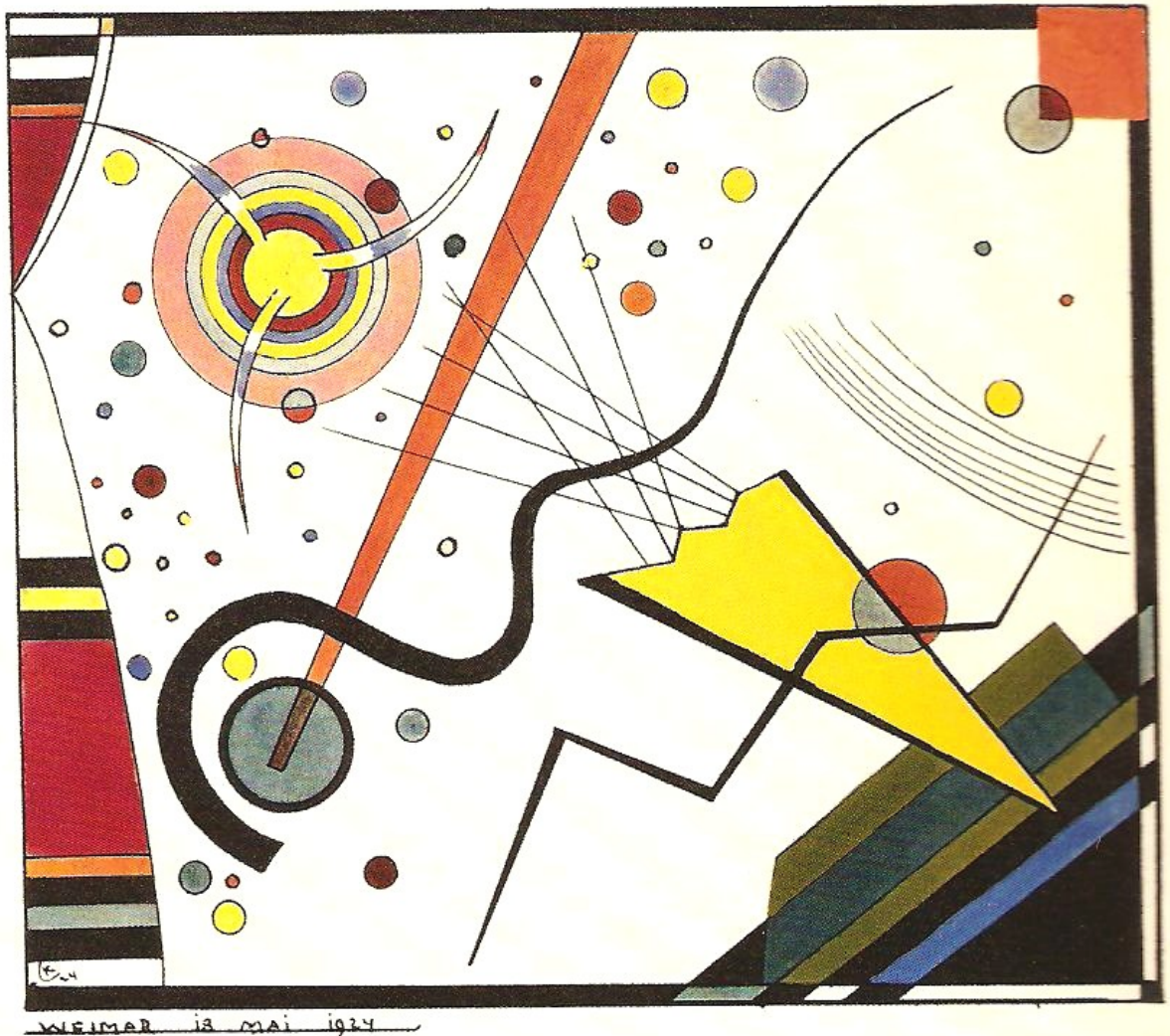


Abb. 38: Wassily Kandinsky. Tusche, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 19,6 x 22,5 cm, 1924.

Das Bild von Kandinsky ist wohl das bewegungsreichste Bild der Mappe – eine „dramatische Komposition“²³⁰ wie Klaus Weber es beschreibt. Die Wahlverkündung spielt sich zwischen zwei Ecken ab: Unten rechts zeichnet der Künstler das Fensterbrett und den Schalltrichter, oben links stellt er einen Strudel von Kreisen dar. Links seitlich wird der Vorhang angedeutet, der wie bei Klee dem Bild eine bühnenhafte Atmosphäre gibt. In der

²³⁰ Hahn, Peter Michael [Hg.]: *Bauhaus Archiv Berlin, Museum für Gestaltung, Die Sammlung*. Berlin: Mann, 2004, S. 40.

Mitte des Bildes befinden sich zahlreiche Linien, die kreuz und quer über das Bild verlaufen.

Kandinsky hat eine streng analytische Gestaltungslehre verfasst. Entsprechend dieser Schriften wird nun das Bild *übersetzt*.

