

Janek Müller und
Niklas Hoffmann-Walbeck

Ein
Archiv
von
Hitze
und
Kälte

141

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

Eine Kunstschule wie das Staatliche Bauhaus war nicht nur ein Ort aufregender künstlerischer Experimente, die in der überschwänglichen Atmosphäre gestalterischen Schaffens entstanden. Während in den Ateliers und Werkstätten das zukünftige Leben in der modernen Welt gestaltet wurde, wurde es in Sekretariaten und Schreibstuben bereits ordnend verwaltet und rationalisiert. Zur Moderne gehört die Sachbearbeitung. Eine Schule wie das Bauhaus war – einer Behörde ähnlich – eben auch ein bürokratischer Apparat, der Korrespondenzen, Rechnungen, Anfragen, Eingaben sortierte, kontrollierte, nummerierte, ablegte und zu beantworten hatte.

In Museen, Kunstsammlungen und im öffentlichen Raum bestaunen wir heute, welche Kunstwerke, Produktgestaltungen und Architekturen die Bauhäuslerinnen hinterlassen haben. Zur Hinterlassenschaft des Bauhauses gehören aber auch eine Fülle von Dokumenten, Schriftstücken, Briefen, Vorlagen und Verwaltungsnotizen, die die Geschichte der Schule vom Büro aus erzählen, aus der Posteingangsstelle oder dem Sekretariat. Aufbewahrt und versammelt werden diese Belege des Bauhauses heute in Archiven, in denen sie wiederum gut verwaltet, sortiert,

nummeriert und in der Welt von heute natürlich digitalisiert werden. Sie stehen Historikerinnen, Forscherinnen und Interessierten für eine Archäologie des Bauhauses zur Verfügung, die diese Dokumente entziffern, auswerten, reflektieren, in Zusammenhänge stellen und deuten können. Im Deuten der Archivmaterialien entsteht erst die Geschichte.

Was erzählt uns heute beispielsweise ein Brief aus „Ansbach, Hessen, d. 1 Aug. 19“ an das Bauhaus, in dem „hochachtungsvoll“ angefragt wird: „Kann bisheriger Akademiker, der die Möbeltischlerei erlernen möchte, dort als Lehrling angenommen werden und welches sind die Bedingungen?“ Welche Motive hatte der Schreiber für sein Ansinnen, der, so könnte man doch mutmaßen, seine Lebensumstände verändern wollte? Oder hatte sich die neue Schule in Weimar wenige Monate nach ihrer Gründung bereits herumgesprochen und der „bisherige Akademiker“ wollte bei diesem Aufbruch dabei sein? Auch das könnte man beim Lesen dieses Dokuments vermuten, das sich übrigens im Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar befindet.

Das „Archiv von Hitze und Kälte“ sucht in historischen Dokumenten und Texten nach neuen Zusammenhängen in der bereits vielfach – namhaft und mit großer, umfassender Expertise – gedeuteten Geschichte der Motive, Ideen und Absichten des Bauhauses. Es tut dies spielerisch, mit gestalterischen und künstlerischen Mitteln und in einer Art „wildem Denken“, wie es Claude Lévi-Strauss beschrieben hat.

Das Buch *Das wilde Denken* (franz. *La pensée sauvage*) erschien erstmals 1955 und machte Furore. Der junge Ethnologe Lévi-Strauss war 27 Jahre alt, lehrte in Paris und begegnete der westlichen, technisch ausgerichteten Zivilisation mit Argwohn. Reisen führten ihn in zahlreiche, zu dieser Zeit noch entlegene Weltgegenden und gaben ihm Einblick in andere Formen der Logik, die sich von der westlichen in einem Punkt stark unterschieden. Was er beobachtete, war ein weniger abstraktes Denken, das sich nicht an Prinzipien orientierte, von denen aus die Welt gegliedert wurde. Vielmehr beobachtete er ein Denken in Phänomenen der Welt: „Es wird eine kognitive Differenz zwischen vermeintlich primitiver und wissenschaftlicher Mentalität behauptet. Doch neolithisches und neuzeitlich-wissenschaftliches Denken stellen kein zeitliches Hintereinander dar, sondern sind ein Nebeneinander gleich ursprünglicher Arten eines menschlichen Geistes.“

