

LOTHAR SCHREYER

ERINNERUNGEN AN
STURM UND BAUHAUS

WAS IST DES MENSCHEN BILD?



ALBERT LANGEN · GEORG MÜLLER
MÜNCHEN
(1956)

INHALT

WAS IST DER STURM? · Herwarth Walden	7
UNBEGREIFLICHES GESCHENK	18
LASST DICKE MÄNNER UM MICH SEIN! · Theodor Däubler	34
STURM-FAHRT IN DIE NACHT · Claire Waldoff	53
DER GETREUE ZEUGE · Rudolf Blümner	78
DIE WORTKUNST DES STURM	88
DER MANN MIT DER NELKE · Oskar Kokoschka	95
DER VATER DER SPIELER · William Wauer	102
DER LUMPENSAMMLER · Kurt Schwitters	114
DAS MENSCHENHAUS · Walter Gropius	124
GELMERODA · Lyonel Feininger	131
WER WAR MAX BERG?	141
DAS TOTENHAUS · Lothar Schreyer	158
IN DER ZAUBERKÜCHE · Paul Klee	164
DIE KUNSTFIGUR · Oskar Schlemmer	174
BAUHÄUSLER IN WEIMAR	185
UTOPIA · Maria Marc	200
IM SPIEL DER FRAUEN · Alma Mahler-Gropius	211
DIE IKONE · Wassily Kandinsky	225
DIE MASCHINERIE DER WELT · Laszlo Moholy-Nagy	237
DAS GLEICHGEWICHT · Johannes Itten	245
IN DER ERNTEZEIT · Georg Muche	258
FRUCHT UND NEUE SAAT	265
WER HEBT DEN SCHATZ? · Otto Nebel	275
UNVERLIERBAR · Nell Walden	281

Lyonel Feininger, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, L. Moholy-Nagy, Georg Muche, Oskar Schlemmer, Lothar Schreyer. Walter Gropius wollte zugleich mehr, als Künstler um sich sammeln, in deren Kunst das Bild des neuen, nach innen gewandten Menschen erschien. Walter Gropius wußte, daß das neue Weltbild die Formung einer neuen Menschengemeinschaft verlangt. Er hoffte, daß eine solche Gemeinschaft unter gleichgesinnten Künstlern werden könne. Er war um so hoffnungsvoller, als er mit Hilfe dieser Künstler einen gleichgesinnten Nachwuchs erziehen wollte. Denn das Staatliche Bauhaus in Weimar war eine Vereinigung der ehemaligen »Großherzoglichen Hochschule für bildende Kunst« und der ehemaligen »Großherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule«.

Die pädagogische Neuerung, die Gropius einführte, war die enge Verbindung zwischen bildender Kunst und Handwerk zu gegenseitiger Befruchtung. Jeder Werkstatt, deren Lehrgang mit der Meisterprüfung abschließen sollte, stand gleichzeitig ein bildender Künstler als Formmeister und ein Handwerksmeister als Werkmeister vor. Dieses Novum begeisterte uns und war maßgebend dafür, daß wir die Berufung an das Bauhaus annahmen, zumal aus der früheren Kunstgewerbeschule Persönlichkeiten übernommen werden konnten, zu denen wir menschlich und sachlich volles Vertrauen hatten.

Wir hatten das Glück, unter uns in Johannes Itten nicht

nur einen führenden Künstler des Expressionismus, sondern auch einen schöpferischen Pädagogen höchsten Ranges zu haben. Die »Vorlehre«, die er als Grundlage der Bauhauspädagogik einrichtete, zielte in lebendiger Weise auf die harmonische Entwicklung der handwerklichen und künstlerischen Möglichkeiten der Schüler; die Wirkung und der Erfolg waren, wie stets im »Lehren«, völlig abhängig von der Persönlichkeit des Lehrers und an ihn gebunden. In die Vorlehre und die Werkstätten zog eine kleine, aber aufgeschlossene Schar junger Menschen als Schüler und Lehrlinge ein. Alles schien uns so verheißungsvoll wie möglich, trotz der Schwere der Zeit und der sogleich einsetzenden Angriffe gegen das Bauhaus und jeden einzelnen von uns.

Walter Gropius war Architekt, d. h. Fürst der Künste – Baumeister. Aus dem Baubüro eines der besten der älteren Generation, Peter Behrens, war er hervorgegangen und von dem berühmten Meister des Jugendstils Henry van der Velde nach Weimar empfohlen worden. Sein Bau der Faguswerke, einer Fabrik in Alfeld, hatte manche Beachtung gefunden. Es ging Gropius aber nicht nur um den Fabrikbau, sondern um das Menschenhaus im eigentlichen Sinne. Er wußte, daß es die Aufgabe des Baumeisters ist, für die jeweils neue Gemeinschaft einer neuen Zeit das ihr gemäße Gehäuse zu bauen. Sowohl die Gemeinschaft wie ihr Haus – beides war mit den mißverständlichen und viel mißverstandenen Worten »Kathedrale des Sozialismus« und »Wohnmaschine« ge-

meint. Gropius hoffte, das Menschenhaus unserer Zeit aus seiner Schulgemeinschaft, zunächst für diese und um sie herum, entwickeln zu können. Es war ihm klar, daß er für die Vollendung dieses Baus zuerst der neuen Menschengemeinschaft bedürfe.

Gropius versuchte den umgekehrten Weg wie Max Berg mit seiner Jahrhunderthalle in Breslau. Max Berg erreichte das bis heute in Deutschland unübertroffene Menschenhaus als vollendeten Ausdruck der – ersehnten – neuen Gemeinschaft des 20. Jahrhunderts. In Deutschland gibt es keinen großartigeren Gemeinschaftsbau unserer Zeit – ohne daß sich dieses Haus mit der ihm gemäßen Gemeinschaft füllte. Max Berg wußte schmerzlich – was Walter Gropius nicht wußte –, daß die neue Menschengemeinschaft, die er ersehnte, nur kommen würde, wenn der einzelne Mensch zu seinem inneren Menschenbild gefunden und aus dem Zueinander solcher Menschen sich die neue Gemeinschaft gebildet haben würde. Das war eine religiöse Grundhaltung. Diese lag Walter Gropius fern. Statt dessen hatte er eine sehr ausgeprägte soziale Grundhaltung. In diesem Sinne war er ein gemeinschaftlicher Mensch mit einem bestrickenden Einfühlungsvermögen für andere Menschen, besonders für die junge Generation, und von einer echten Toleranz anderen Meinungen gegenüber.

Sehr bald wurde klar, daß wir am Bauhaus langer Zeit bedürfen würden, um eine echte Gemeinschaft zu bilden, zu der wir wohl alle guten Willens waren. Zunächst war

es nur eine künstlerische Gesinnungsgemeinschaft, innerhalb derer manche durch Freundschaft verbunden waren. Dazu waren wir eine Lehrgemeinschaft. Offenbar war, daß auch im kleinen Kreis die Weltanschauungen auseinanderstrebten. Jedenfalls mußte Gropius sehr bald erkennen, daß die neue Kunst allein kein tragender Grund sei für eine echte Gemeinschaft, die sich in einem Gemeinschaftsbau hätte verwirklichen können. Daher suchte Gropius den tragenden Grund über die Kunst- und Lehrgemeinschaft hinaus zu erweitern und zu festigen durch die Planung einer sozialen Bauhaussiedlung zwischen Weimar und Oberweimar.

Es kam gerade noch zur Bauhausausstellung 1923, als schon das bevorstehende Ende des Staatlichen Bauhauses Weimar allen Beteiligten deutlich war.

Die Widerstände der Thüringischen Regierung gegen unsere Arbeit waren so groß, daß eine Weiterführung der Pläne von Gropius in Weimar nicht mehr möglich war.

Wer den Kampf miterlebt hat, der nun begann und den Gropius, wie es seine Art war, fast allein führte, kann nur mit Bewunderung an die Zähigkeit, Wendigkeit und Ausnutzung aller Möglichkeiten politischer, unpolitischer, wirtschaftlicher und menschlicher Mittel denken, die Gropius zu einem zweiten Start seiner Bauhausplanung einsetzte. In Dessau sollte das zweite Bauhaus entstehen, nachdem das erste aufgegeben werden mußte.

Voran ging die gänzliche Umstellung von der »Kathedrale des Sozialismus« zur »Wohnmaschine«.

Im Meisterrat gaben wir einstimmig Gropius unsere Zustimmung zu seinen neuen Plänen. Daß er sein Werk durchführe, schien uns wichtiger, als daß wir in Ruhe unsere Bilder malten. Die Weimarer Verbindung von Kunst und Handwerk mußte gelöst werden. Die Werkstätten in Dessau sollten nun Entwürfe für die Industrie arbeiten. Ittens Vorlehre, die auf eine schöpferische Durchdringung von Kunst und Handwerk gerichtet war, hätte nur verbogen weitergeführt werden können. Wir »freien« Künstler würden sehr bald Außenseiter in einem auf Bautechnik und Industrie gerichteten Betrieb sein. Ich brachte nicht die Entsagung und Demut auf, diesen Weg, den ich für einen Irrtum in der Menschenbildung und in der Kunstentfaltung hielt – wenigstens, soweit dies mich anging –, mitzugehen. So schied ich auf meinen Wunsch und in freundschaftlichem Einvernehmen aus dem Bauhaus aus. Sehr bald schied auch Johannes Itten aus. Gerhard Marcks konnte nicht mit nach Dessau übernommen werden; er übersiedelte an die Kunstgewerbeschule in Halle-Giebichenstein.

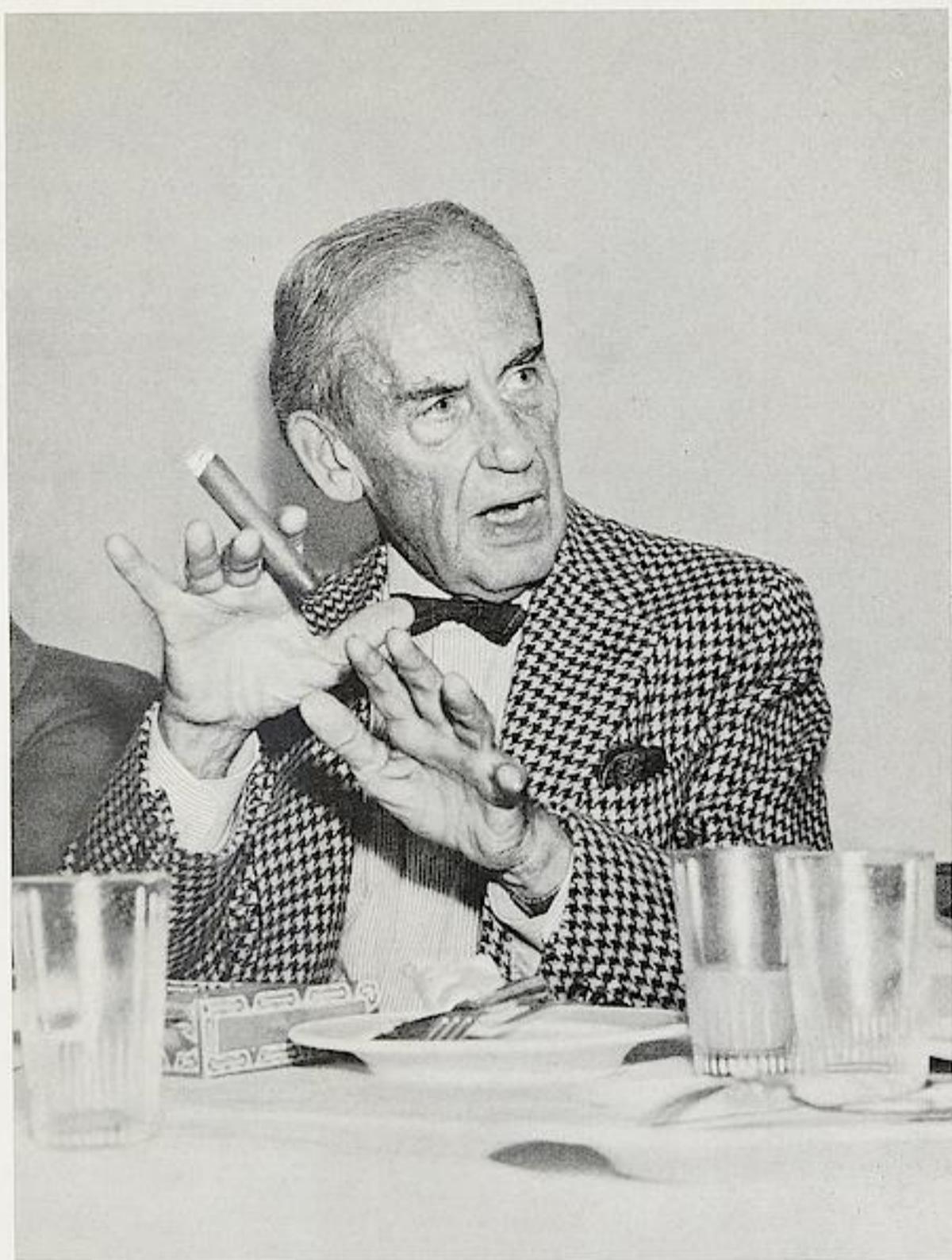
Nun aber geschah das Unwahrscheinliche: Allen Widerständen zum Trotz stellte Gropius in Dessau das Gebäude seines Bauhauses hin. Welche Kraft dazu gehört hat, ist kaum vorstellbar. Auf das Haus als Ausdruck einer inneren Menschengemeinschaft hatte er nun offen verzichtet. Es wurde das Haus einer nicht einheitlichen Lehrgemeinschaft, das auch noch eine der neuen Kunst fremde Schule mit aufnehmen mußte.

Gleichwohl ist das Gebäude ein Symbol geworden – des fast verzweifelten Willens, die neue Kunst durchzusetzen.

Und doch unterlag Gropius auch in Dessau, und zwar in kürzerer Zeit als in Weimar, schon nach zwei Jahren. Er und das Bauhaus gerieten zwischen die politischen Fronten. Er mußte die Leitung an den Kommunisten Johannes Meyer abgeben. Nach einem kurzen und guten Interregnum durch Mies van der Rohe verbot dann der Nationalsozialismus das Bauhaus restlos und suchte – vergebens – uns und unsere Arbeiten zu vernichten.

Gropius emigrierte mit den besten seiner Schüler nach Amerika und gelangte dort zu dem Ruhm, zu dem er den Grund im Bauhaus gelegt hat.

Die Überlebenden des Bauhauses sprechen mit Verehrung und Bewunderung von Gropius. Es war ihm gelungen, für die Kunstwende in Deutschland entscheidende Künstler, soweit sie nicht im ersten Weltkrieg gefallen waren, um sich zu sammeln und bei sich zu halten, obwohl sein eigener Weg in eine ganz andere Welt, nicht die der Maler, sondern der Technik und Industrie, strebte. Sein Weg als Baumeister wäre sehr viel einfacher gewesen, wenn er ihn ohne uns gegangen wäre. Er hatte durch uns sehr große Opfer und Mühen auf sich genommen. In der Erinnerung aber wird sein Bild gerade durch diese Opfer und Mühen, die er nicht scheute, zu dem menschlichen Phänomen, das Gropius als geschichtliche Person im Werden der neuen Kunst ist.



WALTER GROPIUS

1955

IN DER ZAUBERKÜCHE

Ich hörte einen leisen Schritt über mir, hin und her. Nur wenn es ganz still im Bauhaus war – das war es in den Spätnachmittagsstunden meist –, hörte ich diesen Schritt über mir. Ich saß an dem großen Zeichentisch in meinem Bauhausatelier und beschäftigte mich mit etwas Unmöglichem: der Quadratur des Kreises. Vor mir waren die Schlüsselfiguren romanischer, gotischer, barocker Bauhütten ausgebreitet. Alle wiesen auf das Geheimnis hin, ohne es auszusagen.

Wieder hörte ich den Schritt über mir. Über mir war das Atelier von Paul Klee. Ich dachte an Paul Klees großen Kater Fritzi. Er war wirklich ein sehr großer Kater, Kreuzung einer Hauskatze mit einem Wildkater. Wäre der Kater noch größer, menschengroß, so würde sein rascher weicher Schritt wohl ähnlich tönen. Aber im Bauhaus-Atelier war trotz aller Bevorzugung der Kater Fritzi nicht zugelassen. Es konnte nur Paul Klee selbst sein, der da über mir hin und her lief. Es war keine Unruhe in diesem Gehen, sondern eine Gelassenheit. Vielleicht aber doch etwas von dem Hin und Her eines hinter Gittern gefangenen Berberlöwen – mehr einer Löwin freilich als eines Löwen –, der sich abgefunden hatte mit dem Gefangensein und dessen gelassener Schritt den abgesteckten Raum immer von neuem maß.

Jetzt schwieg der Schritt über mir. Ich stand auf, ließ auf dem Zeichentisch alles liegen, wie es lag, schloß die



PAUL KLEE

1922

Tür meines Ateliers ab und stieg die Treppe hoch zum ersten Stock. Vor Paul Klees Atelier horchte ich einen Augenblick. Es blieb alles still.

Ich gab das Klopfzeichen, das wir verabredet hatten für unsere Besuche. Paul Klee öffnete die Tür, die verschlossen war, und ließ mich ein. Er schloß wieder ab, steckte den Schlüssel in seine Rocktasche und schob das Stückchen Pappe, das an der Türklinke hing, wieder vor das Schlüsselloch. Niemand konnte und sollte ins Zimmer sehen.

Da war ich wieder in der Zauberküche. Gewiß war unser ganzes Bauhaus in Weimar ein Laboratorium. Hier aber war die eigentliche Zauberküche. Es roch kräftig nach einem sympathischen Gemisch von Kaffee, Tabak, Leim, Ölfarbe, edlen französischen Firnissen, Lack, Spiritus und befremdlichen Mixturen. Ein bläuliches Wölkchen stieg aus der kurzen Pfeife vor Paul Klees Gesicht auf. Durch den Tabakdunst blickten mich die großen dunklen Augen still an. Er nahm die Pfeife aus dem Mund, der nun ein wenig ironisch lächelte. Diese lebenswürdige Ironie milderte den stillen Ernst der großen Augen.

»Kommen Sie!« sagte Paul Klee.

An die Wände gelehnt standen viele kleine Bilder mit der Bildseite zur Wand. In der Mitte des Ateliers standen drei Staffeleien nebeneinander, auf jeder ein kleines, noch unfertiges Bild. Paul Klee malte gern an mehreren Bildern nebeneinander, ging von einem Bild zum anderen, einmal auf diesem, dann einem anderen Farben

auftupfend. Seitlich in der Nähe des Waschbeckens waren auf verschiedenen Tischchen Malkästen, Paletten, Tuben, Farbnapfchen, in flachen Schalen Leimmischungen, Kreidemischungen, rätselhaft Pasten aufgereiht, Spirituskocher, lange und kurze Pinsel mit dicken und dünnen Borsten oder Haaren, Spachtel aller Art, Stichel, Radiernadeln, Zeichenfedern, kleine Messer, Pinzetten, dazu Leinenstreifen, Stramin, Japan- und Büttenpapier, glatte Kartons, Tuschen, Leinwandstückchen grundiert und ungrundiert, scheinbar wahllos alles, aber zum Greifen bereit in der Ordnung, wie es von den Bildern gefordert wurde. Paul Klee ging dann bei der Arbeit hin und her zwischen den Staffeleien und den Materialtischchen, probend, schauend, schaffend. Das war das sanft schreitende Geräusch, das ich in meinem Atelier so oft über mir hörte.

»Sind Sie weitergekommen, Schreyer?« fragte er.

»Nein!« sagte ich. »Nicht einen Schritt.«

»Ich auch nicht. Ich finde zu viele Grenzen.«

»Ich vermute, daß es nur *eine* Grenze gibt.«

Wir setzten uns und blickten uns nachdenklich an.

»Vielleicht haben Sie recht«, sagte Paul Klee. »Aber ich vermute, daß dann die Kunst aufhört. Und vielleicht ist es auch unbescheiden, den Blick auf die *eine* Grenze zu richten.«

»Wahrscheinlich haben Sie recht, Klee, sowohl mit der Unbescheidenheit wie mit dem Aufhören der Kunst.«

»Ich habe mich seit langem entschlossen, mich zu be-

scheiden. Sehen Sie, da habe ich eine kleine Fläche, eine Bildfläche. Natürlich möchte auch ich diese begrenzte Fläche mit allen Sinnen und Kräften erfüllen. Aber ich kann es nicht. Vielleicht ist es auch gar nicht möglich. Ich messe die Grenzen ab, die des Vierecks. Ich gehe hin und her zwischen den Seiten, quer und in den Diagonalen, in schrägen, senkrechten und waagerechten Parallelen. Meine Schritte erzeugen ein Gitter, ein Netz, von oben nach unten, von rechts nach links und umgekehrt. Ich durchkreise die Fläche mit Bogen, Spiralen, Ovalen, Kurven. Immer neue Grenzen entstehen in der Linienbewegung und Flächenbewegung. Indem ich die Lichtstufen der Farben hinzufüge, schaffe ich weiterhin neue Grenzen auf der Fläche, Grenzen, die optisch die Fläche heben oder senken. Immer weiter entferne ich mich dabei von der *einen* Grenze, die Sie vermuten und suchen. Ich finde die Vielgestalt nicht mehr zu zählender Grenzen. Sie, Schreyer, wollen die Eingestalt, die schließlich grenzenlos ist.«

»Ja«, sagte ich. »Den Zusammenfall aller Grenzen. Weist nicht auf ihn das Gleichgewicht aller Grenzen hin? Das Gleichgewicht, das Sie Ihren Bildern geben, das ich in meinen Bildern suche. Und doch – die *coincidentia oppositorum* des Nicolaus Cusanus, ist sie die letzte Möglichkeit der Kunst? Ist sie nicht, genau besehen, der Verzicht auf das Schöpferische, milde gesagt: die Stilllegung des Schöpferischen? Muß denn die Kunst, wenn sie eine Verkündigung geistiger Wirklichkeit ist, nicht unbefrie-

digt lassen? Ist es wahr, wenn der alte Paracelsus von seinen Werken sagt: ‚Lest meine Bücher nit, sie sind mein Exkrementen‘?«

Paul Klee lächelte zwischen Weisheit und Ironie:

»Ein solcher Satz sieht Ihnen ähnlich, Schreyer. Aber er betrifft nur das sogenannte Werk. Was aber uns angeht, ist allein das Wirken. Das Werk gehört nicht mehr uns. Wir verlieren es so weit, daß es sogar zum Handelsobjekt, schließlich zum Spekulationsobjekt wird. Der Himmel bewahre uns davor, daß wir einmal museale Erscheinungen werden!«

»Davor bewahre uns der Himmel! Sagen Sie: wirken wir denn wirklich das Gleichgewicht, die Ruhe in allen Werken, von denen wir hoffen, daß sie gelungen sind? Wirken wir nicht vielmehr die Unruhe, und ist das Gleichgewicht der Bildkomposition nicht nur ein äußeres Gefäß, in dem die Unruhe kocht? Gleichen wir nicht dem Knaben des heiligen Augustinus, der mit einer Muschel das Meer ausschöpfen will, also das Unmögliche beginnt? Bleibt nicht alles ein kindliches Schaffen, Kinderspiel?«

»Gewiß, gewiß! Kinderspiel! Die Herren Kritiker sagen es oft, daß meine Bilder Kritzeleien oder Schmierereien von Kindern gleichen. Mögen sie ihnen gleich sein! Die Bilder, die mein kleiner Felix gemalt hat, sind bessere Bilder als die meinen, die oft durch das Gehirn hindurchgetropft sind, was ich leider nicht ganz verhindern kann, da ich manchmal zuviel arbeite. Das ist schon richtig.

Damit nicht genug. Die Herren Schriftgelehrten meinen, daß meine Bilder eigentlich von einem Geisteskranken stammen.«

Paul Klee kam in eine heitere Aufregung. Er nahm von einem Regal das vor kurzem erschienene Buch »Bildnerie der Geisteskranken« von Prinzhorn. Es kursierte damals im Bauhaus.

»Sie kennen ja die ausgezeichnete Arbeit von Prinzhorn. Überzeugen wir uns doch selbst! Dieses Bild ist bester Paul Klee. Dieses auch und dieses auch. Sehen Sie diese religiösen Bilder! Eine Tiefe und Kraft des Ausdrucks, die ich im religiösen Thema nie erreichen könnte. Wahrhaft erhabene Kunst. Eine unmittelbare geistige Schau. Bin ich nun auf dem Wege ins Irrenhaus? Abgesehen davon, daß die ganze Welt ein Tollhaus ist.«

Ich konnte meine Ironie nicht zurückhalten.

»Wahrscheinlich handelt es sich um nur gradweise Unterschiede zwischen uns, den Kindern und den Geisteskranken. Übrigens auch zu der Kunst der sogenannten primitiven Völker. Ich habe zu Hause ein paar Büchsen aus Sumatra, die aus Bambusrohr gearbeitet sind. In das Bambusrohr sind ornamentale und figürliche Bilder, auch Schriftbilder eingeritzt, jede Arbeit ebenfalls bester Paul Klee.«

»Da haben wir es wieder!« rief Paul Klee. »Zeigen Sie mir die Büchsen bald einmal! Wieder eine Bestätigung.«

»Bestätigung – wofür, Klee?« fragte ich. »Darf ich es

aussprechen? Mit Ihren Bildinhalten, die für die nicht kindlichen, nicht verrückten, nicht primitiven, das heißt nicht urtümlichen Menschen so ungewöhnlich und befremdend sind – verlassen Sie mit diesen Bildinhalten die Grenzen der Bilder, überschreiten Sie mit ihnen die Grenzen der Bildkomposition?»

»Nein!« antwortete Paul Klee sehr ernsthaft. »Ich überschreite weder die Grenzen des Bildbegriffs noch der Bildkomposition. Aber ich erweitere den Bildinhalt, indem ich dem Bild neue – eigentlich nicht neue, sondern nur kaum oder wenig gesehene – Inhalte gebe. Selbstverständlich bleiben auch diese Inhalte innerhalb des Natürlichen, freilich nicht der natürlichen Erscheinungen, wie sie der Naturalismus kennt, sondern im Bereich der natürlichen Möglichkeiten, geben also Bilder einer potentiellen Natur.«

»Wie entgehen Sie den Gefahren der Phantasie?« warf ich ein.

»Gut, daß Sie mich auf diese Gefahr festnageln. Die Phantasie ist in der Tat meine, Ihre, unser aller größte Gefahr und der fatale Irrweg der sogenannten Künstler, Ausweg für alle, die ohne Schau in die geistige Wirklichkeit sind und diese bewußt oder unbewußt vortäuschen. Wir müssen ganz aufrichtig und getreu der Bewußtseinsverlagerung dienen, die unsere Generation erfahren hat und erfährt. Sie wie ich und wir alle hier. Ich sage es oft, aber es wird manchmal nicht ernst genug genommen, daß sich uns Welten geöffnet haben und öffnen, die auch

der Natur angehören, aber in die nicht alle Menschen hineinblicken, vielleicht wirklich nur die Kinder, die Verrückten, die Primitiven. Ich meine etwa das Reich der Ungeborenen und der Toten, das Reich dessen, was kommen kann, kommen möchte, aber nicht kommen muß, eine Zwischenwelt. Wenigstens für mich eine Zwischenwelt. Zwischenwelt nenne ich sie, da ich sie zwischen den unseren Sinnen äußerlich wahrnehmbaren Welten spüre und innerlich so aufnehmen kann, daß ich sie in Entsprechungen nach außen projizieren kann. Dorthin vermögen die Kinder, die Verrückten, die Primitiven noch oder wieder zu blicken. Und was diese sehen und bilden, ist für mich die kostbarste Bestätigung. Denn wir sehen alle das gleiche, wenn auch von verschiedenen Seiten. Es ist im ganzen und einzelnen das gleiche, über den ganzen Planeten, keine Phantasterei, sondern Tatsache um Tatsache. Wie ich dann bei der Schau, dem Erkennen, dem bildenden Erfahren die Gefahren der Phantasie vermeide, das kann ich nicht sagen. Das ist ein Geschenk. Ich weiß jedoch: wenn ich einmal aus Spielerei oder weil es so leicht ist, der Phantasie erlag, dann ist mir recht übel zumute.«

»Auch ich weiß von der Zwischenwelt, Klee. Aber es ist mir nicht gegeben, sie zu schauen und darzustellen. Ich muß mich hier ganz bescheiden.«

»Auch ich muß mich bescheiden. Ich komme wahrscheinlich nie über die Zwischenwelt hinaus. Sie ist auch gar nicht etwas so Wunderbares, wie es scheint, oder gar

etwas Erhabenes. Sie ist sogar oft ein bißchen koboldhaft. Es scheint mir oft, als ob ich dort gar nicht recht ernst genommen, sondern reichlich ironisch behandelt werde. Wahrscheinlich stimmt es, was Sie mir einmal gesagt haben, daß die Zwischenwelt durchaus erlösungsbedürftig ist, im Sinne Ihrer christlichen Mystik. Wissen Sie, was mir Gertrud Grunow, aller Bauhauszauberer und Bauhaushexen Mutter, Tante, Freundin und Seelsorgerin, gesagt hat? ‚Lieber Klee, Sie arbeiten zuviel mit dem Unterleib!‘«

Er lachte herzlich und sagte dann: »Natürlich hat sie recht.«

Ich sagte: »Auch mich hat Gertrud Grunow mit einem Orakel belehnt: ‚Lieber Schreyer, malen Sie nicht zu früh! Lernen Sie erst das Wort richtig!‘ Natürlich hat sie recht. Sie dürfen lachen, lieber Klee; ich nicht.«

»Entschuldigen Sie!« sagte er. »Das Lachen ist doch nur Verlegenheit. Im Grunde bin ich nichts als ein Zauberlehrling, vor dem der Zaubermeister Verstecken spielt. Ich krümele so herum in der Zwischenwelt. Aber es gibt Welten, die keine Zwischenwelt sind. Weit über die Zwischenwelt blickt ein Mann wie Kandinsky. Hoffentlich kommt er bald nach Weimar. Schreyer, Kandinsky blickt in die pure Lichtwelt.«

Er schwieg.

»Gut, daß Kandinsky noch lebt und daß er kommen wird«, sagte ich. »Wie bitter ist es, daß Franz Marc uns so früh genommen wurde! Wenn ich mich nicht täusche, hat er

am weitesten von uns geblickt – bis in den Abglanz der Urbilderwelt.«

»Ja«, sagte Paul Klee.

Wir schwiegen beide.

Er stand auf.

»Kommen Sie mit mir. Wollen Sie einen Mozart hören?

Ich will jetzt ein kleines Stück spielen.«

BAUHÄUSLER IN WEIMAR

Die wenigen Jahre des Bauhauses in Weimar waren durchglüht von einem Feuer der Hingabe an die Idee. Meister, Gesellen, Lehrlinge wetteiferten miteinander. Wir vertrauten buchstäblich darauf, mitwirken zu dürfen am Bau einer neuen Welt, im Bewußtsein einer tatsächlichen Weltwende, in der, als in einer Schicksalsstunde der Geschichte, die schöpferischen Kräfte unmittelbar aus der Tiefe des Lebens ans Licht drängen. Dies begann – für den Lehrbetrieb – als ein beglückendes Ereignis schon in der Vorlehre. Jeder Bewerber um die Lehre am Bauhaus mußte zunächst ein halbes Jahr die Vorlehre besuchen. In die Vorlehre wurde er nicht nur auf Grund eingereichter eigener Arbeiten aufgenommen. Wir suchten unabhängig von den Arbeiten den Bewerber persönlich kennenzulernen und entschieden dann stets nach dem menschlichen Eindruck. Die Vorlehre lag fast ausschließlich bei Johannes Itten, den wir als die große pädagogische Begabung unter uns wußten. Er hat nicht nur das Prinzip der Vorlehre entwickelt, sondern sie auch in einer sicheren und behutsamen Menschenführung zur Grundlage der Weimarer Bauhausarbeit gemacht. Die Absicht der Vorlehre war es, die Individualität von allen Hemmungen und Konventionen frei zu machen, so daß sie zu den persönlichen Erkenntnissen der allgemeinen Gestaltungsgesetze vorstoßen konnte und die Weite wie die Grenze der eigenen

Schaffensmöglichkeit erfuhr. Selbstverständlich wurde jede bewußte Einstellung auf irgendeinen Stil unterbunden. Die Vorlehre umfaßte bereits »die ganze Breite der zukünftigen Hauptlehre in ihren Anfängen«. Daher hatte schon die Vorlehre ihre eigene produktive Werkarbeit, »wechselweise in jedem Handwerk unter technischer Anleitung des jeweiligen Werkstattleiters«. Hier wurden im wesentlichen Material-Studien und freie Gestaltungsarbeiten in den verschiedenen Materialien betrieben. Es stellte sich bald heraus, welches Material dem Lernenden besonders entsprach. Der Lernende wurde angeleitet, von sich aus die Elemente der Form- und Farblehre zu finden und anzuwenden. Den Unterricht ergänzten Naturzeichnen, Werkzeichnen und Konstruktion und, in den Grundzügen schon die Baulehre vorbereitend, Mathematik, Physik, Mechanik und synthetische Raumlehre.

Johannes Itten arbeitete in enger Fühlung mit Gertrud Grunow, deren Harmonisierungslehre der immer quellende Jungbrunnen der ganzen Bauhausarbeit war. An Gertrud Grunow denkt wohl jeder Bauhäusler der Weimarer Zeit mit besonderer Verehrung und Dankbarkeit. Wir Lehrende haben sie stets über uns gestellt. Und ich weiß manchen damaligen Lehrling und Gesellen, der heute noch mit kindlicher Zärtlichkeit von dieser seltsamen Frau spricht. Sie, die schon dem Greisenalter nahe war, mutete uns an wie eine der großen Wissenden der Vorzeit. Aus einer inneren Hellsichtigkeit waren ihr die

geistigen Zusammenhänge von Farbe, Form und Ton aufgegangen, wie sie den Aufbau der lebendigen Gestalt hervorrufen. Und sie hatte die Harmonisierungsübungen erkannt und ausgearbeitet, durch die diese Zusammenhänge in jedem Menschen erweckt oder wieder hergestellt werden können. So brachte sie die Menschen innerlich und äußerlich »ins Gleichgewicht«. Nach ihren Worten beruht »jedes Mit-, Neben-, Über-, Unter-, Nacheinander im lebendigen Wirken der Kräfte auf einer speziellen, gesetzmäßigen inneren Ordnung und erzeugt eine besondere Empfindung und äußere Erscheinung«. So war Gertrud Grunow nicht nur ein tatsächlich »heilender« Mensch, sondern führte in den Übungen den Übenden in die klare Erkenntnis der ihm entsprechenden schöpferischen Gestalt. Ihr Übungsraum war Wand an Wand mit meinem Atelier, und bei der Hellhörigkeit der Wände war ich alltäglich Zeuge des Segens, den Gertrud Grunows Persönlichkeit und Arbeit dem Bauhaus gebracht hat. Ich weiß: weder die Vorlehre noch die Hauptlehre wäre ohne Gertrud Grunow mit Erfolg durchführbar gewesen, und das Bauhaus hätte ohne sie sein schöpferisches Werk nicht vollbracht. Wenn ich an Gertrud Grunow denke, so erscheint ihr Wesen vor mir mit dem edlen Ausdruck, den sie im Gespräch und im Lehren annahm, der sich zur Erhabenheit steigerte, wenn sie schweigend sann. Zugleich aber sehe ich die greisenhafte gebrechliche Frau vor mir, um die wir in Sorge waren, und ich sehe stets einen Lehrling oder Ge-

sellen an ihrer Seite, der Gertrud Grunow abends durch den dunklen Park nach Hause bringt, obwohl sie die Hilfe immer ablehnt und sich ihr dann doch dankbar ergibt.

Durch Johannes Itten und Gertrud Grunow vorbereitet, von Gertrud Grunow auch weiterhin geführt, wurde der Bewerber nach erfolgreicher Teilnahme an der Vorlehre zur Hauptlehre in einer Lehrwerkstatt aufgenommen. Hier wurde ihm die Werklehre in enger Verbindung mit der Formlehre zuteil. Formmeister der Tischlerei war Gropius selbst, dessen strenger und vornehmer Formwille hier Voraussetzungen der neuen Innenarchitektur verwirklichte. Formmeister in der Holzbildhauerei und Steinbildhauerei war Oskar Schlemmer, der in seinen figuralen Kompositionen immer neue plastische Probleme stellte. Er hatte in Josef Hartwig einen technischen Meister zur Seite, der selbst ein vorzüglicher Bildhauer war. Ich erinnere mich eines »Käuzchens« – wenn ich nicht irre, aus rotem Granit –, das wir liebten. Die Käuzchen liebten wir überhaupt. Sie wohnten des Winters im Schornstein der Steinbildhauerei. Wir heizten deswegen die Werkstatt nicht, und Hartwig meißelte sein »Käuzchen« in der Kälte. In der Wandmalerei wirkte Kandinsky. Er war unser »Altmeister«, an dessen abstrakten Kompositionen mit ihrer faszinierenden Präzision wir alle lernten. Seine Leistung schien uns oft an Zauberei zu grenzen, wenn er uns in feierlicher Gemessenheit die Fülle einer Tagesarbeit an kleinen und großen Bildern

zeigte. Ein Zauberer oder Hexenmeister wurde ganz offen Paul Klee genannt, der die Glasmalerei betreute. Einen Werkmeister hatte die Glasmalerei nicht. Gropius war in der glücklichen Lage, die technische Werkstattleitung schon unserem Gesellen Albers zu übergeben. Unter Klees Einfluß wurden die in der Glasmalerei gearbeiteten bleigefäbten Scheiben zu weitmaschigen und engmaschigen Netzen, in denen eine rätselvolle Lichtwelt gefangen schien. So bekam die Glasmalerei eine gewisse Verwandtschaft mit den Werken der Weberei, deren Formmeister Georg Muche war. Hier entstand, von der einführenden Mitarbeit Helene Börners getragen, eine blühende Fülle von Webereien. Daneben schien die Metallwerkstatt, deren Formmeister Moholy-Nagy war, kristallinisch verfestigt; mit dem Werkmeister Christian Dell und den Gesellen wurde sie eine Schatzkammer von Form und Glanz. In der Druckerei arbeiteten wir wohl alle für die Vervielfältigung unserer Graphik und bewunderten die exakte, alten Intentionen folgende Arbeit von Meister Carl Zaubitzer. Formmeister war hier Lyonel Feininger, selbst ein technischer Meister des Drucks. Feiningers edle und bescheidene Natur hielt sich sehr zurück. Wenn er sich auch scheinbar am Unterricht kaum beteiligte, so wirkte sein Wesen und sein eigenes Schaffen doch stets vorbildhaft. Er verbreitete die Atmosphäre der Konzentration und Meditation, die eine Voraussetzung schöpferischen Lebens ist. Fast unsichtbar war für uns in Weimar die Arbeit der Töpferei;

denn die Töpferei mit Gerhard Marcks als Formmeister und Werkmeister Max Krehan hauste in Dornburg, zwischen Jena und Apolda. Wir Weimaraner erkannten stets mit Staunen in den plastischen Werken von Marcks, wie es ihm gelang, irdische Gefäße für die verborgenen Seelenhaltungen der Menschen zu formen. Unter den Augen eines solchen Meisters wurden auch die Teller, Kannen, Krüge der Töpferei gleichsam zu Lebewesen, zu denen wir sozusagen ein persönliches Verhältnis hatten. Der Offenbarung der verborgenen Seelenwelt inmitten der kosmischen Mächte suchte unsere Bühnenwerkstatt zu dienen. Formmeister der Bühnenwerkstatt waren Oskar Schlemmer und ich. Eines technischen Meisters bedurften wir nicht. Oskar Schlemmer und ich waren im künstlerischen Ausdruckswillen sehr verschiedene Naturen, so daß die Werkstatt die unterschiedlichsten Möglichkeiten hatte. Oskar Schlemmer hatte sein berühmtes »Triadisches Ballett« schon mit nach Weimar gebracht, und wir führten mit den selbstgebauten Masken mein »Mondspiel« auf. Freilich überschritten wir mit diesen Arbeiten schon die unmittelbare Aufgabe des Bauhauses.

Die Baulehre lag selbstverständlich bei Gropius und den Mitarbeitern seines Baubüros, dessen führender Mitarbeiter Adolf Meyer war. Der Lehrling, der nach drei Jahren Lehrzeit die Gesellenprüfung bestanden hatte, sollte Mitarbeiter am Bau werden. Doch konnte Gropius auch schon manchen Lehrling heranziehen, wenn eine

geeignete praktische Aufgabe vorlag. Damals baute Gropius das Haus Sommerfeld in Berlin-Dahlem, ein Blockhaus aus Schiffsbohlen mit allem Luxus künstlerischer Gestaltungsfreiheit. Alle Bauhauswerkstätten, die für die Innenausstattung in Frage kamen, arbeiteten mit. Es entstand ein Werk von großer Kraft und Freiheit, zu dem auch ein jeder Lehrling, der mitarbeitete, Eigenes, dem Gesetz des Ganzen eingefügt, gab. Dieser Bau war das erste große Zeugnis eines Gesamtwerkes der Bauhausarbeit. In ihm herrschte nicht die Bauindustrie, sondern das Handwerk, wie es damals im Bauhaus lebendig war.

Das Wesentliche, was wir an Sachlichem in der Formlehre geben konnten, waren unsere Erkenntnisse und Erfahrungen über die Gesetzmäßigkeit der Farbform. Wir alle waren leidenschaftliche Theoretiker der Kunst. Wir waren überzeugt, daß es unser Auftrag sei, durch unsere künstlerische Arbeit die seit Jahrhunderten mißachtete oder vergessene Harmonielehre der bildenden Kunst wieder aufdecken zu helfen und dadurch zu einem objektiven Maß für die bildende Kunst beizutragen, wie es die Musik in Harmonielehre und Kontrapunkt längst kennt. Daher machten wir unsere Ateliers und Werkstätten auch zu kunsttheoretischen Laboratorien. Besonders Gropius (für die Baukunst), Itten, Kandinsky und ich arbeiteten konsequent auf diesem Gebiet. Kandinskys bereits ein Menschenalter lang betriebene Forschungen waren schon fast zu einem System ausgearbeitet. Wir alle danken Gertrud Grunows Lehre Entscheidendes.

Die Vorlehre von Johannes Itten, die Harmonisierungslehre von Gertrud Grunow und die Grundlagen für eine Kompositionslehre der Farbform waren das pädagogische Rüstzeug, das wir zur Entfaltung der Bauhausidee geben konnten. Daß dieses Rüstzeug, mit bereitwilligem Verständnis der Werkmeister, die rechte Anwendung fand und die Bauhausidee sich verwirklichen konnte, danken wir den Lehrlingen und Gesellen. Wenn einmal die Geschichte des Bauhauses – und überhaupt des Expressionismus und der abstrakten Kunst in Deutschland – geschrieben wird, so wird die schöpferische Gemeinschaft der Lehrlinge und Gesellen unseres Bauhauses in Weimar nicht hoch genug gerühmt werden können.

Die Zahl der Lehrlinge und Gesellen war in der Weimarer Zeit so klein, daß wir ihnen menschlich nahe sein konnten und sich dies auch niemals auf die eigene Werkstatt beschränkte. Es kam hinzu, daß die älteren Lehrlinge und Gesellen nur wenige Jahre jünger waren als die Jüngsten von uns. So wurden aus Lehrenden und Lernenden Mitarbeiter am gemeinsamen Ziel. Manche Freundschaft, die damals zwischen Meister und Lehrling begann, hat ununterbrochen bis heute gewährt.

Wir waren eine große Familie, der es oblag, nicht nur für das geistige, sondern auch für das äußere Leben derer im Kreise Sorge zu tragen, die ihrer bedurften. So machte die schlechte wirtschaftliche Lage der meisten Lehrlinge und Gesellen – es war Inflationszeit – die Einrichtung der Bauhausküche zu einer Lebensnotwendigkeit.

Freunde des Bauhauses und wir selbst brachten laufend die Mittel auf, teils aus unserem Gehalt, teils aus dem Verkauf unserer freien Arbeiten. Was praktisch in der Küche getan werden mußte, übernahmen teilweise die Lehrlinge selbst. Vom Staat konnten wir Gemüse- und Gartenland pachten, für die Küche selbst bewirtschaften und uns dadurch bis zu einem gewissen Grad unabhängig vom Inflationmarkt halten. Anschließend an das Gartenland sollte die Bauhaussiedlung entstehen, die wiederum vor allem für die Bauhausangehörigen und deren Freunde gedacht war. Die Bauhaussiedlung konnte in Weimar leider nicht über das erste Probehaus, das für die Bauhausausstellung 1923 gebaut und eingerichtet wurde, hinauskommen.

Wir alle wollten dazu beitragen, daß das Leben sich auch äußerlich neu gestalte – »vernünftiger«, wie wir meinten. Ein Greuel, eine richtige Unvernunft der Vergangenheit war uns die Männerkleidung. Mädchen und Frauen mit einfachen Mitteln uns gemäß zu kleiden, war nicht schwer, auch kaum auffällig. Aber unsere Männerkleidung! Wir entschlossen uns zu einer Bauhaus-Tracht. Wer sie ersonnen hat, weiß ich nicht mehr. Geschneidert hat sie unser Lehrling Kube, der mit der Akkuratessse und Schnittigkeit eines Hofschneiders arbeitete. Die Tracht – deren Farbe und Stoff jedem freigestellt war – bestand aus einer Art Russenkittel und einer Art Trichterhose, die an den Hüften ganz weit und an den Knöcheln ganz eng war, nicht unähnlich einer

Figur in Schlemmers »Triadischem Ballett«. So liefen wir – wer von uns Mut hatte – mit unseren Lehrlingen und Gesellen durch Weimar. Eines Tages kam es auf – wenn ich nicht irre, durch Itten –: Die Haare sind Zeichen der Sünde (übrigens eine alte mystische Meinung). Wir müssen uns den Schädel glatt rasieren. Itten und Muche wagten sich einmal in ihrer Bauhaus-Tracht und den Schädel glatt rasiert nach Berlin zu einer Besprechung ins Ministerium. Itten hatte sich einen Anzug aus purpurvioletem kostbarem Tuch, Muche aus mausgrauem Tuch arbeiten lassen. So, ohne Mantel und völlig kahlen Hauptes, kamen sie am Anhalter Bahnhof an. Sie standen bald vor dem Bahnhof, Itten in der würdigen Haltung und dem Farbenprunk eines Erzbischofs, neben ihm gelassen lächelnd Muche, überragend groß und schlank wie ein Riesenhecht. Zu Fuß und mit Mühe konnten die beiden bis zum Potsdamer Platz vordringen. Dann war die Begeisterung der Berliner so groß geworden und Itten und Muche ein so erhebliches Verkehrshindernis, daß sie eilig ein Auto besteigen mußten. Dieses brachte sie der Sicherheit halber zum Anhalter Bahnhof zurück. Dort im Wartesaal warteten sie den nächsten D-Zug nach Weimar zur Heimfahrt ab. (So berichtet die Fama.) Ich hatte mir einen Anzug aus Schilfleinen bauen lassen; das Geld zu kostbarem Tuch hatte ich nicht. Ich habe meinen Bauhausanzug noch, wenn auch recht abgetragen, und ziehe ihn gern im Sommer zu meiner Malarbeit an. Ein Völkchen, das Trachten schafft und trägt, liebt die

Feste. Herrliche Bauhausfeste haben wir gefeiert, große und kleine. Wenn eine besonders schöne Arbeit fertig war, feierte dies die Werkstatt. Als Ida Kerkovius in der Weberei ihren ersten großen Teppich beendet hatte, feierten wir dies in meiner kleinen Wohnung unter dem Dach im alten Haus der Frau von Stein am Park. Der vier Quadratmeter große ernst-schöne Teppich füllte fast das ganze Zimmer. Wir hatten ihn mit brennenden Kerzen umrahmt und hockten ringsum am Boden und freuten uns mit frohen und leisen Gesprächen, während unter dem Fenster der Brunnen rauschte. Als Kurt Schwerdtfeger in der Bühnenwerkstatt sein »reflektorisches Lichtspiel« – ein magisch-abstraktes Spiel farbiger Schatten – erfunden hatte und es zum erstenmal im Bauhaussaal aufführte, war dies ein Fest. Feierlich schöne Stunden waren es, wenn Paul Klee, von allen geliebt, einen Musikabend im Bauhaussaal angesagt hatte und uns auf seiner Violine Mozart spielte. Die Dornburger mit Gerhard Marcks führten den Dornburger Einwohnern ein Weihnachtsspiel auf, das Theodor Bogler – heute ist er Benediktinermönch in der Abtei Maria Laach – ganz aus alten Weisen zusammengestellt hatte. Die Töpferei eroberte mit diesem Spiel die Herzen der Bevölkerung für das weithin verachtete Bauhaus. Felix, Paul Klees Sohn – er war wohl zehn oder zwölf Jahre alt –, erfreute uns alle mit seinem köstlichen Kasperletheater, das frech und lieb alle Bauhausgeheimnisse ausplauderte. Die großen Feste, das Laternenfest und das Drachenfest, sind unvergeß-

lich. Wochenlang arbeiteten die Werkstätten nur für diese Feste. Keine Mühe war zu groß, die phantastischsten Formen zu sinngemäßen Lichtträgern zu gestalten. Wenn dann die rechte warme Sommernacht kam, die Glühwürmchen im Buschwerk des alten Goetheparkes schimmerten, zogen wir in langer Kette durch den Park, weit um die Höhen, durch die Stadt, eine Schar von Lichtträgern in der Dunkelheit, manchmal singend, manchmal schweigend, doch ganz erfüllt von der Schönheit unserer Lichter in der schönen Nacht. An einem sonnigen Herbsttag auf einer sanften Höhe über Weimar ließen wir die Drachen steigen, wahre Kunstwerke, zart und groß, Vögel, Fische, abstrakte Gebilde, zitternd an ihren langen Fesseln, fast schwindend im Blau des Himmels. Unser Drang in eine reinere Höhe, in eine reine Welt der Gestalt schuf sich hier eine – spielende – Tat. Die Heiterkeit und Lebensfreude einer fröhlichen Jugend trug unsere Arbeit. Die Arbeit aller Bauhäusler war aber auch durchdrungen von dem Ernst einer Problematik, die um die Wirklichkeit des Geistes kreiste. Das Dasein selbst war uns nicht so fragwürdig wie sonst der Generation nach dem ersten Weltkrieg. Wir bejahten das Dasein. Unsere Fragen richteten wir an den metaphysischen Urgrund und die übernatürliche Bindung dieses Lebens. Viele Antworten wogten durch das Bauhaus und hinterließen ihre Spuren. Der Wanderapostel Häuser tauchte auf. Die Mazdaznanlehre, von Itten propagiert, bemächtigte sich vieler Gemüter. Ittens starker Wille verwan-

delte die Bauhausküche in eine Mazdaznanküche. Theosophische und anthroposophische Lehren kamen und schwanden. Manche Lehrlinge und Gesellen waren in den Ferienwochen Gäste süddeutscher Klöster und brachten einen Hauch des Katholizismus mit. Von vielen Seiten brach eine »andere Welt« in diese Welt ein. Klee sprach manchmal stockend von seinen Gesichten in eine Zwischenwelt. Vieles seiner Kunst findet hier seinen Ursprung. Feininger bekannte leise klagend sein Leid, dem geistigen Anruf niemals genug tun zu können. Muche wurde überwältigt von Pascal und konvertierte. Auf meinem Arbeitstisch im Bauhaus lag, immer zur Meditation bereit, die »Nachfolge Christi« des Thomas von Kempen; meine – um zehn Jahre spätere – Konversion bereitete sich in Weimar vor. Die hintergründige Einheit aller Erscheinungen, von der Gropius sprach und der wir dienten, offenbarte sich, wenn auch verhüllt, als die religiöse Macht, die als eine Verwandlerin der Welt uns anrührte auf geheimnisvolle Weise.

Noch einmal gehe ich im Geiste, Abschied und Wiedersehen feiernd, durch unsere Weimarer Werkstätten, die Lehrlinge und Gesellen in ihrer Arbeit zu besuchen. Ich sehe in der Tischlerei die klaren Möbel von Marcell Breuer, den kostbar-schlichten Bücherschrank aus Vogelhorn und schwarzpolierter Birne, denke daran, wie Marcell Breuer mir die großen Kakteen, die mich noch manches Jahr begleiteten, aus der Gärtnerei in mein Atelier trug. Ich sehe in der Holzbildhauerei Schnitze-

reien von Joost Schmidt, der – als Lehrling! – mit dem geistvoll abstrakten Formenspiel seiner Schnitzereien dem Blockhaus Sommerfeld den besonderen Reiz gab. In der Steinbildhauerei sehe ich den ausdrucksstarken Torso aus Tiroler Marmor von Kurt Schwerdtfeger, sein imponierendes Gesellenstück. In der Wandmalerei hat Herbert Bayer eine Wand Sgraffittotechnik klar gegliedert. Hirschfeld-Mack hat sich im Raum eingenistet, weil er Platz braucht für den großen Drachen, an dem er bastelt. In der Glasmalerei finde ich den Einsiedler Albers kritisch und mit der Präzision eines Laboratoriumsarbeiters die bunten Scheiben prüfen und ein melancholisches Glühen von Herbstfarben harmonisch zueinander fügen. In der Metallwerkstatt hockt Nahum Slutzky, der Goldschmied, dessen rätselvolle große Kunst mich immer wieder anzieht. Aus Perlmutterkreisen und Bernsteinkugeln baut er ein erlesen schönes Schmuckstück. Ich streichle Slutzkys zottigen Hund. Zur Seite steht eine Bronzekanne von Pap, nach einem Maß aus dem zweiten Grad der Triangulatur geformt; wir haben gemeinsam das Maß nach dem alten Bauhüttenschlüssel berechnet. Ich sehe in der Weberei die Gesellenarbeit von Gunta Stözl, den fünf Quadratmeter großen handgeknüpften Smyrnateppich, gleich einer Frühlingswiese einer lichtereren Welt erblühen. Ich sehe die Webereien von Ida Kerkovius, den in Abendfarben aufleuchtenden Wandbehang von Benita Otte, die urtümlich starken Werke von Else Mögelin. Alle Webstühle sind besetzt.

Ich kehre in der Druckerei ein. Abstrakte Lithographien von Herbert Bayer, dem geborenen Graphiker, liegen in der Presse. Fritz Schleifer zeichnet auf einen Stein mit sicherer Hand. Die stille Ise Bienert hält mir ihre ersten kleinen Radierungen hin, Zeugnisse einer sich opfernden Seele. In der Bühnenwerkstatt baut Hans Haffenrichter an der großen Maske für mein »Mondspiel«. Hermann Müller in seiner jugendfrischen Liebenswürdigkeit hilft ihm dabei. Aus dem Übungsraum von Gertrud Grunow kommt Gillhausen strahlend heraus. Gropius zeigt mir die neue Sendung der Dornburger, Kannen und Krüge von Lindig in der schwermütig rußfarbenen Glasur, helle Teegefäße von Theodor Bogler, die zu einer feierlichen Teezeremonie verlocken. Über die Straße watschelt der kleine Umbehr mit seinen breiten Holzpantoffeln, die er sich geschnitzt hat in der Form von zwei fidelen Schweinchen. An der Wand sonnt sich der lange Peter Röhl, dem wir alle gut sind. Ilse Fehling lächelt; schon sie zu sehen, ist eine Freude . . . Viele vertraute Gesichter sehe ich noch. Manchen Namen finde ich nur schwer. Aber Ausdruck und Gebärde aller kenne ich gut . . .



WASSILY KANDINSKY

Um 1915

DIE IKONE

Einer unserer Lehrlinge kam in mein Atelier. Er war ziemlich aufgeregt, dieser Witzbold, der so gern alles ironisierte, ohne daß es ihm jemand übelnahm. Denn es geschah stets mit listiger Liebenswürdigkeit.

»Erstens«, sagte er, »soll ich Ihnen Grüße von Meister Kandinsky bestellen mit der Frage, ob er Sie heute nachmittag fünf Uhr in Ihrem Atelier besuchen darf. Ich soll ihm gleich Antwort bringen.«

»Sagen Sie bitte, daß ich ihn gern erwarte!« antwortete ich.

»Zweitens«, sagte der junge Mann, »muß ich Ihnen sagen, daß Kandinsky wirklich ein Meister ist. Das ist meine persönliche Meinung.«

Dies kam so aufgeregt heraus, daß ich zu seiner Beschwichtigung freundlich-ironisch antwortete:

»Wie doppelt erfreulich! Erstens, daß Sie einen von uns für einen wirklichen Meister halten. Zweitens, daß Sie sogar eine persönliche Meinung haben.«

Er beehrte auf, ein wenig trotzig, aber so offen und mitteilksam, wie er stets zu mir war. Er kam mit seinen Nöten gern zu mir.

»Ja, Herr Schreyer. Das ist erfreulich. Ich muß erzählen, was geschehen ist. Sie wissen ja, ich habe manche Schwierigkeit mit der ungegenständlichen Malerei. Als dann Kandinsky berufen wurde und er seine Bilder im Bauhaus zeigte, war ich so entsetzt, daß ich zu Ihnen kam und Sie

um Rat fragte. Ist denn das noch Malerei? Sie nannten das sogar absolute Malerei. Wo soll das hinführen? Erst abstrahiert man den Gegenstand. Dann läßt man den Gegenstand ganz weg. Es bleiben nur Farbflecke. Dann abstrahiert man die Farbflecke zu geometrischen Figuren. Es bleibt nur noch übrig, auch diese wegzulassen. Und die absolute Malerei endet notwendig im Nichts. Sie sagten mir damals, ich solle mit Kandinsky selbst sprechen. Ein paar Wochen bin ich nun wie die Katze um den heißen Brei gegangen. Heute aber, soeben, habe ich mit Kandinsky gesprochen.«

»Und was ist geschehen?« fragte ich.

»Ich habe mich gründlich vorbereitet«, begann die Beichte. »Zunächst habe ich ein Bild gemalt, mit Tempera, denn es sollte sehr rasch trocknen, auf Pappe, 44 : 44 cm, also in der berühmten Zahl 4, von der Kandinsky und Sie Wunderdinge als von der mystischen Zahl der Erde erzählen. Die 4 mit 11 multipliziert, mit der Zahl 11 als dem Sinnbild des Neuanfangs. Und dann die Quadratform als das Formsinnbild der Erde. Herr Schreyer, das ist doch ein richtiger Unfug mit den Sinnbildern, den wir am Bauhaus treiben müssen!«

»Vorsicht! Vorsicht!« unterbrach ich ihn. »Was man nicht versteht, hält man gern für Unfug. Und der Unfug wird noch größer, wenn man so handelt, als wisse man Bescheid. Es ist ein grober Unfug, Sinnbilder anzuwenden, wenn man von ihnen nur weiß, sie aber nicht selbst erzeugt. Ich habe Ihnen oft geraten, zu Fräulein Grunow

zu gehen und sich helfen zu lassen. Aber Sie sind ja bockig und wollen sich nicht helfen lassen.«

»Bitte Schluß, Herr Schreyer! Kandinsky hat mir vor einer halben Stunde dasselbe gesagt, und ich habe ihm versprochen, zu Fräulein Grunow zu gehen. Aber nun mein Bild. Ich habe die Papptafel weiß angestrichen, völlig weiß. So brachte ich sie Kandinsky und sagte höflich: ‚Meister Kandinsky, es ist mir endlich gelungen, in absoluter Malerei ein Bild des absoluten Nichts zu malen.‘«

Ich lachte auf. »Das ist ein köstlicher Scherz!«

»Nein! Nein!« beehrte er auf. »Es war mir völlig ernst. Ich wollte endlich Bescheid wissen. Auch Kandinsky nahm mein Bild völlig ernst. Er stellte es vor uns hin und sagte: ‚Die Maße des Bildes sind in Ordnung. Sie zielen auf die Irdischkeit. Die irdische Farbe ist Rot. Warum haben Sie Weiß gewählt?‘ Ich antwortete: ‚Weil die weiße Fläche das Nichts darstellt.‘ ‚Das Nichts ist sehr viel‘, sagte Kandinsky. ‚Aus Nichts schuf Gott die Welt. Da wollen wir nun von der schöpferischen Kraft, die uns Gott verliehen hat, ein wenig Gebrauch machen und aus dem Nichts eine kleine Welt hervorrufen.‘ Er nahm Pinsel und Farbe, setzte auf die weiße Fläche einen roten, einen gelben, einen blauen Fleck und lasierte daneben einen hellgrünen Schatten. Plötzlich war ein Bild da, ein richtiges Bild, ein herrliches Bild. Plötzlich hatte ich alles erkannt. ‚Das ist wunderbar!‘ rief ich aus. ‚Auf die Reinheit und auf die Ordnung kommt es an‘, sagte Kandinsky

sachlich und gütig, legte den Pinsel zur Seite und übergab mir das Bild.«

»Wo ist das Bild?« fragte ich etwas rasch.

»Ja, das Bild? Es war mir sehr seltsam zumute, als ich mit dem herrlichen kleinen Bild vor Kandinsky stand. Da habe ich es ihm geschenkt. Er nahm es lächelnd an, wie ein Großvater einen Geburtstagsstrauß von seinem Enkelkind annimmt.«

In diesem Augenblick waren mir der Lehrling und der große Meister gleich lieb.

Der gute Junge aber sagte:

»Als ich die Treppe herabkam, fiel mir eben ein: ich hätte die Tafel ja auch schwarz statt weiß anstreichen können.«

»Sie haben das nicht gekonnt«, versuchte ich ihm zu erklären. »Auch Schwarz ist das Nichts, aber es ist ein anderes Nichts als Weiß. Aus dem Weiß werden die Farben geboren, in das Schwarz sterben sie und müssen erst wiedergeboren werden. Das ist sehr schwer. Sie sind gut geführt worden, als Sie Weiß wählten. Das spricht für Ihre ursprüngliche schöpferische Kraft. Das andere wird später kommen.«

Er errötete leicht.

»Nun gehen Sie zu Kandinsky und sagen ihm bitte, daß ich ihn erwarte, von fünf Uhr an.«

Ich gab ihm die Hand. Er nickte.

Ich war gespannt auf Kandinskys Besuch. Kandinsky war erst einige Wochen am Bauhaus. Er hatte sehr bald mit

seiner jungen Frau einen Besuch bei uns im Haus der Frau von Stein gemacht, wie bei allen Kollegen, da er sehr auf Form hielt. Aber sein Atelierbesuch bei mir – die eigentliche Begegnung – stand noch aus.

Pünktlich fünf Uhr klopfte Kandinsky an die Tür und trat ein.

»Entschuldigen Sie, daß ich erst heute komme. Sie wissen ja, wie das Bauhaus den Menschen frißt. Und es ist alles sehr neu für mich. Schon lange aber wollte ich mich mit Ihnen über Ihre Bühnenarbeiten unterhalten. Sie wissen ja, daß ich selbst –«

Er stockte. Er sah das Totenhaus. Er trat heran, schwieg lange und sagte: »Ein Sarg?«

Ich antwortete: »Ein Totenhaus.«

»Gestatten Sie«, sagte er und betrachtete das Totenhaus von allen Seiten.

»Ihre Arbeit?« fragte er kurz.

»Ja«, sagte ich.

»Das ist die seltsamste Arbeit, die ich seit Jahren gesehen habe. Mir ist niemals etwas Ähnliches begegnet.«

Ich erklärte kurz, was ich mit dem Totenhaus beabsichtigte.

»Das ist eine tiefreligiöse Leistung«, sagte er. »Ich habe nicht erwartet, eine solche Arbeit am Bauhaus zu sehen.«

Er betrachtete lange das Totenbild der Frau auf dem Deckel des Totenhauses. Dann fragte er:

»Haben Sie russische Ikonen im Original gesehen?«

»Leider nicht«, mußte ich antworten.

»Kennen Sie die Publikationen des Kondakov-Instituts?«

Ich mußte auch das verneinen. Ich kannte nicht einmal den Namen.

»Das Kondakov-Institut erforscht Herkunft, Wesen und Gestalt unserer Ikonen. Sie wissen doch, daß die Ikonen heilige Bilder sind, nicht nur Heiligenbilder, sondern leibhaftig heilige Bilder.«

Ich kannte damals sehr wenig von der Ostkirche, von ihren Riten und ihrer Kunst. Kandinsky merkte das wohl sogleich.

»Ich schätze keine Malerei so hoch wie unsere Ikonen. Das Beste, was ich gelernt habe, habe ich an unseren Ikonen gelernt, nicht nur das Künstlerische, sondern auch das Religiöse. Aber das wollte ich jetzt nicht sagen, sondern etwas anderes, das zu Ihrem Totenhaus gehört. Die Forschungen des Kondakov-Instituts haben ergeben, daß der Ursprung der Kunst der Ikonen die ägyptischen Mumienporträts sind. Diese Mumienporträts waren auf die Mumienhüllen oder Sargdeckel, sagen wir ruhig auf die Totenhäuser der Ägypter gemalt. Diese Porträts stellten den ‚Ka‘, den mystischen Lebensleib des Toten, dar. Und die Gestalten der Heiligen auf unseren Ikonen, vor allem der Kyrios selbst und die Gottesgebärerin, werden mit ihrem Lebensleib, also als im Tode Lebende, dargestellt. Das ist der Ursprung der christlichen Malerei. Wir haben die christliche Malerei fast verloren. Oder richtiger gesagt: sie schläft im ver-

borgenen. Oder noch richtiger gesagt: die Augen fast aller Menschen sind verschlossen. Denn gleichsam der Lebensleib der christlichen Kunst ist immer da. Hier an Ihrem Totenhaus spüre ich sein Erwachen. Wiederum aus dem Totenkult. Wiederum aus einer Unsterblichkeitsschau. Wiederum nicht aus dem, was wir gewohnt sind Kunst zu nennen.«

Er erwartete ein Wort von mir. Aber ich hatte kein Wort zu sagen.

Er hatte sich inzwischen auf meinen Negerthron gesetzt. Damals besaß ich einen besonders schönen Stuhl, eine Negerarbeit aus Westafrika, wohl für einen Europäer gearbeitet. Denn die Form, ein Stuhl mit hoher Lehne, entsprach nicht der Negergewohnheit. Es war eine Schnitzarbeit, aus einem einzigen dicken Baumstamm geschnitzt, also rund vom Sockel bis in die schulterhohen Lehnen. Der ganze Thron war bis auf die Sitzfläche völlig aufgelöst in Panthergestalten, die übereinander hochklettern, eine nicht nur künstlerisch, sondern auch handwerklich kostbare Arbeit, sehr eindrucksvoll in der Form und auch in der Farbe. In das helle Holz der Figuren waren die Flecken des Pantherfells, Augen und Rachen schwarz eingebrannt. Man saß nicht bequem auf dem Stuhl, aber wahrhaft thronend.

So thronend sah ich nun Kandinsky sitzen, umringt von einer Schar zähnefletschender Panther. Kandinsky saß selbst da in der Haltung einer geschnitzten Figur, sehr gemessen und ernst, ein Herrscher über die wilden

Tiere. Wie stets hatte ich von ihm den Eindruck eines fürstlichen Menschen, zugleich aber eines kaum europäischen Menschen, eher eines Mongolenfürsten. Und dazu kam auf diesem Thron noch der Eindruck einer priesterlichen Würde und Macht.

Endlich begann er:

»Wahrscheinlich kommt das, was Sie da getan haben, aus dem Unbewußten. Ihr Totenhaus hat selbstverständlich keine Ähnlichkeit mit einem Sarkophag der Ägypter. Und das Totenbild der Frau auf dem Totenhaus gleicht weder einem Mumienporträt noch einer russischen Ikone. Aber entsprechende Geistesströme aus unserer Zeit sind spürbar, nämlich Geistesströme, die auf einen neuen religiösen Kult hinweisen.«

Ich bemerkte sehr wohl, daß Kandinsky mit keinem Wort von dem Totenhaus als einem Kunstwerk sprach. Auch die anderen Arbeiten, die in meinem Atelier hingen oder lagen, schienen ihn nicht zu interessieren. Die Frage nach meiner Bühnenkunst schien ganz vergessen. Er sprach weiter. Ich hörte seine unvermittelte Frage:

»Sind Sie Christ?«

»Ich versuche, es zu sein«, antwortete ich und entsann mich der gleichen Worte von Max Berg.

»Sie sind gewiß getauft wie ich, wenn auch in einer anderen Kirche«, fuhr Kandinsky fort. »Dann aber fängt erst die Misere an. Bei Ihnen gewiß wie bei mir. Erschrecken Sie nicht, wenn ich Ihnen jetzt sage, daß ich meine eigenen Bilder, besonders seit ich ungegenständ-

lich male und je älter ich werde, als christliche Bilder erkenne. Das ist mir vor zehn Jahren unabweisbar deutlich geworden. Die Popen in aller Welt werden damit nicht einverstanden sein. Die Popen in aller Welt werden mich stets für einen Popanz halten.«

Er stockte, da er sah, daß ich über seinen Wortwitz lächelte. Ich überdeckte sogleich mein Lächeln und sagte:

»Von Franz Marc ist der Ausspruch bekannt, daß er hoffe, die Bilder der neuen Kunst würden einmal auf den Altären der Zukunft ihren Platz haben.«

»Franz Marc hat selbstverständlich recht, Herr Schreyer. Aber ich bin nüchterner als Franz Marc. Die Zukunft hat bereits begonnen. Sie ist schon heute da. Und es bedarf nur eines kleinen Mutes einiger einsichtiger geistlicher Herrn, um der Kunst des 20. Jahrhunderts in den Kirchen Raum zu geben. Die Kunst des 20. Jahrhunderts aber bestimmen wir.«

Er sagte den letzten Satz ohne Überheblichkeit, aber mit unumstößlicher Sicherheit. Er schränkte aber sogleich wieder ein.

»Zwei große Gefahren sind freilich dabei. Die eine Gefahr ist, daß unfähige oder geschäftstüchtige sogenannte Künstler die Erkenntnisse der absoluten Malerei äußerlich nachahmen, sie mißverstehen und ihre traurigen, aufgeblähten Arbeiten, womöglich noch unter dem Deckmantel echter oder vorgetäuschter Frömmigkeit, geistesblinden kirchlichen Instanzen aufschwätzen. Das wird

zwangsläufig geschehen. Aber die schlimmere Gefahr ist eine ganz andere. Werden die Menschen innerhalb und außerhalb der christlichen Kirche begreifen, daß sich in der ungegenständlichen absoluten Malerei eine neue und entscheidende Entfaltung der christlichen Lehre überhaupt ankündigt?«

Er schwieg und blickte mich fragend an.

Ich sagte: »Ich verstehe sehr wenig von Dogma und Dogmenentfaltung. Meine bisherigen Kenntnisse über die christliche Lehre beschränken sich hauptsächlich auf einige Mystiker und das Leben einiger Heiliger.«

»Das ist gut«, meinte Kandinsky. »Da werden Sie den Blick freibehalten und später einmal den Blick für das Leben der Dogmen – ich halte die Dogmen nämlich für notwendig und gut – freibehalten und nicht den Haarspaltereien der Schriftgelehrten verfallen, die sich auf die Dogmen berufen und das Leben der Dogmen erdrotseln. Die Mystik ist der rechte Weg, freizubleiben. Wenn Sie die Freiheit überschreiten, werden Sie schon zurechtgerückt, wie es dem großen Origenes geschah.«

Ich wollte nicht eingestehen, daß ich von Origenes nur den Namen kannte. Aber ich sagte:

»Wenn ich Sie recht verstanden habe, so erwarten Sie eine neue und entscheidende Entfaltung der christlichen Lehre?«

»Gewiß. Wer sich nur ein wenig mit den christlichen Kirchen heute abgibt, weiß, daß da Wesentliches fehlt und daß eine Wendung bevorsteht. Auch sie ist nur von

der Mystik aus zu verstehen. Als Russe kann ich nie mein ‚Christ ist erstanden‘ vergessen. Aber ich weiß zugleich, daß Christus der Auferstandene im Heiligen Geiste lebt, mit seiner Gottheit und mit seiner Menschheit. Und Christus hat uns ausdrücklich den Heiligen Geist hinterlassen und gesandt, den Heiligen Geist als die dritte Person der Gottheit. Bisher haben wir über die Lehre der Nachfolge Christi die Lehre vom Heiligen Geist vernachlässigt. Das rächt sich so deutlich, daß wir sozusagen von allen guten Geistern verlassen sind, im Leben wie in der Kunst. Kurz gesagt: die Kirche Christi muß und wird sich erneuern aus der Kraft des Heiligen Geistes.«

Er blickte vor sich hin.

»Ich sehe das Reich des Geistes im Lichte heraufziehen und will es, soweit ich es mit meiner Kunst vermag, verkünden. Darum male ich keine Christusbilder, male nicht den Menschensohn, der menschlich darstellbar ist. Der Heilige Geist ist nicht gegenständlich zu erfassen, sondern nur ungegenständlich. Das ist mein Ziel: Licht vom Lichte, das fließende Licht der Gottheit, den Heiligen Geist zu verkünden. Vermögen die Menschen die Verkündigung aufzunehmen, das Licht zu schauen? Wann?«

Er blickte auf mein Totenhaus und sagte:

»Sie wollen die Toten mit einem Abglanz des Farblichtes vom Heiligen Geist umgeben. Ich will mit meinen Bildern die Lebenden mit einem Abglanz vom Licht des Heiligen Geistes umgeben. Sie beginnen im kultischen

Bereich, ich scheinbar im profanen Bereich. Beide Wege sind möglich. Vielleicht haben Sie den besseren Weg gewählt. Ihr Totenhaus wird mit dem Toten der Mutter Erde übergeben. Meine Bilder bekommt – der Kunsthändler.«

Er stand jäh auf vom Negerthron und blickte mit einer Gefäßtheit vor sich hin, die nicht ohne Trauer war.

Er schwieg lang. Dann sagte er ernst:

»Es gibt noch ein anderes Licht. Das Licht des Luzifer. Hüten wir uns, Schreyer! Seien wir auf der Hut!«

Er gab mir die Hand zum Abschied und blickte an mir vorbei.

DIE MASCHINERIE DER WELT

Es stand uns im Bauhaus frei, dem Ministerium noch einen Künstler zur Berufung an das Bauhaus vorzuschlagen. Mit Recht meinte Gropius, daß dem Bauhaus ein Vertreter des Konstruktivismus fehle. Es war schwer, den geeigneten Mann zu finden, der die innere Anlehnung an die Architektur, wie sie in Holland seit einigen Jahren gepflegt wurde, haben sollte. Naheliegend war es, an Theo van Doesburg zu denken, der sich seit mehreren Wochen in Weimar aufhielt und ein sehr guter Vertreter des Stijl war. Er hatte uns alle öfters besucht, um persönlichen Anschluß an das Bauhaus zu gewinnen, den er am engsten bei Walter Gropius selbst fand. Gropius hat später auch ein Bauhausbuch von Theo van Doesburg herausgegeben. Dem Meisterrat aber schlug er ihn damals nicht vor, und so stand Doesburg nicht zur Diskussion. Ich selbst hätte gern Piet Mondrian vorgeschlagen, wußte aber im voraus, daß er nicht zu haben war, und unterließ deshalb meinen Vorschlag. Da präsentierte Gropius uns den Ungarn Laszlo Moholy-Nagy, dessen Bilder Herwarth Walden gerade im STURM in einer Berliner Erstaussstellung gezeigt hatte. Wir stimmten Gropius zu. Gewiß ist es für Moholy-Nagy sehr schwer gewesen, sich zwischen uns anderen zurechtzufinden. Jeder von uns ging seinen eigenen Weg. Jeder erkannte den anderen an. Wir hatten uns gegenseitig zurechtgependelt. Vielleicht darf man sagen, daß wir alle unter dem Anhauch

einer geistigen Liebe standen, unter der wir jedesmal dem anderen gern verziehen, was uns aus irgendeinem Grunde nicht paßte. Da geschah es nun, daß mit Moholy-Nagy eine neue, uns ganz fremde Welt in das Bauhaus kam, die uns zu bedrohen schien. Andererseits mochte aber auch Moholy-Nagy sich durch das Bauhaus ebenfalls bedroht fühlen. Ich weiß, daß Gropius sich fast täglich bemühte, einen Ausgleich zu schaffen. In Weimar mißlang es. Die maßgebenden Lehrlinge und Gesellen Weimars lehnten Moholy-Nagy ab, nicht als Künstler, sondern als Menschen. Es ist furchtbar, das zu sagen. Aber es zeigte sich wieder der Urgrund der Bauhausidee: nicht die Formung der Kunst, sondern die Formung des Menschen ist das Ziel. Wie sich das Verhältnis später in Dessau gestaltete, weiß ich nicht, da ich nicht mit nach Dessau gegangen bin. Nur Frau Luzia Moholy wurde fast allgemein vom Bauhaus ‚angenommen‘, doch stets mit einem gewissen ‚behütenden Bedauern‘.

Den Ausschlag für die uns allen schmerzliche Entwicklung gab wohl ein eigentlich lächerliches Ereignis bald nach der Berufung von Moholy-Nagy.

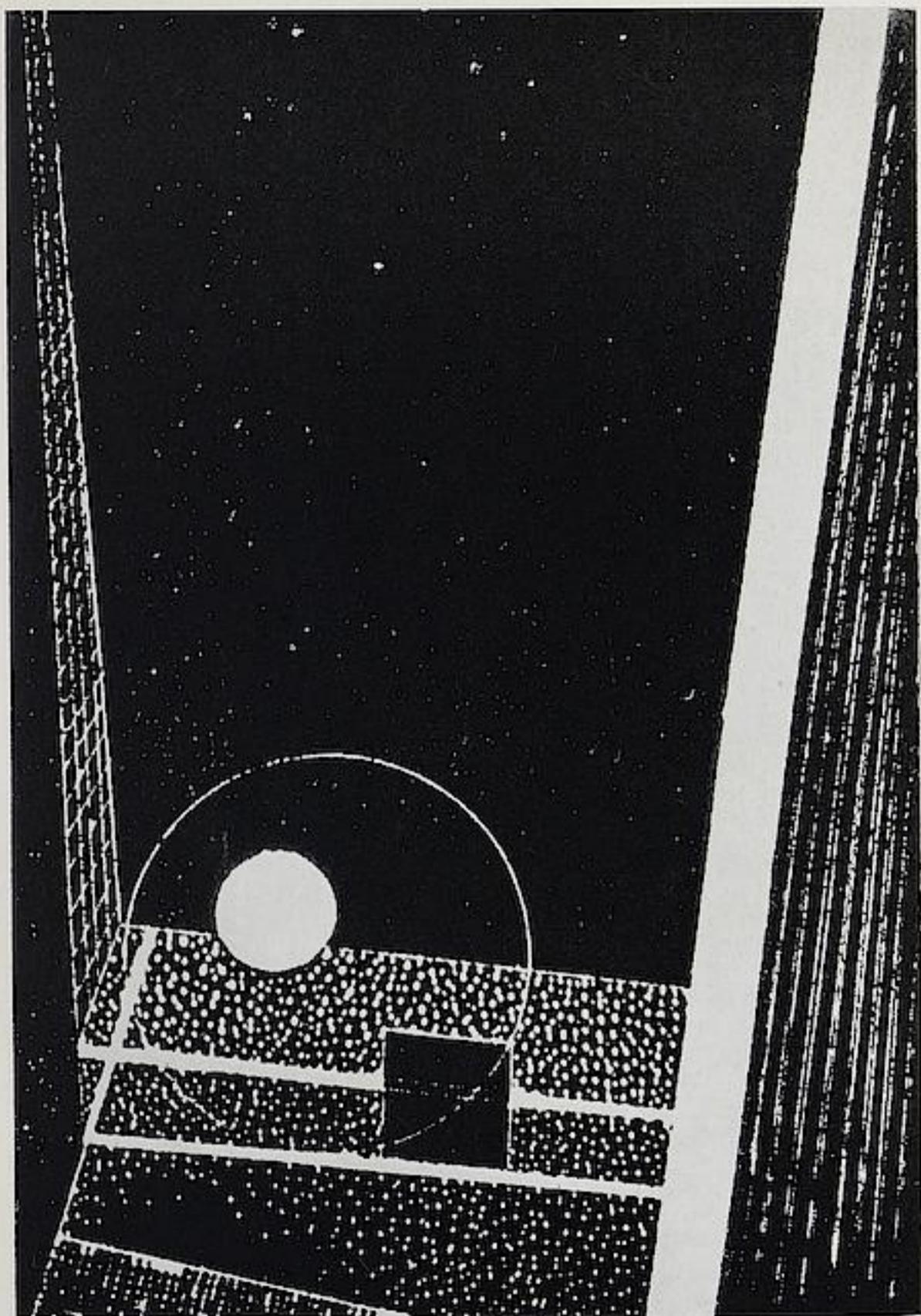
Unglücklicherweise hatte Moholy-Nagy Schwierigkeiten mit der deutschen Sprache. Aber das war kein Grund, obwohl die Schwierigkeit vielleicht das Entscheidende deutlich gemacht hatte. Das war so: In einer Abenddämmerung kam Moholy-Nagy atemlos, völlig aufgelöst ins Bauhaus und stieß einen Satz hervor, den wir mit Mühe enträtselten:

»Ähr wollte mihr mit dem Rävölvär berücksichtigen!«
Es stellte sich heraus: Moholy-Nagy war auf dem kurzen Weg durch den Park zum Bauhaus gekommen und hatte sich ernsthaft eingebildet, ein Mann mit einem Revolver habe ihn verfolgt und hätte ihn von hinten erschießen wollen, in den Rücken ‚berücksichtigen‘. Wir lachten insgesamt. Diese Episode sprach sich leider sofort im ganzen Bauhaus herum.

Der nette und offenherzige Lehrling, der mit Kandinsky das Abenteuer seines Bildes vom absoluten Nichts gehabt hatte, kam in mein Atelier. »Wissen Sie es schon, das mit dem Neuen?« ereiferte er sich. »Ja«, sagte ich. Er antwortete: »Dieser Mann hat keinen Mut« (der Lehrling gebrauchte ein viel kräftigeres Wort). »Am Bauhaus können wir nur einen Mann brauchen, der Mut hat.« »Wir müssen ihm helfen«, sagte ich.

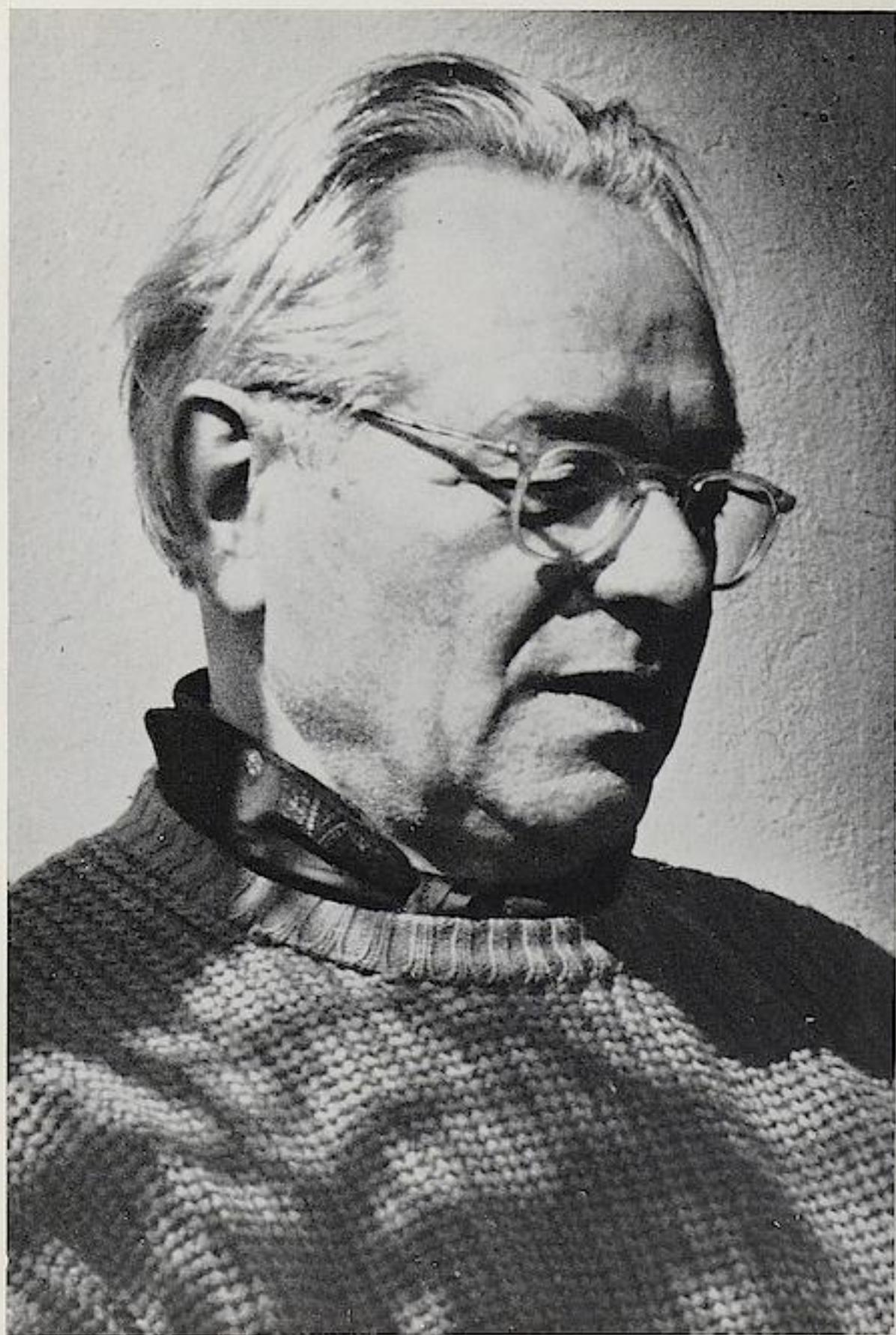
Ich habe es dann versucht, auf meine Weise, als Moholy-Nagy mir seinen Antrittsbesuch im Bauhausatelier machte. Er zeigte ein waches Interesse für meine Arbeiten und bemühte sich sehr, hinter meine ‚Gleichgewichtsübungen‘ zu kommen. Das waren einfache Linienzeichnungen, in denen ich versuchte, mit Linien das Gleichgewicht einer bestimmten Fläche auszubalancieren. »Aber das sind ja Bilder«, sagte er. »Nein«, sagte ich, »das sind Übungen«, und ich fügte hinzu: »Etüden, verstehen Sie?« Das deutsche Wort ‚Übungen‘ schien ihm Schwierigkeiten zu machen. »Atemübungen der Fläche«, sagte ich, »durch die eine Fläche sich sozusagen ihres Le-

bens bewußt wird.« »Wieso Leben?« versetzte er. »Ich vermute«, sagte ich, »daß ähnliche Gleichgewichtsübungen die äußerlichen Voraussetzungen für die großartigen Bilder sind, die Mondrian schafft, die dann wiederum zu Meditationsübungen der menschlichen Seele geworden sind.« Er sah mich verständnislos, doch sehr aufmerksam an. Ich spürte sogleich, daß er weder den Namen Mondrian noch eines der Werke Mondrians kannte. »Menschliche Seele?« stotterte er ein wenig und lächelte mich dann nachsichtig an. »Sie glauben doch nicht etwa die alte Geschichte von der menschlichen Seele? Was die Seele genannt wird, ist doch nichts als eine Funktion des Körpers.« Nun sah ich ihn erstaunt an, und er erklärte sich deutlich, aber stets in dem gebrochenen Deutsch des Ungarn, der sich um Wort und Ausdruck mühen mußte: »Trinken Sie Kaffee oder Schnaps, so funktioniert diese sogenannte Seele besser als vorher, trinken Sie zuviel Schnaps, so treten Ladehemmungen ein.« (Er konnte tatsächlich das schwierige Wort ‚Ladehemmungen‘ sprechen; ich mußte an ‚Rävolvär‘ denken.) »Also alles nach den Bedürfnissen des Körpers und seiner Wirkungen.« Ich verfiel jetzt in die Bauhausironie: »Ich kann Ihnen leider zum Funktionieren Ihrer Seele keinen Schnaps, nicht einmal Kaffee anbieten.« Er verstand nicht ganz, aber lächelte höflich und bat mich, ihm etwas von meinen Bühnenarbeiten zu zeigen. Ich breitete meinen Spielgang ‚Kreuzigung‘ aus. Spielgänge nannte ich die Partituren meiner Bühnenwerke. Die Spielgänge waren gra-



LASZLO MOHOLY-NAGY

Holzschnitt 1924



JOHANNES ITTEN

1955

phische Darstellungen der Ganzheit und Einheit der Worte, des Wortklanges, der Tongestalten, der Farbformgestalten und der Bewegungsgestalten des Spiels. Moholy-Nagy sah langsam und sorgsam Blatt um Blatt an. Als er etwa bis zur Hälfte der 77 großen aquarellierten Holzschnitte gekommen war, blickte er auf und sah mich ebenso aufmerksam an, wie er die Blätter betrachtet hatte. »Sehr interessant, sehr interessant!« sagte er. »Ich wußte davon gar nichts.« Er überlegte einige Zeit. »Was Sie da gemacht haben, begegnet sich mit mancher meiner eigenen Ideen. Sie haben einen wirklichen Anfang gemacht. Das ist gut. Nun müssen Sie weiterarbeiten. Werden Sie das am Bauhaus tun? Mit Schlemmer?« Ich spürte, daß er sich mir auf vorsichtige Weise anbot. Konnte hier eine Brücke geschlagen werden? Durfte ich die angebotene Hand ausschlagen? Ich tat etwas Unvorsichtiges und sagte: »Ich weiß nicht, ob Sie nach der kurzen Zeit, die Sie jetzt in Weimar sind, spüren, daß der Boden des Bauhauses wankt, bis in die Grundmauern wankt? Auch in der Bauhauswerkstatt.« Mit diesen Worten hatte ich nun tatsächlich eine Brücke gebaut. Ich hatte offen die Nöte und Sorgen der Bauhausarbeit, einschließlich der Bauhaus-Ideologie, mitgeteilt. Er hob ein wenig die rechte Achsel. »Schwierigkeiten sind da, um überwunden zu werden«, sagte er. »Man muß und kann das genau berechnen. Es ist ein Rechenexempel. So kurze Zeit ich am Bauhaus bin, habe ich doch schon erkannt, daß Sie alle hier an Romantik und Naturalismus kran-

ken. Das sollte doch längst der Vergangenheit angehören, und ich habe nicht erwartet, gerade am Bauhaus diese, wie ich meine, längst überwundene Welt zu finden. Ich bin Gropius sehr dankbar, daß er mich als Meister der Form in der Metallwerkstatt angesetzt hat. Da muß man rechnen können und berechnen können. Ich kann rechnen.« Er schwieg ein wenig und stieß dann direkt vor: »Wissen Sie, die Sache mit Kleists Marionetten ist auch so ein Requisit aus der Mottenkiste. Was soll denn für die Zukunft dieser Plunder? Das Ballett wieder aufwärmen zu wollen, ist auch eine Antiquität, wenn sie auch expressionistisch-romantisch frisiert wird!« Das war ein sehr deutlicher Angriff auf Schlemmers ‚Triadisches Ballett‘. Das durfte nicht sein. Wenn wir am Bauhaus auch oft verschiedener Ansicht waren — Angriffe hinter dem Rücken, das war eine Unmöglichkeit. Wir ‚berücksichtigten‘ einander niemals. Das war die Grundlage des Vertrauens. War Bauhausgeist. So sagte ich — doch noch ohne Schärfe —: »Es gibt eine alte Benediktinerregel: Erstens nie über das Essen reden. Zweitens nie über abwesende Brüder reden.« Mit diesen Worten stand ich auf. Durch diese Geste war das Gespräch beendet und deutlich ausgedrückt, daß ich Moholy-Nagys Antrittsbesuch bei mir für beendet hielt. Aber Moholy-Nagy blieb ungerührt sitzen. Er blätterte wieder in meinem Spielgang. Da ich durch das Atelier zur Tür ging, drehte er sich etwas um und sagte: »Verzeihen Sie, wenn ich mich vielleicht gegen den Heiligen Geist des Bauhauses ver-

sündigt habe. Aber ich konnte nicht wissen, daß das Bauhaus eine Art Mönchsorden ist.« Ich war nicht an den Tisch zurückgekehrt. Er sagte: »Ich möchte gern noch einiges zu Ihrem Bühnenwerk sagen.« Ich setzte mich ihm nicht wieder gegenüber, sondern abseits in meinen Negerthron. »Bitte!« sagte ich. »Diese Arbeit«, begann er, »beeindruckt mich, wie Sie gesehen haben. Aber warum lassen Sie noch maskierte Menschen auftreten und durch die Masken sprechen? Wir wollen doch keine Negertänze mit Dämonenmasken aufführen.« Er lächelte dabei; denn das war ein Frontalangriff gegen den Negerthron, auf dem ich saß. »Erst, wenn Sie die Menschen auslassen, kann das Spielwerk des 20. Jahrhunderts entstehen. Bauen Sie doch eine phantastische Maschinerie aus Licht und Finsternis, in der Licht und Finsternis, Farben, Formen, Töne, von Menschen höchstens noch Schreie, am besten aber auch diese nicht, zu einem maschinell funktionierenden Bild der Welt gemischt sind, das durch ein paar Hebel, durch ein paar Schalter von jedem Kind bedient werden kann, je nach der Platte, die aufgelegt ist und gespielt werden soll. Das wäre eine Sache!« Er blickte mich erwartungsvoll an. »Ja, eine Sache wäre das«, sagte ich. »Ein Automat, ein Kunststück vielleicht, mit Sicherheit ein Leerlauf ins Leere.« Er schüttelte den Kopf. »Sie irren. Der Automat, wie Sie es nennen, ist der Antrieb und die Form unserer Zeit. Er ist alles.«

»Er ist nichts«, sagte ich.

Ich stand auf vom Negerthron. »Ich danke Ihnen für Ihren Besuch.«

Er drehte sich noch einmal auf dem Stuhl herum, stand aber dann auf.

»Ich wünsche Ihnen eine recht gute Zeit am Bauhaus«, sagte ich und gab ihm die Hand, als er mich verließ.

War das das Ende des Bauhauses —?

DAS GLEICHGEWICHT

In den mit immer größeren Bedrängnissen einsetzenden Notzeiten des Staatlichen Bauhauses in Weimar blickte ich oft auf Johannes Itten. Er schien der ruhende Pol in immer neuen Wirrungen. Schon sahen wir die Zeit nahe, in der wir nicht mehr von einem *Staatlichen* Bauhaus reden könnten. Obwohl es kaum möglich schien, daß wir dem Thüringer Staat zuviel kosteten, so war doch die Inflationszeit mit ihrer sich täglich steigernden Geldentwertung eine furchtbare Bedrohung, die in das tägliche Leben eines jeden von uns eingriff. Klee, Kandinsky, Feininger konnten wohl ab und zu gegen Devisen verkaufen. Aber das waren mehr oder weniger Zufälle, und viel von diesen Geldern ging an unsere Lehrlinge und Gesellen für die tägliche Hilfe. Um die Arbeit der Bühnenwerkstatt aufrechtzuerhalten, verkaufte ich mein großes Bild von Léger, das berühmte »Nackte Modell im Atelier«, an das plötzlich auftauchende »östliche Bollwerk des Expressionismus«, den dicken Onkel Dolf, der sogleich wieder von Theodor Däubler schwärmte und von dessen nächtlicher Vorlesung aus dem »Nordlicht«, an dem Onkel Dolf freilich in so völliger Besäufnis teilgenommen hatte, daß er gewiß nur im Trancezustand Däubler gehört hatte, gegen ein Butterbrot. Aber es half der Werkstatt und den Mitarbeitern doch einige Zeit. Klee bezeichnete seine Bilder mit den Bemerkungen »für Amerika reserviert« und »für meine Frau reserviert«.

Georg Muche arbeitete unermüdlich an den Entwürfen für das Haus der doch schon utopischen Bauhaussiedlung, um es wenigstens für die geplante Bauhausausstellung 1923 zu retten. Diese Ausstellung schien der letzte Hoffnungsstrahl, das Bauhaus irgendwo – aber wo? – weiterzuführen. Gropius hatte die geistige Grundlage des Bauhauses vom Handwerk auf die Industrie umgestellt. Gerade diese für eine ungewisse, hoffentlich nahe Zukunft vorgesehene Veränderung beunruhigte die Werkstätten sehr; uns »freie Künstler« nicht minder. Ruhe bewahrte nur Itten. Er strahlte die Ruhe auch aus. Es war nicht nur seine feste Schweizer Natur, die das vermochte. Er hatte auch seit langem seine ihn erfüllende geistige Welt, die mit dem Wort »Mazdaznan« nur nach einer am Bauhaus oft grotesk wirkenden Seite sichtbar war. Itten war vor allem in seinem Unterricht so völlig seines Weges sicher, daß ihn nichts wanken machen konnte. Daß seine Erkenntnis ein kunstpädagogisches Weltereignis sei, wußte er mit Sicherheit. Sollte in Weimar ein Abschluß kommen ohne ihn – er würde sofort eine einflußreiche Berufung an anderer Stelle erhalten. Für seine eigene künstlerische Arbeit hatte er eine Distanz zu den anderen Meister-Ateliers gelegt. Sein Atelier war mitten im Park, war das sogenannte Tempelherrenhaus aus der Goethezeit.

Ruhe strahlte außer Itten nur noch Gertrud Grunow aus, aber nur in ihrem Unterricht. Sie selbst war außerhalb des Unterrichts die hilflose alte Frau, als die sie sich

wußte. »Ich kann nur anderen helfen, mir selbst nicht«, sagte sie. Sie würde wirklich hilflos sein, wenn das Bauhaus zu Ende ging, und auf die Hilfe von Freunden angewiesen sein, das wußte sie.

Gropius griff zu einem oft bewährten Mittel, etwas Beschwichtigung in das allseitig beunruhigte Bauhaus zu bringen. Er veranlaßte Paul Klee, ein kleines Bauhauskonzert zu geben. Solche Abende waren stets richtige Feiern und wirkten lange in uns allen nach. Auch diesmal war es so, trotz eines Zwischenfalles, durch den Klee sein Spiel unterbrechen mußte.

Es hatte sich dies ereignet: Einer unserer weiblichen Bauhauslehrlinge, ein großes, schlankes, dunkelhaariges Mädchen, war ohnmächtig geworden. So etwas kam öfters vor. Es lag wohl an der allgemeinen Unterernährung der Inflationszeit. Zudem war die Aula überfüllt, und es stank unheimlich nach Knoblauch. Unsere »Durchlauchten«, die Mazdaznan-Jünger, gaben sich gerade wieder einer Reinigungskur hin. Übrigens war mir das Mädchen schon aufgefallen, als sie den Saal betrat. Ein hektisches Rot brannte auf ihrem Gesicht. Ich saß wie stets ganz seitlich an der Wand, da mich jede Menschenansammlung bedrängt, und blickte still in die Reihen der Bauhäusler. Diese saßen teils auf Hockern, teils hockten sie auf dem Fußboden im arabischen Sitz. Wir alle waren in Bauhaus-Tracht. Plötzlich sah ich, daß das Mädchen aufstand, sehr bleich war, um sich griff und umfiel. Sie fiel über einen Bauhausjungen an ihrer Seite. Geschickt

gefallen, dachte ich noch; auf der Unterlage des Bauhäuslers konnte sie sich nicht weh tun. Klee unterbrach sofort sein Spiel. Ich rief gedämpft zu Itten, der wenige Reihen vor mir auch an der Seite, jedoch auf dem Fußboden mit untergeschlagenen Beinen saß: »Itten, bitte, helfen Sie!« Ich hatte in Fragen der Gesundheitslehre stets volles Vertrauen zu Itten, obwohl ich seine Kuren, wie wir alle, ironisierte. Ich entsann mich in diesem Augenblick, daß einmal, als meine Frau und ich bei Ittens zu Besuch waren und Itten Weihrauchkerzen anzündete, um, wie ich damals annahm, die Atmosphäre der ketzerischen Schreyers zu reinigen, meine Frau plötzlich ohnmächtig wurde. Wir legten sie auf das Sofa, und Itten brachte sie mit wenigen Strichen über die Stirn wieder zu sich. Daran dachte ich jetzt, als Itten sich sehr gelassen aus dem arabischen Sitz erhob und in seiner dunkel-purpurnen Bauhaus-Tracht – es fehlten nur der Kardinalshut und der große Ring an der Hand – sich durch die Reihen schob. Inzwischen hatten schon drei Bauhäusler das lange Mädchen an den Schultern, Hüften und Füßen ergriffen und wie ein Brett waagrecht über die Köpfe der Sitzenden gehoben und trugen die Ohnmächtige aus der dicken Luft der Aula ins Treppenhaus. Gropius stand auf und setzte sich wieder, da er sah, daß ich soeben Itten folgte. Als ich ins Treppenhaus kam, lag die Ohnmächtige ausgestreckt flach auf dem Rücken. Itten kauerte neben ihr, fühlte ihr den Puls und betrachtete aufmerksam ihr Gesicht. Soeben kam einer von den Bauhäuslern mit einem

Glas Wasser zurück. Itten nahm das Glas Wasser, schüttelte es seltsamerweise etwas, hauchte darüber hin – ohne Medizinmann geht es nicht, dachte ich ketzerischerweise – und goß ihr das Wasser mit einem kräftigen Schwung mitten ins Gesicht. Da schlug sie die Augen auf und bekam langsam Farbe. Wir warteten noch eine Weile. Dann richtete sich das Mädchen ein wenig auf, blickte Itten starr lächelnd an und begann ihr Haar zu ordnen. Itten stand auf. »Nach Hause bringen!« sagte er zu den helfenden Bauhäuslern. »Zwei von euch genügen.« Dann gingen Itten und ich wieder in die Aula. »Es hat nichts zu bedeuten«, sagte Itten zu mir.

Es hatte aber doch etwas zu bedeuten. Das stellte sich am nächsten Vormittag heraus, ausgerechnet in meinem Atelier. Neben meinem Atelier war der Raum, in dem Gertrud Grunow unterrichtete. Dort erhob sich plötzlich ein Geschrei. Die Wand war ziemlich hellhörig. Gertrud Grunow war öfters aufgereggt, aber diesmal erschien es mir ungewöhnlich. Kurz darauf wurde meine Tür heftig geöffnet, und das Mädchen, das gestern ohnmächtig umfiel, stand vor mir. Sie atmete heftig. »Bitte, helfen Sie mir!« keuchte sie etwas. »Was ist denn los?« sagte ich. »Fräulein Grunow hat mich herausgeworfen!« »Dazu wird sie gewiß Grund gehabt haben«, sagte ich. »Ich bat Fräulein Grunow um Hilfe.« »Und?« fragte ich. »Sie schrie mich an: hinaus, Sie alberne, verliebte Gans!« Dazu sagte ich nichts. Wir mischten uns grundsätzlich nicht in die Liebesgeschichten am Bauhaus. Es passierte

da allerhand, was wir sahen und wußten, aber es ordnete sich von selbst und immer in einer liebenswürdigen Weise, so daß wir die glücklich Verliebten ebenso gern sahen wie die unglücklich Verliebten. Aber dieses Mädchen gefiel mir ganz und gar nicht. Sie lehnte an der Wand, verdrehte erst die Augen und dann die Hüften auf eine ekelhafte, sehr unsympathische Weise, dazu seufzte sie: »Helfen Sie mir!« »Sagen Sie doch endlich, was los ist«, sagte ich unwillig. »Hören Sie bitte zu«, schluchzte sie. Sie lehnte immer noch an der Wand. Ich stand dicht vor ihr. Ich dachte nicht daran, sie zum Sitzen aufzufordern, sondern sie möglichst bald loszuwerden. Da begann die Beichte.

»Ich liebe. Ich liebe namenlos. Ich liebe unglücklich!«

Ich schwieg.

»Warum fragen Sie nicht, wen ich liebe?«

»Das geht mich nichts an.«

»Das geht Sie sehr viel an. Sonst können Sie mir nicht helfen!«

Ich erschrak heftig. Sollte sich dieses Frauenzimmer in mich verliebt haben? »Also los!« sagte ich kurz.

Sie schluckte und schluchzte noch einige Male. Dann sagte sie mit beschwörender Stimme: »Ich liebe Johannes Itten!«

Ich schwieg. Ich schwieg beharrlich. Sie fuhr fort:

»Endlich, endlich – gestern hat er mich angerührt, als ich ohnmächtig wurde.«

»Er hat Sie nicht angerührt«, sagte ich sachlich. »Ich bin

dabeigewesen. Er hat Ihnen ein Glas Wasser ins Gesicht gegossen.«

»Wasser! Wasser! Ich bin so durstig«, stammelte sie. Dann begann sie wieder: »Sie müssen es hören, denn Sie müssen mir helfen.«

Ich erschrak wieder. Oft im Leben haben sich Halbverrückte an mich geheftet, in der Meinung, ich könne ihnen helfen. Daraus wurden meist schreckliche Sachen. Und schon hörte ich es:

»Sie sollen es wissen: ich war gar nicht ohnmächtig. Ich kann ohnmächtig spielen. Als kleines Schulmädchen habe ich das schon getan, wenn ich etwas wollte oder nicht wollte. Ich wollte, daß Itten mich in seine Arme nähme und aus dem Saal trüge, wir allein wären und er mich lieb habe!«

Diese Mischung von Verlogenhheit und Brunst machte mich rasend. Ich verlor das Gleichgewicht und schrie das Mädchen an:

»Wissen Sie, was Sie sind? Eine ganz gemeine Person!«

Ich konnte mich nicht halten und knallte ihr eine kräftige Ohrfeige ins Gesicht.

Sie schrie auf: »Sie haben einen Lehrling geschlagen. Ich werde Sie sofort bei Gropius anzeigen.«

»Ja«, schrie ich, »sofort! Sofort! Hinaus aus meinem Atelier! Sofort!«

Ich wies ihr die Tür. Aber das Mädchen fiel vor mir auf die Knie.

»Nein! Nein!« schluchzte sie, »ich bitte Sie, schlagen Sie

mich noch einmal!« und sie hielt mir ihr von Tränen nasses Gesicht hin.

