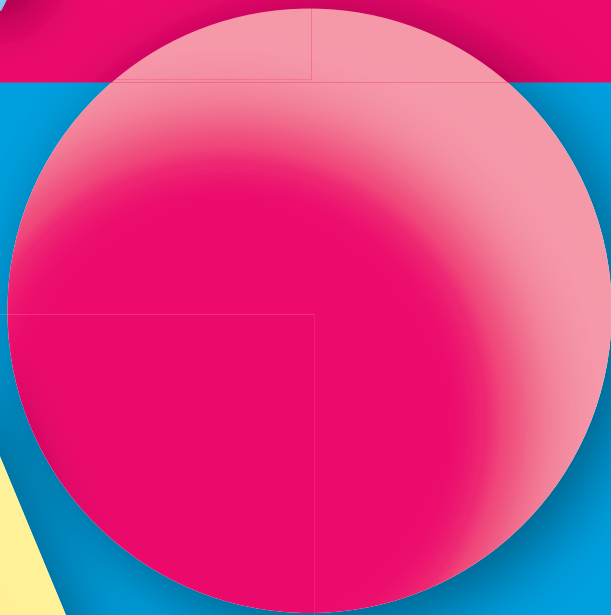


Friedhelm Kröll

nap
new academic press

Bauhaus 1919–1933

Künstler zwischen
Isolation und kollektiver
Praxis



 new academic press

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Photokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages oder der Autoren/Autorinnen reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2019 by new academic press, Wien, Hamburg
www.newacademicpress.at

ISBN: 978-3-7003-2104-0

Umschlaggestaltung: www.b3k-design.de
Satz: Peter Sachartschenko
Druck: Prime Rate Budapest

Friedhelm Kröll

Bauhaus 1919–1933

**Künstler zwischen Isolation
und kollektiver Praxis**

Für Anna und Ferdinand

Inhalt

Vorwort.	7
Einführung.	11
1. Problemzusammenhang.	23
1.1. Methodische Vorüberlegungen zu einer Soziologie der Gruppenbildung unter bildenden Künstlern.	24
1.2. Gegenstandsbereich der Untersuchung.	31
2. Bedingungen, Folgen und Folgeprobleme des Struktur- und Zielwandels des Bauhauses	54
2.1. „Gründungsphase“	54
2.1.1. Frühe Assoziation: strukturelle Labilität.	54
2.1.2. Frühes Selbstverständnis: Der sozial-utopische Horizont	71
2.1.3. Bedingungen und Formen der Reduktion von bestandsgefährdenden Umweltkonflikten	80
2.2. „Konsolidierungsphase“.	93
2.2.1. Institutionelle Differenzierung und Komplizierung: Effizienzorientierte Umstrukturierung.	93
2.2.2. Praktische Interpretation und Konkretion des sozial-utopischen Rahmenprogramms	103
2.2.3. Formen und interne Folgen der Annäherung an die industrielle Umwelt . .114	
2.3. „Desintegrationsphase“.	118
2.3.1. Suprematie des instrumentell gedeuteten und technologisch orientierten Handlungssystems	118
2.3.2. Verkürzte Umdeutung des Selbstverständnisses: Die vernachlässigte Dimension der Kunst.	129
2.3.3. Interne Folgen des Transformationsprozesses in ein außen-bestimmtes Kooperationssystem in gesellschaftspolitischer Absicht	137
3. Nachbetrachtung:	143
Das formschöne Produkt – Zum material-technischen Purismus des späten Bauhauses	143

Abkürzungen.151
Anmerkungen152
Literaturverzeichnis.207
Namenregister.214
Sachregister218

Vorwort

Ein allgemeiner Drang zu einem Aufbruch ins Neue, der bei vielen Künstlern und Intellektuellen zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorherrschte, radikalisierte sich und führte zu einer grundlegenden und totalen Infragestellung der bürgerlichen Gesellschaft, die als lau, verlogen und leer empfunden wurde. Die Avantgardisten rebellierten aufgrund der Erfahrung gesellschaftlicher Entfremdung und kultureller Erstarrung im Akademismus. Viele Künstler schlossen sich in Gruppen und Bündnissen zusammen, die, als gemeinsames Band, drei Bezugspunkte aufgriffen, welche sie zum Idealbild eines Lebensreformwerkes erhoben – gleich ihren Vorläufern im 19. Jahrhundert, den Nazarenern und Präraffaeliten und hier besonders der *art & craft* Bewegung. Da wäre als Erstes die Idee des Gesamtkunstwerkes zu nennen, was insbesondere für das Bauhaus gilt. Im Gesamtkunstwerk ist die Hierarchie und Trennung verschiedener künstlerischer Gattungen zugunsten eines gemeinsamen schöpferischen Zusammenspiels aufgehoben, wie es Richard Wagner für sein Musikdrama konzipiert hat. Die Tilgung aller Grenzen beschränkte sich nicht auf die ästhetische Sphäre: sie überschritt diese und zielte auf die *Einheit von Kunst und Leben*. Daraus ergaben sich zwei weitere für das Reformstreben des Bauhauses relevante Leitgedanken: Die Einheit von Kunst und Handwerk, welche die Trennung des Künstlers vom Handwerker revidiert, und die Vorstellung vom Bauhüttenwesen als Werkstattverbund, in dem die Künstler-Handwerker – in der Zeit, in der die romanischen und gotischen Kathedralbauten entstanden – harmonisch und kooperativ arbeiteten.

Gropius, der federführend für die Ausführung der Bauhausidee steht, führte die im *Arbeitsrat für Kunst*, einer der Rätebewegung nahestehenden expressionistischen Künstlerorganisation, in der er selbst mitwirkte, die Idee der Aufhebung der künstlerischen Gattungen im Gesamtkunstwerk fort. Seine Idee des Gesamtkunstwerkes stand, ebenso wie die Otto Wagners, des Vaters der Wiener Moderne, unter dem „Primat der Architektur“, welches idealtypisch im gotischen Großbau seine Entsprechung fand. Im Jahre 1919 illustrierte Lyonel Feininger diese Idee mit der Druckgraphik „Kathedrale des Sozialismus“, die als Titelbild das Bauhaus-Manifest schmückt.

Lebensreformerische Ideen wurden nicht nur in Form von Reformkleidern, Reformkost und in der Gartenstadt-Bewegung umgesetzt, sondern vor allem mit der Gründung von Werkstattverbänden. Erwähnt werden sollen hier als Vorläufer des Bauhauses die *Werkstätten Hellerau* (gegründet 1898) und die *Wiener Werkstätten*, die 1903 gegründet wurden und gegen deren Ornamentenreichtum Adolf Loos in seinem berühmten Aufsatz „Ornament und Verbrechen“ nichts als Spott übrig hatte. Ebenso wichtig ist die Gründung des *Deutschen Werkbundes* im Jahre 1907. Es versteht sich, dass die Wiener Moderne mehr mit dem Bauhaus verbindet, als die Tatsache, dass Alma Mahler und der Bauhaus-Gründer Walter Gropius eine Weile miteinander verheiratet waren.

Gesamtkunstwerk, Einheit von Kunst und Handwerk sowie kollektive Gesamtarbeit – diesen Dreiklang stimmt die Studie „Bauhaus 1919 - 1933 – Künstler zwischen Isolation und kollektiver Praxis“ von Friedhelm Kröll an. Zum 100-jährigen Bauhausjubiläum erfährt sie nun erfreulicherweise eine Wiederveröffentlichung. Sie erschien erstmalig 1974 und war lange Zeit vergriffen.

Die Untersuchung ist der emphatischen Analyse einer utopischen Idee und deren Umsetzung durch ein Künstlerkollektiv in den Jahren, in der das Bauhaus als Institution bestanden hat, gewidmet. Neben den für das Gründungsjubiläum des Bauhauses 2019 zu erwartenden zahlreichen Neuerscheinungen zum Thema wird diese kunstsoziologische Studie, ihr Augenmerk richtet sich auf die konfliktreiche Dynamik von Gruppenprozessen, eine besondere Stellung einnehmen.¹

Friedhelm Kröll ist Soziologe. Seine thematischen Schwerpunkte liegen auf der Vereinssoziologie, Kommunikationswissenschaft und Kunstgeschichte. Aus diesem Interessengebiet tritt auch das Grundthema dieser Arbeit hervor: das spannungsreiche Verhältnis von hyperindividuellen Künstlern, die bestrebt sind, sich unter einer gemeinsamen Idee zu vereinigen, das am Beispiel Bauhaus analysiert wird. Seine Habilitation über die „Gruppe 47“ von 1977 bleibt dem Thema verbunden. Für den Jubiläumsband zum dreißigjährigen Bestehen der *Werkbund Werkstatt Nürnberg* steuerte Kröll den Text „Werkbund als Prozeß – Eine soziologische Skizze“² bei, in dem das

1 Ein gewisser Einblick in Verlagsentscheidungen – es wurde bedauernd mitgeteilt, dass Kunstsoziologie in Deutschland leider auf kein relevantes Interesse stößt und dies auch für das Bauhausjubiläum nicht zu erwarten wäre, berechtigt mich zu der Einschätzung.

2 Werkbund Werkstatt Nürnberg e.V. „30 Jahre gestalten – handeln – sehen“ (2017, Nürnberg, Eigenverlag)

Begriffspaar Werk und Bund beleuchtet wird. Es folgte ein öffentlicher Vortrag mit dem Titel „Funktionalismus heute – Adorno revisited“³ für die *Werkbund Werkstatt Nürnberg*, der sich mit einem Kernproblem der Moderne befasst. Es geht um das Verhältnis von individuellkünstlerischem Produktionsprozess und außerkünstlerischer Zwecksetzung. Dieses Problem bestimmte sowohl die Typisierungsdebatte von 1914 im *Deutschen Werkbund* zwischen den Kontrahenten Hermann Muthesius und Henry van de Velde, der die Minderheitenposition des künstlerischen Individualismus vertrat, als auch die Spannungen zwischen den Individualkünstlern am Bauhaus, wie Paul Klee und Wassily Kandinsky, und den Bauhaus-Direktoren, ihres Zeichens Architekten. Diese das Bauhaus kennzeichnenden Spannungen sind, wie in der vorliegenden Studie ausgeführt, dem problematischen Verhältnis von Kunst und industrieller Produktion geschuldet. Daran schließen sich weitere Momente an, die als schwierig zu vermittelnde Gegensätze erscheinen: Individuum vs. Gesellschaft, Tradition vs. Fortschritt und Spontanität vs. Institution, um nur einige zu nennen, die für die Konstitutionsphase des Bauhauses relevant waren.

Kröll hat seinerzeit ein für das bessere Verständnis der Bauhaus-Idee und des Prozesses ihrer institutionellen Umsetzung wichtiges dreigliedriges Phasenmodell vorgelegt, das im Gegensatz zu den gängigen Einteilungen – entweder personalisiert nach Direktoren oder nach Standorten – die Konsistenz der Entwicklung begreifbar macht. Rainer K. Wick hat diese entwicklungsperspektivische Dreiphasigkeit: Gründungsphase – Konsolidierungsphase – Desintegrationsphase, für seine Arbeit über die „Bauhaus-Pädagogik“ als in sich stringent übernommen.⁴

Abgesehen von der internationalen Wirkung, die das Bauhaus durch seine technischen und gestalterischen Innovationen für die moderne Gesellschaft entfaltet hat – der Typisierung und der damit verbundenen Rationalisierung der Produktionsabläufe – hat die Bauhausidee „schlecht“ überlebt. Immer stärker ist das Design, der Dingcharakter der entworfenen und gestalteten Gegenstände als vermeintlicher „Bauhausstil“ in den Vordergrund der Rezeption sowie des Epigonentums getreten und fand unter dem Schlagwort „Funktionalismus“ leidenschaftliche Gegner wie Anhänger. Hingegen wird der sozialutopische Gehalt der Bauhausidee als innovations- und leistungs-

3 Nachzuhören unter: <https://werkbund-werkstatt.de/?id=172>

4 Rainer K. Wick „*Bauhaus-Pädagogik*“ (1994 Köln, DuMont), S. 32 ff

steigernde Ideologie verkürzt und missbraucht, in welcher der Widerspruch zwischen den Produktivkräften und den Produktionsverhältnissen gar nicht mehr zur Sprache kommt und tote Arbeit weiterhin über lebendige Arbeit herrscht.

Betrachtet man die sogenannte Kreativwirtschaft und die darin agierenden *Start-up*-Unternehmen, wird recht schnell deutlich, dass entgegen der Bauhausidee als Künstler-Kollektiv, deren beachtliche Innovationen im Bereich der Lehre und Pädagogik nicht zu unterschätzen sind, hier die engrenzte Konkurrenz der Einzelnen herrscht. Von der Idee einer vernünftig eingerichteten Gesellschaft, welche in der Formulierung der *Einheit von Kunst und Leben* noch aufschien, ist nur noch das Work-life-balance-Problem geblieben, auf das alles Sinnen heruntergebrochen wurde, nachdem der Start up Pionier im Burn-out gelandet ist: Ergebnis einer erzwungenen und falschen *Einheit von Arbeit und Leben*. Dabei ginge es doch um die Aufhebung sinnloser Plackerei – ausschließlich um der Steigerung abstrakten Reichtums willen – zugunsten einer gesellschaftlichen Produktion für die Menschen und deren Bedürfnisse sowie deren Fähigkeitsentwicklung.