In *Das wilde Denken* führte Lévi-Strauss die Unterscheidung von „kalten“ und „heißen“ Kulturen ein. „Als ‚kalte Kulturen‘ bezeichnete er solche Gesellschaften, bei denen das gesamte Denken und Handeln bewusst und unbewusst darauf abzielt, jegliche Veränderungen der traditionell fixierten Strukturen zu verhindern (sofern es keine zwingende Notwendigkeit oder fremde Einflüsse gibt). Das Vertrauen gilt der Natur; menschliches Wirken gilt grundsätzlich als unvollkommen. [...], Heiße Kulturen‘ sind das genaue Gegenteil: Sie vertrauen der menschlichen Innovationsfähigkeit und sind optimistisch, die Natur an ihre Bedürfnisse anpassen zu können. Daher ist ihr gesamtes Streben auf Fortschritt und Veränderung gerichtet. Die moderne, westlich orientierte Konsumgesellschaft ist der Prototyp der heißen Kultur.“

Hitze und Kälte finden wir auch in der Suche des frühen Bauhauses nach dem richtigen Weg, die Welt der Zukunft zu gestalten, in einer gleichzeitigen Hinwendung zu den Ursprüngen der Kunst und des Handwerks wie zu rationalisierten Verständnissen von Gestaltung und Funktion. Es bleibt fraglich, ob es sich hierbei überhaupt um einen Gegensatz handelt. Der Germanist und Kulturwissenschaftler Helmut Lethen hat mit seiner Studie *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen* von 1994 über die Kunst und Literatur in der Zeit der Weimarer Republik dem Nachdenken über heiße und kalte Strömungen am Bauhaus wichtige Hinweise gegeben. Helmut Lethen beschreibt die Atmosphäre der Modernisierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts und beschäftigt sich mit dem Welt- und Selbstverständnis der Menschen in der Zeit der Weimarer Republik, in der der als unaufhaltsam verstandene Fortschritt wie natürlich verbunden war mit dem Verlust von Gemeinschaft, der Erfahrung der Auflösung der alten Ordnung. Das „Archiv von Hitze und Kälte“ untersucht das Bauhaus als einen Apparat wechselseitiger Aufheizung und Abkühlung, der Nahaufnahme und Distanzherstellung, der bunten Farben und dem schwarz/weiß.

Das Bauhaus war eine Schule der Entgrenzung. Man startete mit der zweifellos anmaßenden Idee, dass sich mit dem Form-, Rhythmus- und Materialwissen der bildenden Künste nicht nur die Architektur, sondern letztlich auch alles Andere gestalten ließe. Natürlich war man sich dieser unmöglichen, ja absurden Vision bewusst. Schon 1922 erhob Oskar Schlemmer die Forderung einer „Abkehr von der Utopie“ und die Hinwendung zum Realen. Aber zunächst ermöglichte die Vision ein Anfangen. Sie erlaubte das Nachdenken über Modelle des sich Aufhaltens in der Moderne, ein sich-Einrichten in der Erfahrungslosigkeit, um später in diese Modelle weiteres Wissen einzubauen und zu synthetisieren. Denn Arbeit an der Form ist immer sinnlich konkret, erlebbar, korrigierbar, erweiterbar – man kann etwas machen – einfach zu beginnen hilft, Komplexität immer wieder neu zu entwickeln.

In den immer wieder als aufgeheizt beschriebenen, überaus konfliktreichen Jahren der jungen Weimarer Republik und des frühen Bauhauses gestaltete Johannes Itten den ersten bunten gläsernen Bauhausturm auch als einen „Turm des Feuers“. Und Gertrud Grunows Harmonisierungslehre, die sich auch als eine musikalisch-gymnastische Farbentherapie beschreiben lässt, sollte den Bauhüsler*innen helfen, ihre individuelle Farbe und den passenden Farbton zu finden. Dass sie im Anschluss an ihre Therapiesitzungen dem Meisterrat von ihrer Meinung nach gelben, roten oder blauen Menschen berichtete – womit sie sich als eignungsprüfende Psychotechnikerin profilierte – verwies aber auch schon auf die bald nach der Gründung des Bauhauses einsetzenden Tendenzen der Rationalisierung und kühlen Kalkulation, die für das weitere Überleben der Schule zweifellos notwendig wurden.

Die Grundlage für die Neuerfindung der Gestaltung am Bauhaus bildete die im Wandel begriffene Industriegesellschaft, die nach dem 1. Weltkrieg neue Orientierung suchte. Auf die Anfänge des Bauhauses in Weimar übte dabei der Berliner „Sturm“-Kreis von Herwarth Walden einen besonderen Einfluss aus. Herwarth Walden sah als Theoretiker eine Verwobenheit der Künste – Musik, Literatur, bildender Kunst – und eine wechselseitige Durchdringung von Klang, Farbe und Fläche. Am Bauhaus wurde die von Herwarth Walden intendierte wechselseitige Durchdringung der Künste auf die Disziplin der Architektur übertragen.