Und ich war so außer mir, daß ich sie zum zweiten Mal, und noch kräftiger als das erste Mal, auf die linke Backe schlug. Sie senkte den Kopf, dann sagte sie:

»Dank! Das hat gut getan!«

Sie seufzte tief auf und lächelte mich an.

Ich ging quer durch den Raum und kehrte wieder zurück. Die doppelt geschlagene Backe war brennend rot geworden.

»Bitte stehen Sie auf!« sagte ich.

Sie stand gehorsam auf.

»Wischen Sie sich mit dem Taschentuch über die Augen und über das ganze Gesicht.«

Sie tat es gehorsam.

»Nun gehen Sie auf die Toilette, waschen sich, und kühlen Sie das Gesicht, so gut es geht. Dann kommen Sie wieder zu mir.«

Sie nickte, wollte noch etwas sagen, aber schwieg und ging.

Ich war sehr aufgeregt und bekümmert. Zu meinen allgemeinen und persönlichen Bauhaussorgen noch diese Geschichte. Und ich war dabei völlig entgleist. Ich mußte ziemlich lange warten, bis sie wiederkam. Sie hatte das Haar recht ordentlich gemacht, aber man sah ihr deutlich an, daß sie geweint hatte. Die Röte der geschlagenen Backe hatte sich nur wenig gemindert. Aber die Augen waren ruhig geworden. Sie blickte mich mit vollem Ver-

trauen an. Sie war von einem Hauch der Schönheit überglänzt. Ich konnte mich einer gewissen Rührung nicht erwehren und sagte zurückhaltend, doch ohne meine endlich wieder erwachende Menschenfreundlichkeit zu verbergen:

»Was wollen wir denn nun mit uns anfangen?«

Sie sah mich vertrauensvoll an.

»Hätten Sie einmal Lust, ein bißchen in der Weberei zu arbeiten?«

»Ja«, sagte sie sogleich mit einem frohen Strahl im Gesicht, »wenn Fräulein Börner mich annimmt.«

Fräulein Börner war unsere Werkmeisterin in der Weberei.

»Da wollen wir gleich zu ihr gehen.«

Wir gingen über die Straße in das Werkstattgebäude. Auf der Straße blieb sie einmal stehen, sah mich freimütig an und sagte: »Ich danke Ihnen, Meister Schreyer.«

Dann gingen wir an den Webstühlen und den emsig Arbeitenden vorbei – die Weberei war unsere bestbesetzte Werkstatt – zu Fräulein Börner, die uns, auf einen Blick von mir, in ihr kleines Zimmer führte.

»Hier ist jemand, der gern bei Ihnen arbeiten möchte«, sagte ich.

»Ja, mein Kind, kommen Sie nur!« sagte sie.

Dann sah sie auf mich und wieder auf das Mädchen.

»Was möchten Sie gern arbeiten?«

»Vielleicht ein kleines Tuch.«

»Ein Tränentüchlein?« fragte Fräulein Börner mit ent-

waffnender Güte und streichelte dem Mädchen die Hand.
»Dann müssen wir erst einen kleinen Entwurf machen. Tun Sie das bitte hier in meinem Zimmer. Und tun Sie, als ob Sie in meinem kleinen Reich zu Hause wären.«

»Da bin ich nun überflüssig«, sagte ich und gab Fräulein Börner und dem Mädchen die Hand.

Das Mädchen beugte sich ein wenig zu mir und flüsterte mir zu, wie sich zwei gute Kameraden eine Heimlichkeit sagen:

»Bitte, erzählen Sie Meister Itten nichts!«

»Das verspreche ich«, antwortete ich.

Ich habe mein Versprechen gehalten bis heute. Etwas mehr als dreißig Jahre. Aber ich war damals sehr bekümmert.

Ich mußte, ob ich es wollte oder nicht, jetzt zu Itten gehen.

Er war im Tempelherrenhaus des Goetheparkes. Sein Atelier war ein Laboratorium, wie jedes Atelier bei uns. Er begrüßte mich mit der ihm eigenen Mischung von Güte und Distanz.

Es machte Mühe, zwei Stühle zum Sitzen freizumachen. Mein Besuch bei Itten war etwas Ungewöhnliches. Jeder von uns Meistern war überbeschäftigt, mit Lehrlingen und Gesellen, mit Werkstattarbeit und mit eigener Arbeit.

»Es ist da eine künstlerische Frage, über die ich gern mit Ihnen kurz sprechen möchte«, sagte ich. »Hoffentlich störe ich nicht zu sehr.«

»Nein, ganz und gar nicht«, sagte Itten höflich.

»Es handelt sich um die Frage des Gleichgewichts.«

»Ah so!« machte Itten.

Ich fuhr fort: »Es ist mir ein Gedanke gekommen, der mich sehr stört. Sie erinnern sich vielleicht an die vielen Gleichgewichtsübungen, die ich in Weimar gezeichnet habe. Das Gleichgewicht besteht doch wohl darin, daß wir alle Kräfte in eine solche Ordnung bringen, daß sie einander nicht stören und zusammen eine Ganzheit und Einheit bilden.«

Itten nickte.

»Da nun aber«, sagte ich weiter, »jedes Kunstwerk eine Aussage aus der geistigen Wirklichkeit ist, sagt dieses Gleichgewicht aus: die Kräfte sind sozusagen in die Schwebe gebracht. Ich sage das gerne mit den Worten: Ruhe in der Bewegung und zugleich Bewegung in der Ruhe.«

Itten nickte.

»Nun aber —« sagte ich nach einigem Zögern, »finde ich, daß dieses Gleichgewicht ein Unentschiedensein der Kräfte bedeutet. Sie pendeln sich aus, die positiven und die negativen Kräfte. In dem Gleichgewicht der Kunstwerke sagen wir aus, daß wir uns *nicht* entschieden haben zwischen den positiven und negativen Kräften. Und ich möchte mich doch so gern für die positiven Kräfte entscheiden.«

Itten sah mich nachdenklich und nicht ohne Besorgnis an. Er erkannte offensichtlich, daß ich selbst aus dem

Gleichgewicht gekommen war, es vielleicht überhaupt noch nicht erreicht hatte.

»Wenn mein Gedanke richtig ist«, sagte ich, »oder gar eine abschließende Erkenntnis wäre, so wären alle Kunstwerke gerade durch ihr Gleichgewicht, das aber zum Wesen des Kunstwerks gehört, nichts als der Ausdruck einer menschlichen Unentschiedenheit, also die Kunst eine wirkliche Gefahr für unsere seelisch-geistig-körperliche Entwicklung. Müßte das nicht zu dem Entschluß führen, das Kunstwerkschaffen überhaupt aufzugeben, da es uns nicht zur Entscheidung bringt?«

»Da stimmt verschiedenes nicht«, bemerkte Itten.

»Darf ich vermuten, daß es noch eine andere Grundordnung gibt als das Gleichgewicht, eine Ordnung, der vielleicht die Ordnung des üblichen Gleichgewichts untergeordnet ist, es also eine höhere Ordnung des Gleichgewichts gibt?«

Itten zögerte lange, bis er vorsichtig antwortete:

»Ja.«

»Können Sie sich näher erklären?«

»Eigentlich nicht.«

»Ich bin gewiß, daß Sie diese höhere Ordnung kennen und haben«, forschte ich weiter.

Itten sagte ruhig, doch ohne jede Ablehnung im Ton:

»Geheimnisse lassen sich nicht austauschen.«

Dann lächelte er ein wenig.

»Machen Sie sich keine Mühe, Schreyer. Es gibt Fragen und Antworten. Aber jede Antwort enthält einen Wider-

spruch zur Frage. Es gibt Bitten und Geschenke. Die Geschenke, die echten Geschenke, erfüllen jede Bitte und sind doch sehr viel mehr.«

Er stand auf.

Heute weiß ich: ich verließ das Bauhaus, weil ich die höhere Ordnung des Gleichgewichts nicht hatte, und Itten verließ das Bauhaus, weil er die höhere Ordnung des Gleichgewichts besaß.

IN DER ERNTEZEIT

Die Ernte der STURM-Zeit und Bauhaus-Zeit – nach einem Menschenalter die Ernte.

Eine Liste der toten Freunde. Eine Liste weltberühmter Werke. Ein Ausstreuen der Saat über die ganze Welt. Ringsum wucherndes Unkraut. Oft blüht auch das Unkraut schön, sehr schön; aber es bringt nicht ein einziges Weizenkorn. Wir haben das Feld bestellt und einen Garten angepflanzt. Beides liegt vor uns, Kornfeld wie Garten fast entleert im Herbst. Andere als die Säer der Saat bringen die Ernte ein. Kinder haben alle Blumen des Gartens geplündert. Wir sehen das Stoppelfeld und das dürre Laub. Wir sehen den herrlichen Regen, der herab- rauscht über uns, und sehen die herrliche Sonne, die vom Herbsthimmel strahlt.

Schon als Knabe habe ich den Herbst über alle Jahreszeiten geliebt. Aus den Knabenjahren klingt mir bis heute das Nietzsche-Wort: »Dies ist der Herbst: der – bricht dir noch das Herz!«

Nun ist es Herbst. Von Zeit zu Zeit begegnen sich die Letzten der ersten Generation aus der Wende zur neuen Kunst des 20. Jahrhunderts. Sie begegnen sich alt und froh, niemals einsam, und schauen sich dankbar an, Mensch zu Mensch.

So begegnete ich plötzlich, wenige Jahre nach dem zweiten Weltkrieg, Freund Georg Muche in der Benediktiner- abtei Maria Laach. Mein Haar war weiß geworden, und

Georg Muche, der neun Jahre jünger ist, war schon ergraut. Wir beide waren zu den »Einkehrtagen für bildende Künstler« gekommen. Diese leitete P. Theodor Bogler, Mönch von Maria Laach, der alte Bauhäusler, der »große Bogler«, wie wir ihn am Bauhaus in Weimar nannten. Stets sehe ich mit tiefer Bewegung den verehrten und geliebten Mann wieder, wenn er groß in seiner schwarzen Kutte, die um den hageren Körper schlottert, vor mir steht. Er hatte zu Anfang des »Dritten Reiches« zufällig entdeckt, daß ich noch auf der Welt bin, und lud mich namens des Abtes Ildefons nach Maria Laach ein. An einem Schutzengelfest war ich zum erstenmal in Maria Laach. Seitdem ist Maria Laach meine geistige Heimat. Ich durfte teilnehmen an der Liturgischen Erneuerung, die von hier ihren Ausgang nahm. P. Theodor öffnete mir die Tür zur Benediktinerinnen-Abtei vom heiligen Kreuz in Herstelle, zu dem damaligen Spiritual P. Odo Casel, dem Erneuerer der Lehre vom Kultmysterium, der mich auf dem Weg zur Übernatur führte wie kein anderer Mensch sonst. Stets ist P. Odos Geist gegenwärtig, wenn ich in Maria Laach sein darf. So oft wie möglich habe ich hier St. Michael gefeiert.

Nun war es wieder wenige Tage vor St. Michael. Und diesmal feierte auch Georg Muche das Fest mit mir in Maria Laach. Er war vor vielen, vielen Jahren der erste Maler des STURM gewesen, den ich kennenlernte. Er war damals sehr groß, sehr schmal, sehr jung, ein langer blonder Junge mit blauen Augen und blondem Haar.

So stand er neben dem kleinen Herwarth Walden, viel größer als ich, und lächelte freundlich auf mich herab. Dieses Lächeln, seltsam wissend und gütig, begegnete mir stets wieder, wenn wir uns im Leben sahen. So standen wir später oft nebeneinander im Bauhaus zu Weimar. Dort war Georg Muche der Jüngste von uns, und es lastete viel Arbeit auf ihm. Er leitete die Weberei. Und er arbeitete so erfolgreich in den Bauproblemen, daß auf der Bauhausausstellung 1923 er es war, nach dessen Plänen das erste Versuchshaus des Bauhauses – ein Versuch des Menschenhauses – gebaut wurde. Oft wurde Georg Muches Lächeln im Bauhaus angestrengt-schmerzlich um des schweren Wissens willen und um mancher vertanen Güte willen. Wir beide hätten gewiß jeden ausgelacht, der uns damals gesagt hätte, wir würden einmal gemeinsam in einem Kloster an Exerzitien teilnehmen, um die Kunst aus christlichem Geiste zu erfassen und zu gestalten. Rückblickend auf die vielen Bauhausversuche in Weimar, eine Bindung der Kunst an das Metaphysische zu gewinnen, war aber nun Maria Laach eine zwangsläufige Entwicklung – wenigstens für mich wie für den Bauhäusler Theodor Bogler –, die kommen mußte, nachdem wir die entscheidenden Fragen an uns wirklich ernst gestellt hatten. Gleichwohl wissen wir, daß die entscheidende Antwort ohne uns selbst gefallen ist.

Georg Muche war ein breiter Mann geworden. Er strahlte äußere und innere Würde aus. Die äußere

Würde war beinahe »geheimrätlich«, unverbindlich-verbindlich, eine Maske, eine Schutzmaske. Die innere Würde ließ alle Teilnehmer der Einkehrtage aufhorchen, wenn er in der Aussprache das Wort nahm. Da sprach einer aus der Schöpfermacht des Geistes, nicht nur in dem, was er sagte, sondern ebenso in dem, wie er es sagte, ein Bekenntnis zum inneren Menschenbild. So sah ich ihn dann vor dem Altar knien. Das Gesicht war sehr ernst. Aber über dem Ernst lag das Georg-Muche-Lächeln. Und dieses Lächeln war in dieser Stunde ganz kindlich geworden. Dieses Gesicht glich dem still lächelnden Antlitz eines Kindes in der Wiege.

Von der Frühmesse bis zur Komplet waren wir eingespannt in den Rhythmus der Klosterordnung und der Einkehrtage. Zu persönlichem Gespräch war nur ein kurzer Spaziergang im Klostergarten frei, ein Blick in die Werkstätten des Klosters, ein Blick auf die bunten Pfauen, mit denen ein alter weißbärtiger Klosterbruder halblaut sprach. Ich weiß nicht mehr, was wir auf den kurzen Spaziergängen gesprochen haben. Ich weiß nur, daß wir uns unserer unerwarteten Begegnung auf der Insel Sylt erinnerten, wohin ich für ein paar Tage geflüchtet war in den Jahren der Verfolgung, um ein wenig »Luft« zu bekommen. Ich ging über das Rote Kliff in Kampen auf Sylt. Die Sonne strahlte auf das blaue Meer vom Himmel. Ich kam von Norden. Kein Mensch schien auf dem Kliff zu wandern. Da kam ein einzelner gro-

ßer Mann von Süden. Er war sonnenumstrahlt. Plötzlich erkannten wir uns. Es war Georg Muche. Unsere Freundschaft war groß.

Wir beschlossen in Maria Laach, daß ich auf der Heimfahrt einen oder zwei Züge überspringen sollte, mit einem Abstecher nach Krefeld, um El, Georg Muches Frau, wiederzusehen und seine Krefelder Fresken kennenzulernen. Denn Georg Muche hatte nach ergiebigen Forschungen über den buon fresco in Italien und nach vielen Laboratoriumsarbeiten in seinem Berliner Dachatelier, wo er nach der Vertreibung aus Breslau hauste, nun große Fresken in Krefeld geschaffen. Er war dort als Leiter der Meisterklasse der Textilingenienschule tätig. Ich sah nun auf der Heimfahrt diese Fresken, die einen weiten geschlossenen Raum mit blühenden Farben umkreisen. Es sind »Menschenbilder«, die Menschen und alle Gestalten gleichsam aus farbigen Lichtwellen und Lichtfunken geformt, herb und süß geformt – herb und süß in dem geistigen Sinne, wie der hl. Bernhard von Clairvaux der Honigsüße genannt wird – ein Leben zwischen Unschuld und Versuchung, der Mensch im Paradies. Es sind die »Paradiesfresken«. Das christliche Thema ist hier in einer von der formalen christlichen Tradition freien Weise wunderbar und in die Zukunft deutend mit überzeugender Kraft gestaltet, eines der Werke unserer Zeit, in denen das christliche Thema zum Gegenstand unserer Gegenwart gemacht ist. Dabei ist ein malerisches Werk entstanden, in dem schon der kri-

stalinische Hauch der Freskentechnik von bezaubernder Schönheit ist.

Ich sehnte mich, bald wieder mit Georg und El Muche zusammenzusein. Und nach wenigen Jahren war es möglich auf einer Vortragsreise ins Rheinland. Ich hatte das Glück, daß in diesen Tagen eine große Georg-Muche-Ausstellung im Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld war, die fast 200 Werke umfaßte. Es war die malerische Entwicklung seines bisherigen Lebens. El führte mich durch die Ausstellung, da Georg in dieser Stunde Unterricht zu geben hatte. Ich sah die »Figuren und Legenden«, die »Welt der Spinne«, die großen Ölgemälde wie »Aquarium und Knabe«, die »Große Schnecke« und das herrliche Bild der »Schlafenden«. Um den schlafenden Menschen haben seit je viele meiner Gedanken und Gefühle gekreist. Die schlafende Jungfrau – das ist der hilflose und zugleich geborgene Mensch. Dieses mein Traumbild hat Georg Muche in vollkommener Reinheit gemalt.

Noch ganz umfangen war ich von den Bildern, als El und ich nach Uerdingen fuhren, wo Heim, Atelier, Schule und Werkstatt sind. Wir kamen in ein abenteuerliches Haus unmittelbar am breiten Rheinstrom, sozusagen eine mittelalterliche Burg aus dem Ende des 19. Jahrhunderts, also eigentlich ein Gespenst. Aber es war lichtumflutet und lichtdurchflutet und hatte einen Turm. Oft habe ich mir als Kind gewünscht, in einem Turmzimmer zu wohnen. El und Georg wohnen leibhaftig

in den höchsten Zimmern des Turmes. Dort ist auch das Atelier. In den unteren Stockwerken sind Werkstätten und Unterrichtsräume. Wir blickten in den goldblauen Herbsttag über den gelassen und breit hinwogenden Rheinstrom und sahen die ferne hohe Brücke sich in den Himmel hinein wölben. Ich war tiefbeglückt.

Ich saß mit den beiden Menschen im Turmzimmer. Es war Herbst. Wir erkannten die Zeit der Ernte. Es war unsere Ernte, die Saat, die wir ausgestreut. Es war die Ernte des Bauhauses und des STURM. Vieles war auf steinigem Boden gefallen, vieles war verweht. Manches hat Frucht getragen. Wir gedachten der großen Toten Klee und Kandinsky, Walden und Blümner. Wir grüßten im Geiste über das Meer den greisen Feininger.

Wir gedachten aller Lebenden und Toten der Jahre um uns. Wir gedachten der Weisheit und Güte von Gertrud Grunow, die heimgegangen ist. Hatte sie nicht gesagt: »Schreyer – lernen Sie erst das Wort richtig, ehe Sie malen!« Ich lerne immer noch an dem Wort. Hatte sie nicht gesagt: »Muche, Sie malen mit dem Vogelauge!« Wahrlich, ich sah es auch. Alle Bilder Georg Muches schweben, die ungegenständlichen wie die gegenständlichen. Sie schweben im Licht. So wie das Licht die Erde umkreist. Die Güte des Lebens hat dem Maler ein Turmzimmer gegeben, von dem aus er nur Strom und Himmel sieht, eine Brücke und die Sonne und des Nachts alle Gestirne. Fern von der Stadt, über den Menschen.

FRUCHT UND NEUE SAAT

Immer wieder überprüfe ich seit dem Ende des STURM und des Bauhauses: Was ist erreicht? Was hat das sich verwandelnde Leben mit dem Erreichten gemacht? Wo sind die Erben? Was schenken sie dem Menschen und der Kunst? Wo sind die »Neuen«? Was ist ihre Hoffnung, ihre neue Hoffnung?

Wir wissen, daß der STURM und das Bauhaus nicht wegzudenken sind von der Kunstwende des 20. Jahrhunderts, daß unter den Namen der entscheidenden Künstlergeneration aller Länder sich die Namen der STURM-Künstler und der Künstler des Bauhauses in der ersten Reihe befinden. Weder die Geschichte des Expressionismus noch des Futurismus und Kubismus, des Konstruktivismus, der abstrakten Kunst, des Surrealismus oder wie die Strömungen auch genannt werden, kann ohne unser Werk geschrieben werden. Unsere Namen erweisen, daß die Kunstwende international gewesen war und ist, daß sie gleichzeitig in allen Ländern aufbrach, daß durch sie leibhaftig ein Tor geöffnet wurde in ein neues Leben, ein neues Erkennen der Lebenskräfte, daß eine leibhaftige Verwandlung des Menschen begann, das »Menschenbild« sich tiefer und umfassender zu entschleiern begann, daß sich das Gesicht der Gesellschaft und das Leben der Gemeinschaft verwandelte, schon äußerlich beherrschend sichtbar im neuen Menschenhaus, in der neuen Stadt. Wir wissen, daß wir der Mitwelt und Nach-

welt einen neuen Abglanz der geistigen Wirklichkeit gegeben haben.

Wir wissen, daß fast jede Stadt heute mindestens einen großen Architekten des neuen Formwillens hat, obwohl die neue Kunst heute wie vor 40 und wie vor 20 Jahren von ihren Gegnern totgesagt wird, obwohl manche unserer Gegner selbst in solchen Häusern wohnen, die sie für zerstörende Werke des Teufels halten. Da sind auch die neuen Schulbauten, die kubistischen und konstruktivistischen, die Meisterwerke eines funktionell-dynamischen Stils, wie sie schon die das Bauhaus begleitende Generation baute. In ihnen leben schon unsere Enkelkinder. Wir wissen, daß heute die Kunstpädagogik ohne die genialen Erkenntnisse von Johannes Itten nicht wäre. Wir wissen, daß die Baumeister, Maler, Bildhauer aller freien Länder hinblicken auf das, was der STURM und das Bauhaus waren, und nun zur Freude von uns Überlebenden Eigenes schaffen.

Das Bauhaus ist wie der STURM ein Anfang. Niemand von uns hat sich eingebildet, daß wir das Ziel erreicht haben, noch gar, daß nach dem STURM und dem Bauhaus nicht etwas Neues kommen dürfe.

Wir haben nicht abwenden können, daß wir mißverstanden wurden, daß wir falsch und äußerlich nachgeahmt wurden, daß die Nachahmer nicht als solche erkannt wurden, daß die Werke der Großen unter uns Spekulationsobjekte des Kunsthandels wurden, daß die

Werke der Meister, die hofften, ihre Werke würden »ins Volk« kommen, Luxusgegenstände der Reichen wurden, daß heute kaum jemand unser soziales, wahrhaft gemeinschaftliches Anliegen noch ernst nimmt, daß unsere Hoffnung, keine »musealen Erscheinungen«, wie Klee es nannte, zu werden, sich nicht erfüllt hat, daß unsere Hoffnung, eine wirkliche Volkskunst zu erwecken – denn wir halten jeden Menschen von Natur zum Kunstwerkschaffen für berufen –, sich nicht erfüllt hat.

Ich habe oft an Gertrud Grunow gedacht, die weit in die Zukunft blickte und die beiden Wege, auf denen unsere Kunst sich weiterentwickeln würde, voraussah. Sie formulierte die zwei Möglichkeiten: auf der einen Seite Reklame und Industrieform, auf der anderen Seite Mysterium und Kirche. Beide Möglichkeiten verwirklichten sich schon bald nach dem Ende von STURM und Bauhaus in ungeahnter Kraft.

Wer heute abends durch die lichterfüllten Großstadtstraßen geht, in den gefährlichen Zauber der Lichtreklame blickt, wird kaum wissen, daß es ehemalige Bauhäusler waren, die hier am Anfang entscheidend mitgewirkt haben. Bauhausschüler wurden von den »Kulturellen« des Dritten Reiches geradezu gesucht, während ihre Lehrer diffamiert und verboten wurden. Schüler mußten auch nur in besonderen Fällen das berüchtigte schriftliche »Reuebekenntnis« ablegen, nämlich, daß sie bereuten, jemals »entartet« gearbeitet zu haben. Wer die moderne Schaufenstergestaltung betrachtet, erkennt un-

schwer die Ahnen: Konstruktivisten und Surrealisten. Die Werbetechnik folgt heute allgemein den Prinzipien, wie sie der hochbefähigte Bauhäusler Herbert Bayer vorbildlich begonnen hat. Die Künstler der bunten Schutzumschläge bekannter Buchreihen, manches Meisterwerk eines unbekanntem Graphikers, gehen den STURM-Weg und Bauhaus-Weg mit eigenen Einfällen weiter. Theater und Film haben sich allerdings nach vereinzelt guten Ansätzen der neuen Kunst grundsätzlich versagt. Denn mit Bühnenbildern und Kostümen nach Tairoff, Schlemmer oder der STURM-Bühne ist nichts getan, solange nicht auf der Bühne der Mensch und das Menschenwort in der neuen Weise lebendig ist. Nur im Varieté und Kabarett lebte – selbst in den Jahren der Verfolgung – die neue Kunst, oft unerkannt in ihren Wurzeln, fort. Im übrigen konnten wir während des »Dritten Reiches« in Deutschland öffentlich nur den Weg »Reklame und Industrieform« gehen. Der andere Weg »Mysterium und Kirche« lag brach. Es ist bekannt, daß außer mir kein Bauhaus-Meister für die Kirche gearbeitet hat. Meine Malereien in Hamburger Kirchen und in den Kapellen zweier neuer Ostafrika-Dampfer entstanden erst lange nach der Bauhaus-Zeit im »Dritten Reich« und sind dem Krieg zum Opfer gefallen. Von den STURM-Künstlern hat schon früh Heinrich Campendonk herrliche Glasgemälde für katholische Kirchen geschaffen; so in der Krypta des Münsters zu Bonn und als ein Hauptwerk die große Reihe der Fenster in Maria Grün zu Hamburg-

Blankenese. Diese Werke sind Vorbilder geworden für schon zwei Generationen kirchlicher Glasmaler. Von den STURM-Künstlern ist seit Jahren einer der Führer der Futuristen Italiens, Gino Severini, Kirchenmaler. Der STURM-Künstler Fernand Léger, einer der Führer der französischen Kubisten, hat der Kirche von Assy, einem Hauptwerk der jungen Generation Frankreichs, ein riesiges Mosaik über die lauretanische Litanei gegeben und der Kirche von Audincourt eine Fensterreihe christlicher Symbole; in Assy wie in Audincourt Meisterwerke reifen Altersstils.

Und hier darf und muß gesagt werden, daß für die Kunstwende des 20. Jahrhunderts nicht allein das Wirken des STURM und des Bauhauses entscheidend gewesen ist. Wie es neben Gropius sehr bedeutende Architekten in Deutschland schon während des Bauhauses gab – ohne nur an die unübertroffenen Antipoden F. L. Wright in Amerika und an Le Corbusier in Europa zu denken –, so wurden die Bauhaus-Probleme, da sie allgemeine Zeitprobleme waren, auch außerhalb des Bauhauses von der gleichzeitigen und der nächstfolgenden Generation vorbildlich behandelt und entscheidend weitergeführt. Dies geschah vor allem durch den Architekten Rudolf Schwarz und seine Mitarbeiter. Ihn und sein Werk lernte ich erst etwa acht Jahre nach der Weimarer Bauhaus-Zeit kennen. Er war der Leiter der Kunstgewerbeschule in Aachen. Seine Person und sein Werk waren für mein Leben so umwälzend, wie ich es von Künstlern vor ihm

nur durch Herwarth Walden erfahren habe. Die Begegnung erfolgte etwa gleichzeitig mit meinen letzten inneren und äußeren Vorbereitungen zur Konversion. Durch Rudolf Schwarz und sein Werk ist mein Leben und meine Kunst wohl so weit, wie ich beides haben darf, zu einer möglichen Einheit gebracht worden. Um es anders zu sagen: nicht, wie manche meinen, die alte oder neue Kunst hat mich zur Kirche geführt, sondern die Kirche hat mich erst richtig zur neuen wie zur alten Kunst geführt. Im STURM wie im Bauhaus bedienten sich destruktive wie schöpferische Kräfte nebeneinander der Kunst, beide mit Werken von hohem künstlerischem Rang.

Was ich im STURM und am Bauhaus noch für absurd hielt, die Verbindung des neuen Menschen und seiner Kunst mit der Kirche, war plötzlich Tatsache, zwingende, selbstverständliche Tatsache. Was am Bauhaus nicht erreicht werden konnte, das Menschenhaus als das Haus einer Gemeinschaft zu bauen – in Aachen, in der Fronleichnamskirche, 1930 erbaut, hat Rudolf Schwarz es mit den konsequentesten Mitteln der Baukunst des 20. Jahrhunderts erreicht: das Menschenhaus als Haus der gläubigen Gemeinschaft und zugleich als Gefäß für das Mysterium, das Gotteshaus. Alles ist hier von Rudolf Schwarz und seinen Mitarbeitern in der Kirche der Arbeitervorstadt selbst gestaltet, in franziskanischer Armut, mit den schlichtesten Mitteln, aber in kostbarster Form, ein Werk, vor einem Vierteljahrhundert völlig einmalig, von einer geistigen Aussagekraft, die nun

schon für zwei neue Generationen in der ganzen christlichen Welt zum Vorbild geworden ist und kaum wieder erreicht wurde. Die Fronleichnamskirche hat den zweiten Weltkrieg überstanden und ist heute so vollkommen wie vor 25 Jahren. Damals haben Rudolf Schwarz und seine Mitarbeiter die neue Saat ausgestreut, die nach dem STURM und nach dem Bauhaus den folgenden Generationen Brot aus der Wirklichkeit des Geistes gegeben hat.

Rudolf Schwarz verließ Deutschland nicht, als er im »Dritten Reich« verfolgt wurde und nicht mehr bauen durfte. Er harrete aus.

Auch wir Bauhäusler in Deutschland und außerhalb Deutschlands haben ausgeharrt und die Grundideen des Bauhauses weitergetragen. Johannes Itten übernahm 1938 die Direktion der Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums in Zürich. Gropius führte das Bauhaus mit dem Kreis einiger zu Meistern gewordener Bauhaus-Mitarbeiter wie Marcell Breuer und Josef Albers in Amerika zum Sieg. Moholy-Nagy gründete ein eigenes New Bauhaus in Chicago. Als einzigem in Deutschland gelang es Georg Muche, der seit 1938 Leiter einer Meisterklasse der Textilingenieurschule in Krefeld ist, die praktische und pädagogische Bauhaus-Arbeit fortzusetzen. Er war nun der für die internationale Textilindustrie von Krefeld führende Künstler, brachte jedoch auch ein Architekturproblem des Bauhauses, die bemalte Wand, durch seine großen Freskenarbeiten zu einer

selbständigen Lösung. Gerhard Marcks lehrte mehrere Jahre an der Hochschule für bildende Künste (damals noch Landeskunstschule) in Hamburg, bis er nach Köln übersiedelte. Lyonel Feininger malte bis zu seinem Tod in Amerika in seiner verklärenden Schau Bild um Bild. Von den Bauhäuslern aus Weimar arbeiten Josef Albers und Herbert Bayer in Amerika. Marcell Breuer ist in Amerika ein berühmter Architekt geworden. Hans Haffenrichter hat mit seinen Diagrammen atomarer Strukturen aus der Kernphysik eine besondere Leistung geschafft. Ida Kerkovius ist in ihrem hohen Alter noch heute in Stuttgart als Malerin und Weberin tätig mit der Kraft ihrer großen und stillen Persönlichkeit; anlässlich ihres 75. Geburtstages wurde sie von der Stadt und von Kunstfreunden durch eine umfassende Jubiläumsausstellung im Stuttgarter Kunstverein hoch geehrt. Theodor Bogler ist schon seit vielen Jahren Benediktinermönch in Maria Laach und leitet die dortigen Kunstwerkstätten. Benita Otte lehrt als Weberin in Bethel, in Bodelschwingshs evangelischem Reich, und schafft symbolstarke Bildteppiche. Nahum Slutzky, der Goldschmied, lebt in England. Kurt Schwerdtfeger, der Bildhauer, lehrt an der Pädagogischen Akademie in Alfeld. Else Mögelin, die Weberin eigenwilliger religiöser Bildteppiche, lehrte bis zu ihrer Pensionierung an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg und schafft unermüdlich weiter. An der Hamburger Hochschule für bildende Künste lehren noch aus

Weimar: Otto Lindig, der Töpfer, und Fritz Schleifer, der Architekt. Aus dem Bauhaus Dessau kommt der Architekt Gustav Hassenpflug, Leiter der Hochschule für bildende Künste in Hamburg; bei ihm lehren aus Dessau auch Kurt Kranz, der Maler und Graphiker, sowie Wolfgang Tümpel, der Goldschmied. Dessauer Bauhäusler ist auch der Architekt Eduard Ludwig, der an der Hochschule für bildende Künste in Berlin lehrt. Die vielen Namen in öffentlichen Stellungen bezeugen, wie sich die Bauhaus-Pädagogik ungehemmt weiterentwickelt. Von freien Künstlern, die aus der Bauhaus-Arbeit hervorgegangen sind, sei wenigstens Werner Gilles mit seinen Landschaften und Strukturen von großem Reiz der Form und Farbe genannt und an den Maler Fritz Winter erinnert, über den mir Maria Marc noch wenige Tage vor ihrem Tode schrieb, daß sie ihn für die größte malerische Kraft halte, die aus dem Bauhaus-Nachwuchs hervorgegangen ist. Seit kurzem haben wir in Deutschland eine dritte Entwicklung aus dem Bauhaus. Es ist die »Schule für Produktform« in Ulm, von Inge Scholl gegründet. Der erste Leiter der Schule war der Schweizer Architekt, Bildhauer und Maler Max Bill, vom Bauhaus Dessau kommend. Diese Schule heißt folgerichtig nicht mehr Bauhaus. Sie ist allerdings die letzte Konsequenz des Dessauer Bauhauses: der alleinige Dienst an der Industrieform und ihrer Herrschaft.

Alle, die heute lehren und schaffen dürfen, werden, wenn sie es wissen, nicht vergessen, daß in der Zeit, als

unsere Kunst verfolgt wurde, die evangelische wie die katholische Kirche der »entarteten« Kunst Zuflucht gewährten. Die Künstler, die dazu gewillt waren, fanden in der kirchlichen Atmosphäre und im kirchlichen Raum eine Stätte des Wirkens. Die metaphysische Wendung, die charakteristisch ist für das Wesen der neuen Kunst vom Expressionismus bis zur absoluten Malerei, fand und schuf sich hier ein besonderes Wirkungsfeld, in dem sich die geordnete Sinnbildwelt aus der geistigen Wirklichkeit mitteilen konnte. Die Öffentlichkeit wußte kaum etwas davon. Denn die kirchliche Kunst steht ihrem Wesen nach außerhalb des Kunstbetriebes, da ihre Werke außerhalb des Kunsthandels leben und der Kunsthandel weithin die zeitgenössische Kunstkritik und Kunstgeschichte bestimmt. Die während fast zweier Jahrzehnte in der Stille wachsende neue kirchliche Kunst des 20. Jahrhunderts hat sich im gegenwärtigen Jahrzehnt zu fast unwahrscheinlichen Verkündigungen aus der geistigen Wirklichkeit entfaltet und die neue Kunst unserer Zeit in einer Weise dem Leben verbunden, wie es kein Kunsthandel und keine Museumsverwaltung vermochte noch vermag. Die kirchliche Kunst hat sich bereits die neue Industrieform zu eigen gemacht und sie zum Ausdrucksmittel des Sakralen erhoben. Die neue Formung des christlichen Mysterienkults in unserer Zeit – fast erschreckend für viele Gläubige – ist künstlerische Sensation der Mitwelt geworden. Die Sensation wird enden. Die Kunst wird bleiben zu neuer Frucht und neuer Saat.