Wichtig ist zunächst zu betonen, dass der erweiterte Formbegriff Kandinskys die Farbe mit einschließt; das heißt, dass die Farbe an die Form gebunden ist. Der Künstler schreibt: „Die Form kann selbstständig existieren, die Farbe nicht.“²³¹

Das erste Gegensatzpaar in Kandinskys Farbenlehre bilden die Farben Gelb und Blau. Gelb ist eine warme Farbe, welche sich zum Zuschauer hinbewegt, Blau hingegen ist kalt und bewegt sich vom Zuschauer weg. Die Farbe Gelb ist eine irdische Farbe und wird also der Erde zugeordnet, Blau ist die Himmelsfarbe. Rainer Wick erstellt in seinem Buch „bauhaus Pädagogik“ ein sehr hilfreiches Schema von Kandinskys erstem Gegensatzpaar in der Farbenlehre von Kandinsky:

„Gelb	Blau
1. exzentrisch	1. konzentrisch
2. hervortretend	2. zurückweisend
3. nach oben; zu den Grenzen und darüber hinaus äußere Spannung explosiv, aggressiv, drängend, unverschämt, wahnsinnig aktiv: positiv, materiell, männlich?	3. nach unten; introvertiert, diesseits der Grenzen: innere Spannung ausweichend, abgesondert, zurückgezogen, (Schneckenhaus) passiv: negativ, abstrakt, weiblich?“ ²³²

In der Zeichnung für die Mappe 18./V ist vor allem der Schalltrichter gelb. Dies bedeutet auf das Bild übersetzt, dass das Radiogerät warm, irdisch und exzentrisch ist, sich zum Betrachter hinbewegt, über die Grenzen hinaus will und aktiv ist. Der Kreisel links oben im Bild ist auch gelb, aber von weiteren Farben umkreist. Dieser Teil des Bildes wird erst näher besprochen, wenn es um die Formen innerhalb dieser Komposition geht.

Die Farbe Blau ist unter anderem im Fensterbrett zu erkennen; daneben gibt es aber auch zahlreiche Kreise, die in dieser Farbe gefärbt sind. Bei der Illustration der Kreise kann man annehmen, dass Kandinsky die Masse darstellen will. Die Kreise erscheinen nicht als

²³¹ Wick, Rainer: *bauhaus. Pädagogik*. Köln: Dumont, 1982, S. 195.

²³² ebd. S. 192.

eine Gesamtheit, sondern sind vereinzelt auf die Bildfläche aufgetragen. An erster Stelle könnte man denken, dass die blauen Kreise die Zurückhaltung, Passivität und Abgesondertheit der Zuhörer darstellen. Da weitere gelbe Kreise zu sehen sind, lässt sich diese These jedoch nicht halten. Daher kann man vielmehr eine Bewegung innerhalb der Masse verorten, die sich nicht eindeutig aktiv oder passiv zuordnen lässt. Man kann hier nicht von einem linearen Sender-Empfänger-Schema ausgehen. Die Masse hat sich links oben zu einem wirbelförmigen Gebilde zusammengeschlossen, das sich in Bewegung befindet. Die Fensterbank ist in den Farben Blau, Grün und Schwarz gemalt. Die beiden Nichtfarben Schwarz und Weiß bilden das zweite Gegensatzpaar. Weiß hat ähnliche Attribute wie Gelb, Schwarz ähnliche wie Blau. Die Fensterbank kann demzufolge als zurückhaltend, passiv und konzentrisch interpretiert werden.

Grün und Rot bilden das dritte Gegensatzpaar in Kandinskys Farbenlehre. Rot steht in Beziehung zum ersten Gegensatzpaar Gelb und Blau, weil es Spannungen zwischen ihnen ausgleicht. Rot sind in diesem Bild das Quadrat oben rechts, die Linien in der Mitte, Elemente im Vorhang und einzelne Kreise dargestellt. Verschiedene Formen erscheinen in dieser Farbe, weswegen nun die Formen angesprochen werden sollen.

In Kandinskys Formenlehre kann in Bezug auf die Linie zunächst die eckige von der gebogenen unterschieden werden, weiters unterscheiden sich die Modifikationen – also horizontal, vertikal und diagonal. Alle Linien in diesem Bild verlaufen diagonal zwischen den beiden Hauptecken. Die Diagonale steht bei Kandinsky zwischen den horizontalen und den vertikalen Linien – sie wird als kaltwarm beschrieben.

Die eckige Linie verläuft durch den Schalltrichter. Die eckigen Linien stellen das Zwischenstadium von Dreieck und Kreis dar: Je weiter sich der Winkel des Dreiecks öffnet, desto mehr nähert er sich dem Kreis an. Die Linie ist am Schalltrichter noch eckig, zur Masse hin wird sie dann geschwungener.

Die kaltwarme Diagonale ordnet Kandinsky der Farbe Rot zu. Grundsätzlich weist Kandinsky den drei Grundformen Dreieck, Quadrat und Kreis jeweils die Farben Gelb, Rot und Blau zu.