Man baute mit Farben. Schon Goethe hatte sich in seiner *Farbenlehre* den warm und kalt wirkenden Farben gewidmet, nicht zuletzt, um sich damit von der kühl und wissenschaftlich kalkulierenden Farbentheorie Isaac Newtons abzugrenzen. Am Bauhaus war der „Gegner“ in Farbangelegenheiten der Chemiker Wilhelm Ostwald, der ein komplexes Farbensystem entwickelt hatte, das sich um psychologische und symbolische Bedeutungen von Farben nicht kümmerte, dafür aber umso mehr um deren Standardisierung und Normierung für letztlich industrielle Anwendungen. Erst in Dessau entdeckte dann die zweite Generation der Bauhausmeister Ostwalds Farbensystem für sich. Als die ersten Bauhüslerinnen 1919 nach Weimar kamen, viele von ihnen mit der Erfahrung des Krieges an der Front, schienen eine Kunst und Gestaltung, die sich dem so quälend stark empfundenen Bedürfnis nach Orientierung nicht widmeten, geradezu undenkbar. Zwar verhiess das *Gründungsmanifest* mit dem darin beschworenen „kristallinen Sinnbild eines neuen Glaubens“ kommende gläsern-kühlende Klarheit, doch zunächst galt es, sich inmitten der Hitze oder „Glut“ der gerade erst stattgefundenen Katastrophe, in einem vulkanisch erschütterten Europa, als Mensch neu zu bestimmen.

Als Walter Gropius 1919 in seinem Gedicht *Spectrum Mysticum* über „Goldenes Gelb Wahrhaftigkeit / Violett Verschwiegenheit / Feuerrot die Heiterkeit / Gütig Grün und Einfach Blau“ schrieb, beschwor er, wie bald auch die von ihm berufenen Maler Johannes Itten, Paul Klee oder Wassily Kandinsky die Wirkungen der Farben auf den Menschen als den „heilige[n] Sinn im klaren Glas“, den der zukünftig gemeinschaftlich errichtende „Bau“ manifestieren sollte als „Farbenklang und Formenmaß“.

In dieser Übersetzung der Bildenden Kunst auf die Architektur wurde allerdings sehr schnell deutlich, dass eine Reibung zwischen dem künstlerischen, nach Ganzheit strebenden Gestalten und den Erfordernissen und Ansprüchen der im Wandel begriffenen Industriegesellschaft und ihrer Wirtschaftsweisen entstehen würde. Besonders Formen tiefgreifenden ökonomischen Wandels ziehen immer auch einen tiefgreifenden Wandel der materiellen Kultur, aber auch der geistigen Vorstellungswelten nach sich. Die Veränderungen in der Zeit der Weimarer Republik vollzog das Bauhaus mit. Vergleichbare Prozesse lassen sich seit den Anfängen handwerklichen und agrarkulturellen Wirtschaftens bis in unsere Gegenwart nachvollziehen. Heute erleben wir sie in der Auseinandersetzung mit der Digitalisierung. Der englische Archäologe Vere Gordon Childe prägte für den Prozess, der zwischen dem 8. und 6. Jahrtausend vor unserer Zeit über den Balkanweg andere Teile Europas erreichte, den Begriff der „Neolithischen Revolution“. Diese „Revolution“ erfand die Welt neu. Die „Industrielle Revolution“ seit der Mitte des 18. Jahrhunderts kann als ein ebensolcher Epochenwechsel verstanden werden, und veränderte unsere Wirtschaftsweise und damit unsere Kultur und Vorstellungswelt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts

war – nicht zuletzt durch die Zerstörungsfähigkeit industrieller Produkte, wie sie im 1. Weltkrieg in ungeahnter Massivität erlebt werden konnte – die Industriegesellschaft in eine Krise geraten.

Künstler wie Paul Klee, Wassily Kandinsky, Johannes Itten, Lothar Schreyer oder Oskar Schlemmer hofften in den Zeugnissen der Künstler der Ur- und Frühgeschichte Vorbilder zu finden, die sie ermutigen sollten, noch einmal selbst ganz neu anzufangen, zum Anfang der Kunst zurückzukehren. Dazu galt es, selbst zum Anfang, archaisch zu werden, ursprünglich zu produzieren oder zumindest absolute, unbedingte, zeitlos gültige Gestaltung und Formgesetze zu entdecken.

