



Otto Karl Werckmeister

Berlin

Otto Karl Werckmeister war, neben Forschungsaufträgen am Warburg Institute, London und dem Deutschen Archäologischen Institut, Professor für Kunstgeschichte an der UCLA und der Northwestern University in Evanston/Illinois, sowie Gastprofessor an den Universitäten Marburg und Hamburg. Die Strategien von Künstlern des 20. Jahrhunderts auf dem Weg zum Ruhm hat er ebenso untersucht wie das Bildrepertoire frühmittelalterlicher Buchillustrationen oder der japanischen Manga-Comics. Walter Benjamins Forderung nach einer „Aktualität des Denkens“ hat ihm als Motto seiner Untersuchungen gedient.

Zu seinen wichtigsten Veröffentlichungen gehören: Ende der Ästhetik (1971), Ideologie und Kunst bei Marx (1974), Versuche über Paul Klee (1981), The Making of Paul Klee's Career, 1914-1920 (1988), Zitadellenkultur. Die schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der Achtziger Jahre (1989); Linke Ikonen: Benjamin, Eisenstein, Picasso - nach dem Fall des Kommunismus (1997), Der Medusa-Effekt - Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001 (2005).

FRAGEN ZU HANNES MEYER

Werk oder Projekt?

Hannes Meyer war ein Architekt ohne gebautes Lebenswerk. 1953, ein Jahr vor seinem Tode, porträtierte ihn der Schweizer Maler Paul Camenisch neben einer Tafel mit seinen vier ehrgeizigsten Entwürfen. Die beiden größten, politisch exponiertesten davon – der Genfer Völkerbundpalast und die Moskauer Innenstadt – wurden niemals ausgeführt. In seiner gesamten Karriere konnte Meyer nur zwei große Bauwerke errichten – das Basler Freidorf und die Bernauer Gewerkschaftsschule. Trotzdem hat er durch sein kulturpolitisches Wirken, das im Direktorat des Bauhauses gipfelte und in der umfassenden Sammlung seiner Schriften dokumentiert ist, historische Bedeutung gewonnen. Denn Meyer war der prominenteste westeuropäische Architekt seiner Zeit, der die Modernisierung der Architektur an der Auseinandersetzung zwischen Kapitalismus und Marxismus orientieren wollte. Seit dem Beginn der Wirtschaftskrise arbeitete er in steigendem Maße auf eine marxistische Bestimmung der Architektur hin, ohne sie je verwirklichen zu können.

Aktualität?

Beim 5. Bauhauskolloquium im Juni 1989, das Meyer zum 100. Geburtstag gewidmet war, diente er als historische Bezugsfigur für das Projekt einer modernisierten Stadt- und Arbeitsarchitektur der DDR. Auf allen vier vorausgehenden Bauhauskolloquien – 1976, 1979, 1983 und 1986 – waren Vorträge über ihn gehalten worden. Seine steigende Bedeutung für die Architektur der DDR, die sich in diesem Rückblick abzeichnet, hängt mit der Abkehr von deren anfänglich stalinistischer Architekturpolitik zusammen, die 1986 zur Neugründung des Bauhauses als Lehrinstitut führte. Zu seinen Lebzeiten hatte ihn eben jene Architekturpolitik von der DDR ferngehalten. Das 5. Bauhaus-Kolloquium von 1989, auf dem Meyers



politische Rehabilitierung ihren Höhepunkt erreichte, fand allerdings zu einem Zeitpunkt statt, da die kommunistische Parteiherrschaft der DDR zusammenzubrechen begann. Als im Frühjahr 1990 der Tagungsband erschien, war bereits eine gewählte Regierung ohne Beteiligung der SED im Amt, die die Auflösung der DDR betrieb.

Das heutige Bauhauskolloquium steht unter dem *Leitbegriff* Empire aus Michael Hardts und Antonio Negris gleichnamigem Buch von 2000. Damit beruft es sich auf eine Fundamentalkritik des globalisierten Kapitalismus, die sich auf die Marx'sche Theorie stützt, ohne deren politische Konsequenzen zu ziehen. In der diffusen Oppositionskultur der Gegenwart ist Hardts und Negris Buch deshalb so erfolgreich, weil der Begriff „Empire“ eine Art kapitalistischer Herrschaft jenseits benennbarer historischer Gegebenheiten in Politik und Gesellschaft charakterisieren soll. Die Autoren bestimmen ihn als systemische Struktur, die nirgends lokalisierbar und zugleich allgegenwärtig ist. Damit sprechen sie ein weit verbreitetes Unbehagen an der globalisierten kapitalistischen Wirtschaftsordnung an, das Klassengrenzen übersteigt und daher keine politischen Konfrontationen nach Maßgabe der Marx'schen Theorie eröffnet.

2005 stellten Hardt und Negri mit ihrem Buch *Multitude* dem Begriff „Empire“ einen ebenso umfassenden Gegenbegriff für die Menschen an die Seite, die der globalisierte Kapitalismus bedrückt und die sich von ihm befreien wollen. Wieder beriefen sie sich auf Marx, doch nur, um sich noch weiter von ihm zu entfernen als zuvor. Die behauptete Universalität beider Begriffe verhindert ihre zeitgeschichtliche Konkretisierung, die die Marx'sche Theorie durch gesellschaftlichen Klassenkampf und politische Revolution zu bestimmen sucht. Weder Klassenkampf noch Revolution werden in Hardts und Negris Büchern angesprochen. Die Auseinandersetzung zwischen „Empire“ und „Multitude“ bleibt auf eine demonstrative Massenkultur begrenzt, wie sie heute überall ohne nachhaltigen Erfolg betrieben wird. Lässt sich auf dieser Grundlage eine Architektur und Formgestaltung bestimmen, die einen glaubhaften Widerspruch zum globalisierten Kapitalismus erheben kann, so wie es Meyer in seiner Zeit versuchte?

Marxistischer Architekt?

Doch bestätigt sich überhaupt Meyers Selbstverständnis als marxistischer Architekt, zu dem er sich seit 1930 bekannte, bei einer Beurteilung seiner Arbeit nach der Marx'schen Theorie? Er bildete es erst im zweiten und dritten Jahr der Weltwirtschaftskrise aus. Weder als er beim Bau des Freidorfs in Basel in der Genossenschaftsbewegung tätig war noch als er in den Führungsgremien der CIAM mitwirkte, nahm er marxistische Positionen ein. Später schwor er diesen beiden Phasen seiner Arbeit im Namen des Marxismus ab. Auch als Direktor des Bauhauses richtete er weder Studiengänge noch Projekte und Produkte an marxistischen Ideen aus. Seine Neuorientierung des Bauhaus-Programms am „Volksbedarf“ wurde zwar kulturpolitisch als „links“ akklamiert oder angefeindet, war aber lediglich volkswirtschaftlich motiviert.

Auch als Meyer beim Bau der Bernauer Gewerkschaftsschule die Gestaltungsprinzipien des Bauhauses auf die Kulturpolitik der Arbeiterbewegung anwandte, berief er sich nicht auf sozialistische Traditionen. Seine Leitideen von Persönlichkeitsbildung und Gemeinschaftsgeist stammten vielmehr aus der genossenschaftlichen Sozialpädagogik. Als der Dessauer Bürgermeister Fritz Hesse ihm bei seiner Entlassung im Frühjahr 1930 eine linke Politisierung der Bauhausarbeit vorwarf, bekannte er sich als „theoretischer Marxist“, rechtfertigte sich jedoch mit der erfolgreichen Bilanz der gewerblichen Bauhausarbeit nach Gesichtspunkten kapitalistischen Wachstums. Erst Meyers Berufung zum Professor in Moskau wenige Wochen nach seiner Entlassung, die ihm zugleich ermöglichte, dort seine vertrautesten Schüler in einer ‚Bauhaus-Brigade‘ um sich zu scharen, ermutigte ihn dazu, sich so vorbehaltlos zum Kommunismus zu bekennen, wie er es dann Ende 1932 in seinen Vorträgen in der Berliner Arbeitsgemeinschaft Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands zum Ausdruck brachte.

Meyer erwartete wohl, auf seinen wechselnden Führungspositionen in der Sowjetunion an der Debatte zwischen den verschiedenen Gruppierungen moderner und traditioneller Architekten über die Ausbildung einer sozialistischen Architektur, wie sie zu diesem Zeitpunkt im Zusammenhang mit den Wettbewerben um den Sowjetpalast geführt wurden, teilnehmen zu können. Dass er allerdings gerade der Architektenvereinigung WOPRA beitrug, die den Konstruktivismus und Funktionalismus anderer sowjetischer Architektengruppen bekämpfte, lässt erkennen, wie wenig er seine früheren Anschauungen weiterhin vertreten wollte. Nach dem Aprildekret von 1932, das alle kontroversen Debatten unterband, steigerte er sich in einen plakativen Bekenntnisdiskurs hinein, in dem er keine eigenen Gedanken mehr vorbrachte, sondern seine Bereitschaft zum Umlernen bis zur Selbstkritik beteuerte.

Kunstloser Funktionalismus?

Das Grundproblem, um das es bei allen ideologischen Stellungswechseln Meyers ging, war die ästhetische Reduktion der Architektur im Einklang mit der Technik ihrer Konstruktion und mit der Praxis ihrer Verwendung. Meyer gründete sie auf gesellschaftspolitische Leitvorstellungen, die er in der Schweiz und in Deutschland durchzusetzen suchte, die er jedoch in der Sowjetunion widerrief. Allerdings erhielt er nie die Gelegenheit, eine „kunstlos funktionale“ Architektur, wie er sie zwischen 1924 und 1927 propagierte, bauen zu können, sondern konnte sie nur in seinen Entwürfen vorführen. Kenneth Frampton hat diese programmatisch Ästhetik der Kunstlosigkeit „Idealisierung der Erscheinung des Gebrauchswerts“, Karlheinz Winkler „ideologischen Ausdruck“ technischer Prinzipien genannt. Sie gipfelt in dem Satz „Einzelform und Gebäudekörper, Materialfarbe und Oberflächenstruktur erstehen automatisch“ in Meyers Aufsatz „Die Neue Welt“ von 1926. Ihre postulierte Wirklichkeitsnähe beinhaltet eine Ethik der Nüchternheit, die sich über technische Gegebenheiten hinwegsetzt.

Meyers Wettbewerbsentwurf für den Genfer Völkerbundpalast von 1927, sein berühmtestes und zugleich hypothetischstes Bauwerk, demonstriert die expressive Ästhetik seiner Architektur am eindeutigsten, im Widerspruch zu seiner Behauptung, es sei „nicht schön und nicht hässlich“ und symbolisiere nichts. Wenn Meyer schrieb, sein Entwurf biete „offene Glasräume für die öffentlichen Unterhandlungen offener Menschen“, dann gab er der internationalen Politik eine Gesinnungsethik vor. Und wenn der sowjetische Architekt Moissej Ginsburg urteilte, Meyers Bau sei eher für eine „Internationale der befreiten Völker der ganzen Welt“ geeignet als für den Völkerbund, dann bezog er sich auf kein Organigramm der Komintern, sondern verklärte die Verbindung von Technik und Transparenz zur politischen Ideologie.

Erst als Direktor des Bauhauses verfolgte Meyer das Ideal einer kunstlosen Gestaltung mit aller Konsequenz, wobei er Rentabilität und Kulturpolitik verband. Er wollte es gegen das Ideal einer ästhetischen Harmonisierung von Kunst und Technik durchsetzen, das bislang am Bauhaus vorherrschte. Die ‚wissenschaftlichen‘ Fächer, die Meyer an Stelle künstlerischer Übungen in den Lehrplan aufnahm, sollten die objektive Überlegenheit einer „biologisch“ richtigen Gestaltung über die subjektive Beliebigkeit künstlerischer Formgebung absichern. Kunstlosigkeit wurde zum anthropologischen Prinzip gesellschaftlicher Stimmigkeit erhoben. Als Meyer gleich nach seiner Ernennung mit dem Bau der Bernauer Gewerkschaftsschule beauftragt wurde, gelang es ihm, die Arbeit des Bauhauses nach diesem Prinzip auf ein gesellschaftlich und politisch funktionales Bauvorhaben auszurichten. Hier konnte er die sozialpolitische und die anthropologische Komponente seines reformierten Lehrprogramms zur Deckung bringen.

Funktionalistische Kunstform?

In seiner Arbeit für die Genossenschaftsbewegung in Basel setzte Meyer seit 1924 unter dem Markenzeichen *Co-op* die geometrische Abstraktion des internationalen Konstruktivismus für den ästhetischen Ausdruck der industriellen Rationalisierung ein. Dabei verklärte er den kategorischen Verzicht auf Formdifferenzierung zur Ideologie eines standardisierten Lebensstils. Das Schlafzimmer mit extrem vereinfachten Möbeln und Geräten, das er 1926 in seinem Baseler Büro einrichtete und in Werbefotografien verbreiten ließ, stilisiert eine asketische Lebensweise, und zwar nicht als Idealbild für eine funktionale Verbesserung der Lebensverhältnisse, sondern als Programmbild einer reduktiven Baugesinnung. Die ‚Vitrine Co-op‘, die er für eine Ausstellung der Schweizer Genossenschaftsbewegung entwarf, enthielt verpackte Produkte teils aufgeschichtet wie in einem Warenlager, teils scheinbar bewegt wie beim Ausstoß einer Produktionsmaschine. Sie ästhetisierte die genossenschaftliche Zusammenführung von Produktion und Konsum zum abstrakten Warenfetischismus.

In seinen beiden gebauten Großprojekten in Basel und Bernau stellte Meyer die Ästhetik der Architektur von der Topografie bis zur Farbgebung in den Dienst einer Reglementierung der Lebensverhältnisse nach Maßgabe politischer Ideologien der Vergesellschaftung, erst der Genossenschaftsbewegung, dann der Arbeiterbewegung. Im symmetrischen Stadtgrundriss des Baseler Freidorfs nach dem Vorbild Palladios geben Anordnung, Größe und Form der Gebäude den Rahmen für die genossenschaftliche Lebensform vor. „Die Uniform des einfarbigen Hausanstrichs ist künstlerisch im innersten Wesen der Vollgenossenschaft begründet“, schrieb Meyer dazu. Bei der Bernauer Gewerkschaftsschule gab ihm die Bestimmung des Gebäudes für Ferienkurse von Arbeitervertretern die Möglichkeit, die architektonische Gestaltung in Abstimmung mit der straffen Organisation gewerkschaftlicher Erziehungspolitik zu funktionalisieren. In vier Wochen sollte sie die Kursteilnehmer zu „neuen Menschen“ bilden.

Weil Meyer funktionalistische Formreduktion zur gesellschaftlichen Notwendigkeit erklärte und damit moralische Konsequenzen aus wirtschaftlichen Existenzbedingungen zog, musste er sich mit seinen Auftraggebern über die gesellschaftspolitische Absicht seiner Arbeit ins Benehmen setzen. Als Bauhausdirektor verfolgte er das Ziel, diese ideologische Aufladung der Formreduktion in ein schlüssiges Ausbildungsprogramm zu überführen, noch dazu in Auseinandersetzung mit Vertretern eben der ästhetischen Verselbständigung der Formgestaltung, die er damit außer Kurs setzen wollte. Ludwig Mies van der Rohe, der Meyer als Bauhausdirektor ablöste, hatte kurz zuvor in seinem Referat „Die neue Zeit“ auf der Tagung des Deutschen Werkbundes in Wien gerade das Gegenteil

dieser gesellschaftspolitischen Verantwortlichkeit moderner Formgestaltung vertreten, als er diese schlechtweg für „wertindifferent“ erklärte.

Sozialistische Architektur?

In der Sowjetunion glaubte Meyer offenbar zunächst, seine Ästhetik der Reglementierung in eine politische Universalkunst des Sozialismus einbringen zu können. Innerhalb dieser – zusammen mit „Massenfilm, Massensport, Massentheater, Massendemonstration“ – sollte „das Bauwerk selber ... kein Kunstwerk“ mehr sein. Es scheint, dass Meyer auf seiner ersten Professur an der Moskauer Kunsthochschule 1931–1932 diese Konzeption noch lehren konnte. Doch wurden seine wichtigsten Studenten nach ihrem Abschluss Wortführer der neuen restaurativen Architekturpolitik, allen voran Karo Alabian und Wassili Simbirzew, die 1935 das Moskauer Theater der Roten Armee erbauten. Meyer selbst vertrat in seinem großen, undatierten Aufsatz oder Vortrag „Über marxistische Architektur“ seine Auffassungen zwar weiterhin, bekannte sich jedoch zugleich zur neuen Architekturpolitik. Noch 1936 gelang es ja modernen sowjetischen Architekten, allen voran Iwan Leonidow und Konstantin Melnikow, ihre Entwürfe durch bildhafte, symbolische und dekorative Elemente zu verbrämen – unbeanstandet, doch erfolglos.

Das Aprildekret der Partei von 1932, das die Rückwendung zur traditionalistischen Bauform einleitete, machte nicht nur ein neues Stilvorbild verbindlich, sondern nahm auch den sowjetischen Architekten die Kompetenz für gesellschaftliche Innovation aus der Hand und schränkte sie auf rivalisierende Auslegungen einer kulturpolitischen Generallinie ein. Das widersprach dem Berufsverständnis moderner westeuropäischer Architekten, die bis dahin in der Sowjetunion gearbeitet hatten und sie daraufhin verließen. Da Meyer bleiben wollte, sah er sich gehalten, dieses Berufsverständnis zu widerrufen. Nun rechnete er seine früheren Arbeiten dem Kapitalismus, ja dem ‚Sozialfaschismus‘ zu. In „Über marxistische Architektur“ berichtet er, wie ihm ausgerechnet im April 1932 eine Massenversammlung von Bauarbeitern mit Forderungen nach einer triumphalistischen Bau- und Bildkunst entgegengetreten sei. So befolgte er eine Sprachregelung der sowjetischen Architekturpolitik, die mit ihrer restaurativen Wendung den Wünschen der Bevölkerung zu folgen vorgab.

Dass Meyer den Wechsel der sowjetischen Architekturpolitik vorbehaltlos bejahte, zumindest öffentlich, mag ihm die Weiterarbeit in führenden Stellungen der Stadtplanung und die Entsendung zu Propagandavorträgen im Ausland eingetragen haben, doch erhielt er nie die Gelegenheit, seine neue, konforme Einstellung in einem eigenen Bauprojekt unter Beweis zu stellen. Wenn er bald nach seiner Rückkehr in die Schweiz Karola Bloch-Pjotrowska schrieb, er habe

als „Nichttrasse“ keinen Beitrag zur sozialistischen Architektur leisten können, dann schloss er sich noch im Verzicht der nationalistischen Bestimmung des sozialistischen Realismus an. Seine politischen Bekenntnisse bewegten später auch die Architekturfunktionäre der DDR nicht mehr dazu, ihn zur Mitarbeit heranzuziehen. Sie konnten ihn nur nach seinen Leistungen vor der Emigration beurteilen, von denen er selber nichts mehr hielt.

Schluss

Auf dem 5. Bauhaus-Kolloquium 1989 diente Meyer als mögliche Leitfigur für die Architektur eines politischen Systems, dessen Zusammenbruch im Gange war. Die stalinistische Konsequenz von Meyers Selbstbezeichnung als marxistischer Architekt wurde dabei kaum berührt. Vielleicht hätte die Aufwertung seiner vormarxistischen Architektur dem Begriff „Erbe“ entsprochen, der in der DDR die Aneignung nichtsozialistischer Kulturleistungen erleichtern sollte. Vielleicht hätte sie sogar zu dem Projekt einer demokratischen Reform der DDR nach dem Abriss der Berliner Mauer gepasst. Aber dafür war es nun zu spät. So beinhaltet Meyers historische Bedeutung das Scheitern seiner Karriere als Architekt. Sie führt uns die Ausweglosigkeit des Kurzschlusses zwischen kulturellem Führungsanspruch und politischer Unterordnung vor Augen, die zahlreiche Künstler und Intellektuelle in Europa – von Brecht bis Picasso – zwischen 1933 und 1953 befiel.

Zwanzig Jahre später erfordert Hardts und Negris *Empire* als Referenztext des 11. Bauhaus-Kolloquiums, die Frage einer marxistischen Architektur zu einer anti-kapitalistischen Kultur in Beziehung zu setzen, wie sie die Autoren in ihrem späteren Buch *Multitude* entwerfen. Diese Kultur soll eine Individualisierung der Massen befördern, indem sie sich deren politischer Organisation entschlägt und sie eben dadurch politisch aktivieren will. Dagegen stützte sich Meyers Ästhetik der sozialen Reglementierung auf die fest organisierten Massenverbände der Genossenschafts- und der Gewerkschaftsbewegung. Die kulturpolitische Logik von *Multitude* sieht keine Architektur der Massen vor.