Kandinsky macht sich nicht nur Gedanken über Farbe und Form, sondern auch über das Papierformat. In diesem Falle handelt es sich um ein Querformat, welches er als kaltes Format bezeichnet. Weiters ordnet er den Ecken des Blattes eine Bedeutung zu:

„Das >Oben< erweckt die Vorstellung eines größern Lockerseins, ein Gefühl der Leichtigkeit, einer Befreiung, und schließlich der Freiheit... Die Hemmungen ist auf das Minimum reduziert.

Das >Unten< wirkt vollkommen entgegengesetzt: Verdichtung, Schwere, Gebundenheit.“²³³

Oben und Unten werden zudem dem Himmel bzw. der Erde zugeordnet. Die linke Seite entspricht dem Oben und die rechte Seite dem Unten. Die linke Seite stellt eine Bewegung in die Ferne dar, die rechte ist hingegen an den Standort gebunden. Wenn man diese Interpretation auf das Bild anwendet, kann man sagen, dass die Menschen nicht mehr an den Ort gebunden sind, um Radio zu hören. Die Darstellung von Kandinsky passt sehr gut zur Feststellung, die ein deutscher Militär-Ingenieur 1904 über die Funktelegrafie trifft:²³⁴

„Wie aus einem gewaltigen Sprachrohr heraus werden bei ihr [gemeint ist die Funktelegraphie Anmerk. B.K.] die Nachrichten nach allen Himmelsrichtungen ausposaunt, und wer Ohren hat zu hören, hört sie.“²³⁵

Kandinsky zeichnet ein sehr spannungsreiches Bild. Vom Schalltrichter gehen überschneidende Linien aus, die versuchen, ihren Weg hin zur Masse zu bahnen. Es gilt dabei weitere Linien zu überwinden und man fragt sich, ob die Informationen überhaupt ankommen. Vollzieht sich die Informationsübertragung immer fehlerfrei? Diese Frage stellte sich bereits bezüglich Klees Bild.

Die Version Kandinskys erscheint als ein Gefüge aus streitenden Farben, Formen und Energien. Die Bedeutung des Bildes lässt sich trotz der Gestaltungslehre nicht eindeutig interpretieren, doch es lässt sich zumindest sagen, dass sich der Künstler hier vor allem auf die Bewegung und die Übertragung der Information, die nicht ohne Hindernisse zum Empfänger gelangt, konzentriert.²³⁶

²³³ ebd. S. 207.

²³⁴ ebd. S. 192.

²³⁵ Siegert, Bernhard: Eskalation eines Mediums; Die Lichtung des Radiohörens im Hochfrequenzkrieg. In: *Welt auf tönernen Füßen. Die Töne und das Hören*. [Hg.] Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH. Göttingen, 1994, S. 295-327.

²³⁶ Klaus Weber schreibt im Buch „Schätze der Berliner Museen“:

„In Kandinskys abstrakter Komposition aus einander widerstrebenden Farben und Formen und Energien bleibt nur noch ein Element des Fotos zu ahnen: die Schräge der Fensterbank rechts, von der aus ein gelbes Dreieck als Paraphrase des Schalltrichters in den Raum hinausstößt. Feine Linienbündel setzen die hier gestaute Energie diagonal über die ganze Fläche fort, bis sie links oben ein Windrad zwischen locker gestreuten bunten Kreisen erreicht. Auch die Assoziation eines Gestirns mit kreisendes Planeten liegt nahe. Mehrere querliegende Barrieren- eine Zickzacklinie, eine Wellenlinie und ein roter Balken – bremsen diese Dynamik nach und nach ab und pflanzen sie bis in die Ränder der Komposition fort. Die ruhigen Horizontalen des linken Randes fangen die verbliebene Energie auf, werfen sie zurück und verwandeln sie in das gemessene Kreisen des Rades. Der akustische Vorgang ist auf der Fläche sichtbar gemacht, zugleich spielt sich hier ein kosmisches Drama ab.“

Berlin-Information [Hg.]: *Schätze der Berliner Museen*. Berlin, S. 136.

8. GEORG MUCHE

8.1. Zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit

Muche wird 1919 von Gropius ans Bauhaus berufen. Dort leitet er als jüngster Lehrer die Webereiklasse. In der Zeit am Bauhaus beschäftigt er sich mit der Organisation von Ausstellungen und erstellt zahlreiche architektonische Pläne, wobei mehrere umgesetzt werden. In seiner Anfangsphase als Künstler malt er vor allem ungegenständliche, kubistische Welten und geometrische Figuren, die in einem irrealen Raum schweben. Um 1921 erscheinen wieder erste figürliche Elemente, bis er mit der Zeit völlig aufhört, abstrakt zu malen. So schreibt er selbst:

„In Gesprächen mit Johannes Itten tauchte der Gedanke auf, daß gegenstandslose Bilder das Ende der Tradition europäischer Malerei sein könnten und daß wie umkehren müßten, wenn wir bei einer Bildwelt bleiben wollen, die auf neue Weise in der Tradition der Malerei stünde. Wir richteten unsere Aufmerksamkeit auf die Wirklichkeit und nahmen Kreatur und Figur in unsere Bilder auf in der Hoffnung, daß wir nicht in die Nähe des fotografierten Abbildes geraten würden.“²³⁷