So trug der Kunsthistoriker Eckart von Sydow den Bauhäuslerinnen während eines Bauhausabends 1920 seine Vision einer werdenden expressionistischen Kultur vor, die sich zum Ursprünglichen und ganz Elementaren hin entwickeln sollte. In der Bauhausbibliothek fand sich seine 1923 erschienene bildgewaltige Studie *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*. Auch die von dem Unternehmer und Museumsgründer Karl Ernst Osthaus 1919 initiierte Schriftenreihe *Kulturen der Erde. Material zur Kultur- und Kunstgeschichte aller Völker* war für das Bauhaus von Bedeutung.

Das „Archiv von Hitze und Kälte“ macht nun in einer Ausstellung die Geschichte des frühen Bauhauses als ein gestaltend forschendes Erkunden lesbar. In drei Teilen stellt das Archiv Ideen, Motive und Projekte vor, mit denen das Bauhaus 1919 nach Weimar kam. Der Ausstellungsteil „Stürmisches Pathos“ zeigt, wie das Bauhaus in den Aufbrüchen nach der Novemberrevolution 1918, wie beispielsweise bei der Gründung des Arbeitsrats für Kunst, seine Energien pathetisch auflud. Im Museum für Ur- und Frühgeschichte werden unter dem Titel „Archaische Attitüde“ die Hinwendungen zu den Anfängen der Kunst vorgestellt. Wie man sich neu und „exzentrisch“ einübte und positionierte, zeigt der dritte Ausstellungsteil.

JANEK MÜLLER und NIKLAS HOFFMANN-WALBECK
Janek Müller und Niklas Hoffmann-Walbeck haben sich bereits 2016 mit der Zeit der Weimarer Republik auseinandergesetzt und waren im Rahmen des Projekts „Große Pläne! Die angewandte Moderne in Sachsen-Anhalt 1919–1933“ an Ausstellungen der Stiftung Bauhaus Dessau und des Kulturhistorischen Museum Merseburg beteiligt. Janek Müller hat nach seiner Tätigkeit als Theater- und Festivalmacher in Weimar zunächst an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, später am Haus der Kulturen der Welt als Dramaturg und

Szenograf gearbeitet, wo er Projekte wie „Das Anthropozän Projekt“ und „100 Jahre Gegenwart“ betreute. Niklas Hoffmann-Walbeck studierte Geografie und Literaturwissenschaft und arbeitet als Programmassistent ebenfalls am Haus der Kulturen der Welt.

- 1 Claude Lévi-Strauss: Das wilde Denken. Frankfurt am Main 1973
- 2 https://de.wikipedia.org/wiki/Claude_Lévi-Strauss, zuletzt besucht am 31. Juli 2018
- 3 Walter Gropius: Spectrum Mysticum. Zitiert nach Werner Durth: Die Neuerfindung der Welt als gute Wohnung im All. In: Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925, Katalog zur Ausstellung auf der Mathildenhöhe Darmstadt (24.10.2010–13.2.2011), hg. von Ralph Beil und Claudia Dillmann, Berlin 2010, S. 342

Kunsthfest Weimar 2018
Ein Archiv von Hitze und Kälte

Konzept: Janek Müller, Niklas Hoffmann-Walbeck
Redaktion: Julia Korrek
Lektorat: Marlene Kirsten
Gestaltung: Happy Little Accidents, Leipzig
Druck: Buch- und Kunstdruckerei Kessler GmbH

Herausgeber: Kunsthfest Weimar
Künstlerischer Leiter: Christian Holtzhauer

Das Kunsthfest Weimar wird veranstaltet von:
Deutsches Nationaltheater
und Staatskapelle Weimar GmbH
– Staatstheater Thüringen –
Theaterplatz 2 · 99423 Weimar
Sitz der Gesellschaft: Weimar,
Amtsgericht Jena, HRB 112844
Generalintendant: Hasko Weber
Geschäftsführer: Hasko Weber / Sabine Rühl
Vorsitzende des Aufsichtsrates: Dr. Babette Winter

© Texte bei den Autorinnen und Autoren.

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Herausgebers unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

1. Auflage, Printed in Germany 2018

**Kunst
Fest
Weimar**



Gefördert durch die Kulturstiftung
des Bundes im Fonds „Bauhaus heute“ /
Projekt „Hitze Kälte Apparate“

**KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES**