

Wirkliche Orte, wirksame Orte

Die Ateliers der Dessauer Meisterhäuser

Ateliers sind andere Räume. Zu Lebzeiten wirkt in ihnen der künstlerische Geist, der in unserer Gesellschaft noch immer eine so bedeutende Rolle zu spielen scheint und dem der Besucher möglichst nahe zu kommen trachtet, wie bereits Honoré de Balzac in seiner Erzählung „Das unbekannte Meisterwerk“ festhielt: „[...] als der Neuling unter dem Zauber stand, den geborene Maler empfinden müssen beim Anblick des ersten Ateliers, wo sich ihnen einige der sinnlich-technischen Verfahrensweisen der Kunst offenbaren. Ein großes offenes Fenster im Deckengewölbe erhellte das Atelier des Meisters Porbus. Das Licht sammelte sich auf einer Leinwand, die auf der Staffelei stand und auf der bisher nur drei oder vier weiße Striche aufgetragen waren [...]. Muskelabgüsse in Gips, Bruchstücke und Torsi antiker Göttinnen, liebevoll geglättet durch die Küsse der Jahrhunderte, lagen verstreut auf Simsen und Konsolen. Unzählige Skizzen, Studien in dreifarbigter Kreide, Rötel oder Tusche bedeckten die Wände bis oben hin. Farbschachteln, Flaschen mit Öl und Terpentin, umgeworfene Trittleitern ließen nur einen schmalen Gang frei, um in den Lichtkreis zu gelangen, der von dem hohen Lichtfenster herführte und dessen voller Schein auf das bleiche Gesicht von Porbus und auf den elfenbeinfarbenen Schädel des seltsamen Mannes fiel.“

Selbst nach Auszug oder Ableben der Künstler, Literaten, Musiker und Geistesgrößen scheint etwas vom Hauch des einstigen kreativen Schaffensprozesses im Raum, an der Architektur und am Ort zu verbleiben, selbst dann, wenn man die Adresse erst nach Jahrzehnten aufsucht. Scharen von Besuchern machen sich auf eine literarische oder künstlerische Pilgerfahrt zu den

Sehnsuchtsorten ihrer bewunderten Helden und können dann beispielsweise in der sogenannten „replica“ von Henry David Thoreaus' kleinem Holzhaus am Walden Pond in der Nähe von Concord (Massachusetts), in den musealen Reinszenierungen der Ateliers von Constantin Brancusi oder Francis Bacon oder in Peter Paul Rubens Antwerpener Haus dem Kunstschaffen nahe sein. Es ist, neben dem möglichen historischen Interesse an Ort und Person, diese unerklärliche Entstehung von Ideen und deren Umsetzung ins Werk, die die Besucher so überaus fasziniert, und über die sie auch die seither verstrichene Zeit und ihre Läufe vergessen. Inspiration und Vision, die Luftzüge des Übernatürlichen, sein Sehen und Erkennen bleiben zwar dem genialen Geist vorbehalten, aber selbstverständlich hofft jeder Besucher auf eine Übertragung, zumindest aber auf eine Einsicht.

Dass dieses Nachspüren und Wiederholen auch unter erheblichem Verlust der Authentizität des Ortes möglich ist, zeigt vor allem, dass es die Betrachter selbst sind, die diesen Eindruck erzeugen, denn die Räume, in die man Einblick oder gar Zutritt erhält, müssen sich nicht einmal am nachweislich historisch korrekten Standort befinden. Das Nachspüren der einen Vision mündet in eine weitere, die ungleich komplexer ist, weil sie kollektiv konstruiert, aber individuell erfahrbar wird. Absichtlicher oder versehentlicher Ortswechsel tun der Aura – ein weiterer Windhauch – keinen wirklichen Abbruch.

Walter Gropius' Direktorenzimmer im Staatlichen Bauhaus Weimar wurde bekanntlich nach einer überlieferten, von Lucia Moholy angefertigten Farbfotografie rekonstruiert – und so

gibt es heute zwei Schreibtische zu bewundern. Einen kopierten in Weimar und einen originalen in Lincoln (Massachusetts), ein jeder aber an seinem authentischen Ort stehend. Die Frage mag dennoch erlaubt sein, was in Weimar außer einer Reinszenierung nun zu besichtigen ist, wenn doch der originale Schreibtisch und alle anderen Zutaten dieses Ortes wie Leuchten, Textilien oder Möbel dort nicht mehr vorhanden sind? Natürlich, es ist das „Raumkunstwerk“, das hier wiederauferstand, das Zusammenwirken aller verloren gegangenen oder zerstreuten Bestandteile. Vor allem aber ist es die Aura des Bauhauses und seines Gründers, die hier geatmet werden will und die sich in einem nackten Raum mit moderner Bürobestuhlung nur schwer einstellen mag. Die neuen Möbel und Wandfarben sind nur Statisten, und wenn es keine bildliche Überlieferung gegeben hätte, könnten sie sogar frei erfunden sein – wie in Luthers Sterbezimmer in Eisleben, Dürers Stube in Nürnberg oder Rubens' Atelier in Antwerpen. Gropius war hier, er ist hier gewesen. Und mehr noch, denn Leben und Werk sind eng miteinander verbunden, „meine ganze Seele wohnt hier“ schrieb Heinrich Vogeler über sein Worpsweder Bauernhaus.

Tatsächlich wurden an diesem Ort, am Schreibtisch im Weimarer Direktorenzimmer, teils folgenreiche Entscheidungen getroffen, Briefe und Aufsätze verfasst. Nicht umsonst kennen wir so viele Fotografien von Schreibtischen im 20. Jahrhundert – von jenen der Macht bis zu jenen der Wissenschaft, Literatur oder Kunst. Die Fotografien des Dessauer Arbeitszimmers von Walter Gropius und des Ateliers von László Moholy-Nagy zeigen uns Schreibtische und jeweils eine Schreibmaschine als

das Symbol des denkenden, schreibenden und vermittelnden Künstlers. Ein Mensch, der ein Haus besitze, das so praktisch wie eine Schreibmaschine sei, könne sich glücklich schätzen, so drückte es Le Corbusier aus. Die glücklichen Bauhäusler hatten beides, zumindest einige Jahre lang. Und selbstverständlich sehen wir im Bild der Schreibmaschine, aber auch im Federkiel Friedrich Schillers auf dessen Schreibtisch in Weimar nicht allein ein benennbares Werkzeug. Der architektonische Raum und sein gestaltender Mensch sind im 19. und 20. Jahrhundert zu einer Einheit verschmolzen, die Architektur und das Interieur wurden als Selbstporträt oder Porträt seines Bewohners lesbar. Insbesondere der Schreibtisch als Ort der genialen Konzeption und visionären Lenkung avancierte zu einem Symbol und Stellvertreter für das entrückte und insofern omniprésente Genie. Der Raum alleine spricht nur das „Hier ist es gewesen“, der Schreibtisch und die Schreibmaschine zeigen zudem: „So ist es gewesen“ und „Jetzt ist es gewesen“. Die Objekte sind nicht nur Stellvertreter für den Menschen, es sind auch Symbole und Metaphern für den Übersetzungsprozess der Idee in die Realität. Häufig leider falsche, die lediglich zur Dekoration eingesetzt werden. Sie zeugen dann eher von der Unfähigkeit, Verluste zu akzeptieren, anstelle die daraus entstehende Leere zum Ausgangspunkt für neue Konzepte zu machen.

Die Meisterhäuser in Dessau stehen für den Versuch, nicht nur die architektonische Hülle, sondern auch das soziale Umfeld zu planen, den einzigartigen Ort, an dem sich Zeiten und Künstler in einer einmaligen Konstellation überschneiden, auf der grünen Wiese zu etablieren. Begonnen mit hochfliegenden Plänen in Weimar, von denen dann doch nur das recht isoliert

scheinende Versuchshaus Am Horn errichtet wurde, konnte Gropius in Dessau mit einem Schulbau und den Wohnhäusern für die Bauhausmeister seinen Traum von einer modernen Künstlerkolonie nun endlich angehen. Anders aber als auf der Darmstädter Mathildenhöhe, dem Vorzeigebispiel für eine Verbindung aus Kunstschule und Künstlerwohnsiedlung der Jahrhundertwende, ging es nicht mehr um jeweils individuell geplante, möglichst auf den einzelnen Bewohner abgestimmte Atelierwohnhäuser. Gropius entwickelte für Dessau einen Haustyp, der gedreht, gespiegelt und als Doppelhaus zusammengesetzt, schließlich dreimal nebeneinander gebaut wurde, und damit sechs gleichwertige Atelierhäuser bereitstellte. Das Direktorenhaus ergänzte die Reihe um ein freistehendes Einfamilienhaus. Gropius' grundlegende Überlegungen zu diesen auf modularen Raumkombinationen aufgebauten Wohnhäusern entstammten seinen beiden Projekten des „Wabenhauses“ und des „Baukastens im Großen“ – beides Modelle einer Systembauweise, die Raummodule im Sinne eines Kombinationsspiels additiv zusammenstellen. Dieser Entwurfsgedanke sollte die Industrialisierung des Wohnungsbaus befördern – neben der bekannteren Tafel- oder Plattenbauweise, wie sie unter anderem in Berlin oder auch in Frankfurt am Main erprobt wurde, versuchte Gropius die Raumzellenbauweise als möglichen Standard zu etablieren. Für Ateliers war dies zwar eigentlich unnötig – dazu gab es deutlich zu wenige Abnehmer – als Raummodul jedoch machte der Einfall von Walter Gropius durchaus Sinn. Man hätte das Atelier ja grundsätzlich auch gegen ein anderes Arbeitszimmer austauschen können – „Vereinigung größtmöglicher Typisierung mit größtmöglicher Variabilität“ gab Gropius als

Leitlinie vor: „alle sechs wohnungen in den drei doppelhäusern sind gleich bis ins detail und dennoch verschieden in der wirkung“, schrieb der Architekt zu seinem Entwurf. Der modulare Gedanke ist den Meisterhäusern plastisch eingeschrieben, vorkragende Körper bezeichnen den Aufbau aus funktional getrennten Quadern. Das Atelier im Obergeschoss kragt aus diesem Grund der Lesbarkeit über das Erdgeschoss hinaus.

Gropius' Dessauer Ateliers sind, wie es für diesen Raumtyp üblich ist, höher als die anderen Innenräume, besitzen jedoch nicht die sonst so typischen Galerien. Diese dienten einerseits als Stauraum, aber auch, um einen Perspektivwechsel auf das Modell zu ermöglichen. In Dessau ermöglichte stattdessen ein Einbauregal die Unterbringung der von Balzac genannten Utensilien. Den erhaltenen Innenraumaufnahmen der Ateliers von Paul Klee oder auch von Lyonel Feiniger ist die Funktionalität dieses Einbaumöbels sehr gut abzulesen. Die zweite Funktion der Atelier-Galerie wurde hingegen einfach gestrichen: Denn der moderne Künstler betreibt keine Modellstudien mehr und benötigt folgerichtig die herkömmliche Galerie nicht. Ein Blick auf die Fotos des berühmten Pariser Ateliers von Piet Mondrian bestätigt diese veränderte Nutzung. Wichtig ist nicht mehr der Abgleich mit einem vor der Staffelei posierenden Modell oder einigen arrangierten Gegenständen, also der Bezug zur dinglichen Realität, sondern die der geplanten Komposition entsprechende harmonische Raumstimmung, die Mondrian mit Hilfe von farbigen Papieren an der Wand zu erzeugen suchte. Der ephemere Raumentwurf beeinflusst den Maler in seiner Wahrnehmung, er hilft ihm, das Gemälde als Ausschnitt einer vollständigeren Wirklichkeit zu sehen.

Konsequent passte Gropius die Galerie dem modernen Menschen an, der nicht mehr Inspiration aus anderen Blickwinkeln benötigt, sondern sie von der Natur erhält: Die Galerie wird in den Außenraum, auf den angrenzenden Balkon verlagert.

Die Idee des Serienhauses blieb Modell, wie so viele Experimente der Moderne – aber genau darin zeigt sich eine Qualität der Meisterhäuser und ihrer Ateliers. Es sind Visionen einer modernen Architektur für den modernen Künstler, der „wie jeder andere Mensch auf Grund seiner Kenntnisse und mit Hilfe seines Denkvermögens und des intuitiven Moments“ arbeite, wie es Wassily Kandinsky 1928 ausdrückte. Der Künstler sei „von jedem anderen schöpferischen Menschen nicht zu unterscheiden“. Vorbildlich aber wohnte er auch in Dessau noch immer, denn, so Gropius, das Dessauer Experiment würde „übermorgen zur norm“ werden.

Eine kolorierte Axonometrie von Alfred Arndt zeigt die drei frei im Raum schwebenden, von unten gesehenen Meisterhäuser in drei verschiedenen Ansichten. Die Gleichzeitigkeit der Darstellung von verschiedenen Seiten auf einem Blatt ohne Bezug zueinander unterstreichen den typisierten Charakter der Häuser. Die drei gleichen, auf dem Blatt sich drehenden Häuser sind im Sinne der Rationalisierung und Serialisierung nur eines. Die sich widersprechenden Aspekte der Typisierung und der Variabilität ergänzen sich in Dessau – und das zeigt sich auf eine erstaunliche Weise auch in der multiplen oder wechselnden Bewohnerschaft. Für den Besucher ist es zunächst einmal gar nicht einfach, die Häuser und Ateliers mit ihren unterschiedlichen Bewohnern voneinander zu

Historische
Einrichtungen

unterscheiden. Warum also alle sechs besuchen? „Denn man reist doch wahrlich nicht, um auf jeder Station einerlei zu sehen und zu hören“, wie es Goethe an Friedrich Heinrich Jacobi schrieb. Muche und Scheper, Schlemmer, Meyer, Arndt und Stölzl, Moholy-Nagy und Albers, Gropius, Meyer, Mies van der Rohe – im Grundsatz steht die reale Zeitabfolge eines Orts, also gleichzeitiges und sukzessives Tun im Arbeitsraum oder Atelier sowie der meist deutlich spätere Besuch, nicht im Vordergrund des allgemeinen Interesses und der museologischen Inszenierung von Künstlerorten. Die Reihung, aber auch die Darstellung von Zeit und Nutzung scheinen der Einzigartigkeit eines Orts zuwider zu laufen. In Dessau beweisen die Meisterhäuser und ihre Ateliers jedoch, dass sie beides sein können, typisierte, also unspezifische, und einzigartige Räume. Es sind im besten Sinn jene anderen Räume, von denen Michel Foucault sprach, „wirkliche Orte, wirksame Orte“.