Muche ist eng mit Itten befreundet und ist ebenfalls wie dieser den Mystikern des Bauhauses zuzuordnen. Itten steht der Bauhausidee sehr kritisch gegenüber und auch Muche äußert Bedenken:

„Ich befürchte, daß man die Freiheit der schöpferischen Individualität zu eng begrenzen würde, wenn man die Negation einer Formel (l'art pour l'art) zum Grundsatz erheben würde. Das zwecklose Bild ist in ebensolchem Maße ursprünglich schöpferisch wie die zweckvolle Maschine des Technikers.“²³⁸

Muche empfindet das Denken am Bauhaus als strenge Regelung, die die Individualität des Künstlers einschränkt.

„Dann aber lähmte das genormte Denken die Beweglichkeit meines Verstandes. Ich verließ das Bauhaus.“²³⁹ So beschreibt Muche seine letzten Tage am Bauhaus, das er 1927 verlässt. Er geht nach Berlin, um dort an der Kunstschule Ittens zu unterrichten. So vereinen sich die beiden Mystiker des Bauhauses, die jenes aus demselben Grund verlassen hatten, da sich ihr Gedankengut nicht mehr mit dem der Schule vereinen ließ.

²³⁷ Muche, Georg: *Blickpunkt*. München: Langen/Müller, 1961, S. 20.

²³⁸ ebd. S. 19.

²³⁹ Bazin, Germain [Hg.]: *Kindlers Malerei Lexikon*. Zürich: Kindler, 1983, S. 2003.

8.2. Die graue Version

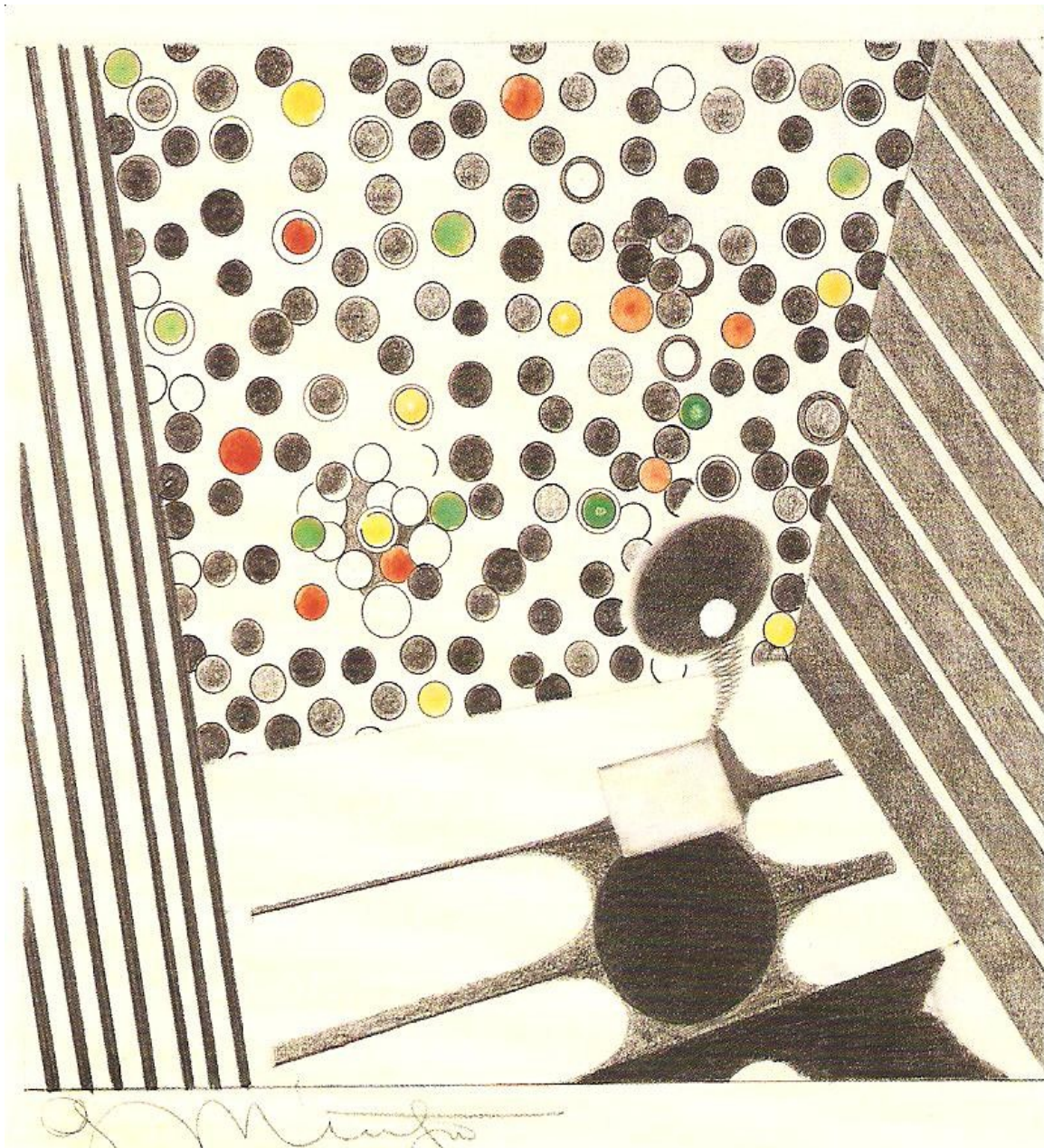


Abb. 39: Georg Muche. Bleistift, Tusche und Aquarell auf Papier, Blatt 25,8 x 26,1 cm Darstellung: 19,6 x 22,5 cm, 1924.

Die Zeichnung von Georg Muche ist wohl die originalgetreueste Nachbildung der Fotografie von John Gaudenz. Die Abstraktion hält sich in Grenzen, denn nur die Menschen-

masse wird in Form einzelner Kreise dargestellt, wobei einige näher beieinander stehen und andere einen größeren Abstand voneinander haben. Die vereinzelt Individuen werden vor allem als graue und schwarze, aber auch als weiße und farbige Kreise dargestellt. Trotz dieser sehr kalten Interpretation und der klar umrissenen Individuen scheint es eine Bewegung nach vorne – hin zum Radio – zu geben. Das Radiogerät steht auf der Fensterbank im Fensterrahmen. Der Fensterrahmen scheint das Radiogerät mit einer gewissen Strenge einzusperren, und die Macht, die dieses technische Gerät besitzt, an sich zu reißen. Man merkt in diesem Bild deutlich den Höhenunterschied zwischen dem Volk und dem mächtigen Medium. Diese radikale Gegenüberstellung des Apparats und der zuhörenden einzelnen Menschen weist sowohl auf die Macht des Mediums hin, als auch deren möglichen Missbrauch im Dienste der Politik. Durch die ausschließliche Verwendung der Farben Grau und Schwarz strahlt die Version von Muche Härte aus. Nur einzelne Menschen erscheinen in anderen Farben.

Im Jahre 1922, also zwei Jahre vor dem Entstehen des hier zu besprochenen Werkes,



Abb. 40: Georg Muche, *Ovale plastische Formen*
(*Redner und Publikum*, 1922).

zeichnet Georg Muche ein sehr ähnliches Bild, welches den Titel „Ovale plastische Formen (Redner und Publikum)“ trägt. (Abb. 40) Auch in diesem Bild zeigt sich dieselbe Struktur wie im Geburtstagsgeschenk für Walter Gropius. Vorne steht der Redner, von dem nur Kopf und Schultern zu erkennen sind, weiter unten befinden sich die Köpfe des Publikums, zu denen er spricht. In der Zeichnung für die Mappe 18./V spricht ebenfalls das Radio zu den Menschen. Die Zuhörer bleiben in beiden Bildern vereinzelt, ähnlich wie bei Kandinsky.

Wichtig scheint bezüglich dieses Bildes noch abschließend zu betonen, dass Mu-

che durch den farbkargen und strengen Stil auf den tragischen Charakter der Wahlverkündung eingeht, die ja schlussendlich zu einem Umzug und später zur Schließung der Schule geführt hat.

9. Zusammenfassung: Die akustische Verbildlichung

Die Mappe 18./V für Walter Gropius stellt, wie in dieser Diplomarbeit hervorgeht, eine wichtige und interessante Brücke zwischen Kunstgeschichte und Philosophie – vor allem Medientheorie – dar. Sie widerlegt die verbreitete Reduzierung des Bauhauses auf einen Stil, denn die sechs Interpretationen könnten nicht unterschiedlicher ausfallen und gehören doch zu einem gemeinsamen Projekt.

Jeder dieser Künstler, ob nun Moholy-Nagy, Feininger, Schlemmer, Klee, Kandinsky oder Muche, setzen unterschiedliche Schwerpunkte, doch geht es immer darum das neue Medium Radio auf adäquate Weise darzustellen. Gerade das Motto *Kunst und Technik – eine neue Einheit*, gibt den Künstlern eine Möglichkeit sich mit diesem Thema zu beschäftigen.

Moholy-Nagys Version thematisiert das Verhältnis zwischen Kunst und Technik. Die Einheit wird dabei hinterfragt: das Radio als ein Reproduktionsmittel und dessen Folgen für die Kunstwerkdefinition sowie für den Künstler und die Kunstrezeption. In Moholy-Nagys Betrachtung steht die Frage, was dieses Medium kann und ebenso die damit einhergehenden Umwälzungen, im Mittelpunkt. Das Medium wird in Bezug auf diese Einheit mit Hilfe der Kunst betrachtet – als ein Offenstehendes im Werden – das versucht wird anhand von Experimenten und Visionen langsam zu skizzieren, zu konkretisieren. Es geht Moholy-Nagy also weniger um die Genese des Geräts, die er einfach annimmt und kaum hinterfragt.

Bei Lyonel Feininger könnte es aber genau um diese Entstehung des Radios gehen, aufgrund seiner Faszination gegenüber neuen technischen Errungenschaften. Es gibt aber noch eine weitere Interpretation des Bildes, denn vielleicht spricht er sich gar gegen eine Darstellung des Radios in Form einer historischen und materiellen Technikbetrachtung aus und nähert sich dem Thema durch eine romantische, verträumte Herangehensweise. Bei letzterer Variante wendet er sich damit gegen den Richtungseinschlag von Moholy-Nagy und schlägt selbstbewusst mit einem ironischen Schmunzeln seinen eigenen Weg ein. Wie hier, so gibt es bei allen Werken für diese Mappe unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten. In dieser Diplomarbeit wurde versucht alle möglichen Interpretationen, anhand der Schriften und Vergleiche mit anderen Werken der Künstler, herauszuarbeiten.

Feininger zeichnet eine romantische Marinelandschaft und steht somit konträr zu dem

strengen, mathematisch, physiologischen Schema von Schlemmer.

Schlemmer versucht mit der Formel $1 \times 1 = 1$ die Kommunikation zu erklären, aber vielleicht auch eine Analogie zum Einheitsgedanken des Bauhauses herzustellen. Das Motto „Kunst und Technik – eine neue Einheit“ könnte mit dieser Gleichung mathematisch übersetzt werden: 1 (Kunst) \times 1 (Technik, ein weiterer Bereich der Kunst) = eine Einheit bzw. dasselbe, nämlich 1. Neu ist nun bei Schlemmer, dass er den Raum, welcher durch das Radio neu strukturiert wird und zu einer anderen Konstellation von Masse kommt, reflektiert.

Paul Klees Werk für die Mappe 18./V ähnelt dem von Schlemmer sehr, doch wird bei diesem das Thema der Kommunikation noch zentraler. Er stellt sich die Frage, was übertragen wird und wie dieses ankommt und entfernt sich dabei vom nüchternen Erklärungsschema von Schlemmer.

Bei Kandinskys nimmt nun die Masse die bisher wichtigste Rolle ein. Doch auch die Kommunikationsübertragung (symbolisiert durch viele verschiedene Linien, die vom Schalltrichter aus versuchen, hin zur Masse, den Weg zu bahnen) spart er nicht aus. Man stellt sich bei diesem Bild die Frage, ob die Information überhaupt ankommt? Vollzieht sich die Informationsübertragung immer fehlerfrei? Diese Frage wurde ebenfalls bei Klees Bild relevant.

Muches Bild ist farbkarg und von einem strengen Stil durchzogen, dabei kann man ausgehen, dass dieser Künstler damit auf den tragischen Charakter der Wahlverkündung eingeht, die ja schlussendlich zu einem Umzug und später zur Schließung der Schule geführt hat.

Ob nun die Masse, der Raum, die Informationsübertragung selbst oder anderes im Zentrum der jeweiligen Betrachtung der Künstler stand, eines hatten alle gemeinsam, nämlich: Das Medium, das sich selbst entzieht (das nicht auf seine einzelnen Bestandteile reduziert werden kann, auch nicht die Summe seiner Einzelteile ist, sondern ein viel umfassender, komplexeres Geflecht ist) und sich einer Definition widersetzt. Dieser Entzug des Mediums wird in der Mappe 18./V für Walter Gropius versucht in einem Bild festzuhalten: Das Medium im Bild.

In der Kunstgeschichte ist der Fensterrahmen seit je her ein wichtiges Thema und auch hier taucht es wieder in neuer Frische auf. Es wird versucht eine Hörachse in eine Sichtachse zu übersetzen, es ist ein Experiment von akustischer Verbildlichung. Hinter diesem

Unterfangen steht wiederum klar und deutlich (trotz unterschiedlichster Ausführung) der Einheitsgedanke des Bauhauses: *Kunst und Technik – eine neue Einheit*.

10. Literaturverzeichnis:

Argan, Giulio Carlo: *Gropius und das Bauhaus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1962.

Bauhaus-Archiv-Berlin [Hg.]: *Experiment Bauhaus*. Berlin: Kupfergraben, 1988.

Baumgartner, Michael: *Paul Klee. Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus*. Bern: Benteli, 2000.

Baumgartner, Michael: *Paul Klee – Lehrer am Bauhaus*. Bremen: Hauschild, 2003.

Bazin, Germain [Hg.]: *Kindlers Malerei Lexikon*. Zürich: Kindler, 1983.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Berlin-Information [Hg.]: *Schätze der Berliner Museen*. Berlin.

Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke, Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

Colli, Giorgio; Montinari, Mazzino [Hg.]: *Nietzsche, Friedrich. Also sprach Zarathustra*. München: dtv, 1999.

Dahl, Peter: *Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger*. Reinbeck: Rowohlt, 1983.

Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München: Beck, 2002.

Derrida, Jacques: *Aporien; Sterben – auf die "Grenzen der Wahrheit" gefaßt sein*. München: Fink, 1998.

Dorste, Magdalena: *Bauhaus 1919- 1933*. Köln: Taschen Verlag, 1993.

Emge, Carl August: *Die Idee des Bauhauses. Kunst und Wirklichkeit*. Berlin: Pan Verlag, 1924.

Fiedler, Jeannine [Hg]: *Bauhaus*. Köln: Könemann, 2006.

Flusser, Vilem: *Ins Universum technischen Bilder*. Göttingen: European Photography, 1990.

Geelhaar, Christian: *Paul Klee und das Bauhaus*. Köln: DuMont, 1972.

Gemoll, Wilhelm [Hg]: *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*. München/Wien: Freytag/Tempus, 1979.

Gethmann, Daniel: *Die Übertragung der Stimme*. Zürich: Diaphanes, 2006.

Goergen, Jeanpaul: *Walter Ruttmanns Tonmontagen als Ars Acustica (Massenmedien und Kommunikation 89)* Siegen: MuK, 1994.

Gropius, Walter: *Die neue Architektur und das Bauhaus; Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption*. Mainz [u.a.]: Kupferberg, 1965.

Gropius, Walter (1883-1969) Werkmanuskripte. GS20-Aufsatz-und Vortragsmanuskripte, Mappe 22: Walter, Gropius: *Einheit von Kunst, Technik und Wirtschaft, eine Gegenwartsutopie?* Ts. Mit handschriftlichen Korrekturen von Walter Gropius, [Weimar, um 1922] 6 Bl., Bauhaus-Archiv-Berlin.

Hagen, Wolfgang: *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.

Hagen, Wolfgang: „Der Okkultismus der Avantgarde um 1900,“ in: Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen [Hg.]: *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München, 1999, S. 338- 357.

- Hagen, Wolfgang: „Der Radoruf; Zu Diskurs und Geschichte des Hörfunks“ in Scherer, Wolfgang; Stingelin, Martin [Hg.]: *HardWar/SoftWar; Krieg und Medien 1914 bis 1945*. München: Fink Verlag, 1991.
- Hartmann, Frank: *Globale Medienkultur. Technik, Geschichte, Theorien*. Wien: WUV, 2006.
- Hahn, Peter-Michael [Hg.]: *Bauhaus Archiv Berlin, Museum für Gestaltung, Die Sammlung*. Berlin: Mann, 2004.
- Haldemann, Matthias: *Kandinskys Abstraktion: die Entstehung und Transformation seines Bildkonzepts*. München: Fink, 2001.
- Hein, Birgit; Herzogenrath, Wulf [Hg.]: *Film als Film, 1910 bis heute*. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 1984.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 2001.
- Heidegger, Martin: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske, 1967.
- Hess, Hans: *Lyonel Feininger*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1959.
- Hörisch, Jochen: *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- Huch, Ricarda: *Vom Wesen des Menschen, Natur und Geist*. München: Fink, 1922.
- Isaacs, Reginald: *Walter Gropius, Der Mensch und sein Werk*, Bd. 1. Berlin: Mann, 1986.
- Kandinsky, Wassily; Franz Marc [Hg.]: *Der Blaue Reiter*. München: Piper, 1965.
- Kandinsky, Wassily: *Essays über Kunst und Künstler*. Bern-Bümpliz: Benteli, 1963.
- Kandinsky, Wassily: *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen*

- Elemente*. Bern-Bümpliz: Benteli, 1955.
- Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*. Bern- Bümpliz: Benteli, 1952.
- Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.
- Klee, Paul: *Das bildnerische Denken; Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*. Basel [u.a.]: Schwabe, 1964.
- Klee, Paul: *Kunst-Lehre; Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Leipzig: Reclam, 1995.
- Klee, Paul: *Pädagogisches Skizzenbuch*. Berlin: Mann, 2003.
- Kümmel, Albert [Hg.]: *Medientheorie 1888- 1933*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973.
- Mersch, Dieter: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2006.
- Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*. München: Langen, 1925.
- Moholy-Nagy, László: *Von Material zu Architektur*. Mainz [u.a.]: Kupferberg, 1929.
- Moholy-Nagy, László: *Vision in Motion*. Chicago: Theobald, 1965.
- Moholy-Nagy, László: *die acht arten des fotografischen sehens*, in: telehor, Sonderheft über László Moholy-Nagy, 1936.
- Moholy-Nagy, Sibyl: *László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment*. Mainz [u.a.]: Kupferberg, 1972.
- Muche, Georg: *Blickpunkt – Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart*. München: Langen-Müller-Verlag, 1961.

- Müller, Claudia: *Typofoto; Wege der Typografie zur Foto-Text-Montage bei László Moholy-Nagy*. Berlin, Mann Verlag, 1994.
- Neumann, Eckhard [Hg.]: *Bauhaus und Bauhäusler; Erinnerungen und Bekenntnisse*. Köln: DuMont, 1985.
- Passuth, Krisztina: *László Moholy-Nagy*. London: Thames & Hudson, 1985.
- Pias, Claus; Vogl, Joseph; Lorenz, Engell [Hg.]: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: dva, 2004.
- Reinisch, Leonard [Hg.]: *Die Zeit ohne Eigenschaften, Eine Bilanz der 20er Jahre*. Stuttgart: Kohlhammer, 1961.
- Siegert, Berhard: *Eskalation eines Mediums; Die Lichtung des Radiohörens im Hochfrequenzkrieg*. Transit, 1993.
- Schlemmer, Oskar; Moholy-Nagy, Laszlo; Farkas, Molnar: *Die Bühne im Bauhaus*. München: Langen, 1925.
- Schlemmer, Oskar: *Briefe und Tagebücher*. München: Langen-Müller, 1958.
- Schlemmer, Oskar: *Der Mensch; Unterricht am Bauhaus*. Mainz [u.a.]: Kupferberg, 1969.
- Schlemmer, Oskar: *Woher kommen wir? Wohin gehen wir?* Wien ; Leipzig: Augartenverlag, 1935.
- Schlemmer, Tut [Hg.]: *Oskar Schlemmer; Briefe und Tagebücher*. Langen-Müller-Verlag: München, 1958.
- Siebenbrodt, Michael [Hg.]: *Bauhaus Weimar; Entwürfe für die Zukunft*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000.

Siegert, Berhard: Eskalation eines Mediums; Die Lichtung des Radiohörens im Hochfrequenzkrieg. In: *Welt auf tönernen Füßen. Die Töne und das Hören*. [Hg.] Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH. Göttingen, 1994.

Schneider, Irmela [Hg.]: *Radiokultur in der Weimarer Republik, Eine Dokumentation*. Tübingen, 1984.

Simondon, Gilbert: *Du monde d'existence techniques*, Mayenne: Aubier, 1989.

Schrage, Dominik: „Anonymos Publikum. Massenkonstruktion und die Politiken des Radios“, in: Daniel Gethmann, Markus Stauff [Hg.]: *Politiken der Medien*. Zürich/Berlin: Diaphanes, 2005.

Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 89, Bl. 001241.

Ulfig, Alexander [Hg.]: Marx, Karl; Engels Friedrich *Das Kapital; Kritik der politischen Ökonomie; Der Produktionsprozess des Kapitals; Das kommunistische Manifest*. Parkland Verlag 2005.

Vetter, Helmut [Hg.]: *Phänomenologisches Wörterbuch*. Hamburg: Meiner-Verlag, 2005.

Wahl, Volker [Hg.]: *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919-1925*. Weimar: Böhlau-Nachfolger, 2001.

Weber, Klaus [Hg.]: *Happy Birthday! Bauhaus-Geschenke*. Berlin: Bauhaus-Archiv, 2005.

Whitford Frank: [Hg.] *Das Bauhaus; Selbstzeugnisse von Meistern und Studenten*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1993.

Wick, Rainer: *Bauhaus - Kunstschule der Moderne*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000.

Wick, Rainer: *bauhaus. Pädagogik*. Köln: Dumont, 1982.

Wingler, Hans Maria: *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*. Köln: DuMont, 2002.

Wingler, Hans M. [Hg.]: *Oskar Schlemmer; Der Mensch*. Kupferberg: Mainz, 1969.

Wyss, Beat: *Der Wille zur Kunst: Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*. Köln: DuMont, 1996.

Wyss, Beat: *Mythologie der Aufklärung – Geheimlehren der Moderne*. Köln: Oktagon, 1993.

12. Lebenslauf

April-Jun. 2009	Praktikantin im Paul Zsolnay und Deuticke Verlag
Sommersemester 09	Tutorin von Dr. Thomas Brandstetter
Dez.-Jan. 2009	Praktikantin im Paul Zsolnay und Deuticke Verlag
Feb.-August 2008	Praktikantin für das Ausstellungs-, Forschungs- und Multimedia-Projekt „ <i>See this sound</i> “ in Zusammenarbeit des Lentos Kunstmuseum Linz und des Ludwig Boltzmann Instituts Medien.Kunst.Forschung.
Jan.-Feb. 2008	KWA-Stipendiatin (Kurzfristige Wissenschaftliche Arbeiten im Ausland), Archivforschungen im Rahmen der Diplomarbeit im Bauhaus-Archiv-Berlin
Nov.-Jan.2007	Assistentin von Mag. Cosima Rainer (Kuratorin)
ab 2002	Philosophiestudium an der Universität Wien
2002	Abschluss mit Matura, abgeschlossene Ausbildung zur Grundschullehrerin
1997-2002	Berufspraktika im Rahmen der Ausbildung als Grundschullehrerin an verschiedenen Grundschulen in Südtirol
1997-2002	Besuch der fünfjährigen Oberschule Lehrerbildungsanstalt mit pädagogisch/sozialer Fachrichtung in Meran, Südtirol

1994-1997	Besuch der dreijährigen Mittelschule in Schlanders, Südtirol
1989-1994	Besuch der fünfjährigen Grundschule in Schlanders, Südtirol