Die hier vorgestellte Studie beschäftigt sich hingegen mit den Absichten, Versuchen und Reflexionen der am Bauhaus wirkenden Künstler in ihrem Bemühen um künstlerische und kooperative Zusammenarbeit. Bei der Darstellung des modell- und beispielhaften Versuchs der Künstler, „im Kleinen“, gleichsam in einem Mikrokosmos, einen vernünftigen gesellschaftlichen Zusammenhang zu gestalten, zeigt die Studie die in diesem Prozess auftretenden Konflikte und Probleme nicht nur als desintegrierenden Faktor, sondern vor allem in ihrer Erfahrungen und Erkenntnisse fördernden Wirkung, somit als produktiven Motor auf. Die Arbeit ist damit ein wichtiger und weiterhin aktueller Beitrag für all diejenigen, die sich mit der Idee künstlerischer Kooperation und deren übergreifenden utopischen Absichten befassen wollen. Denn Kunst und künstlerisches Schaffen sind immer eine sehnde Bewegung, ein Drang ins Ungewisse, Vage und Offene. Kunst zeigt auf: Es könnte auch anders sein.

Nürnberg, im Januar 2019

Norbert Zlöbl

Leiter der Werkbund Werkstatt Nürnberg gGmbH

Einführung

Zur Konfliktsituation und Konfliktwirkung des Bauhauses

Bei der Lektüre von Bekenntnissen, Erinnerungen und Erlebnisberichten ehemaliger Bauhausangehöriger oder dem Bauhaus nahestehender Zeitgenossen fällt auf, wie stark die weltweite Wirkung des Bauhauses noch heute, Jahrzehnte nach der Auflösung durch die Nationalsozialisten, die unmittelbar Beteiligten in Erstaunen versetzt¹. Zeichnet sonst die früheren Bauhausmitglieder in ihren Reflexionen eine ausgeprägte analytische Sensibilität aus, die komplexe Strukturzusammenhänge zu durchleuchten vermag, so mischen sich in die Antworten auf die Frage, „Wie konnte die große Wirkung des Bauhauses entstehen“², erstaunlich viele Vagheiten und wenig kontrollierte Spekulationen. Zwar findet sich bei den Autoren eine Fülle von detaillierten Angaben, die ohne weiteres zu Faktorenbündeln zur Erklärung des Einflusses des Bauhauses in internationalem Maßstab sich zusammenfügen lassen, jedoch fallen die resümierenden Deutungen meist hinter den ermittelten Datenstand zurück. Den, der intensiver mit dem Bauhaus sich beschäftigt, mutet es zunächst merkwürdig an, daß gerade diejenigen, die während des Bestehens des Instituts eher metaphysisch-spekulativem Denken zuneigen und deswegen eine teilweise herbe Kritik ihrer Kollegen und Schüler sich zuziehen, in der Retrospektive eine ins Auge fallende Klarheit erkennen lassen, was Fragen der Verbreitungs- und Wirkungsursachen angeht. Im Unterschied zu dieser Teilgruppe von Bauhauslehrern, etwa J. Itten, G. Muche wie auch L. Schreyer, behelfen sich andere, wie beispielsweise der letzte Bauhausdirektor L. Mies van der Rohe und, dessen Interpretamente unterstützend, der frühere Oberbürgermeister von Dessau F. Hesse, (beide Persönlichkeiten, denen analytische Denkschärfe und Pragmatismus von Freunden, Kollegen und Kritikern bescheinigt wird), mit Spekulationen, die eher der Mythenbildung Nahrung geben, als daß sie, wie beansprucht, zur Aufhellung des angesprochenen mehrschichtigen Sachverhalts beitragen. Die Unschärfe der diesbezüglichen Deutungen scheint in einem sachlichen Zusammenhang mit dem tiefsitzenden, emotional hoch aufgeladenen Engagement für das Bauhaus zu stehen, ein Engagement, das bis heute in den Äußerungen von Bauhausmitgliedern und -freunden nach-

haltig spürbar ist und zuweilen deren Blick erheblich trübt³. Itten, Muche und Schreyer, die relativ früh eine kritische Distanz zwischen sich und das Institut legen, keineswegs mit Desinteresse gleich zusetzen⁴, scheinen darob eher in der Lage, eine nüchterne Bestandsaufnahme der Wirkungen und ihrer Gründe zu erstellen⁵.

Eine Notiz G. Muches in der Rückschau erweist sich im Kontext der Ausbreitungs und Wirkungsproblematik höchst aufschlußreich. Sie beinhaltet eine durchdachte Kritik an der Legendenbildung über das Bauhaus: „Ludwig Mies van der Rohe meint, die Ursache für den großen Einfluß, den das Bauhaus in der Welt gehabt hat, sei in der Tatsache zu suchen, daß das Bauhaus eine Idee gewesen sei. War das wirklich der Grund? Ich kann es nicht glauben, denn viel zu oft blieben Ideen ohne jede Auswirkung. Wenn es aber eine Idee war, dann muß es eine von denen gewesen sein, die keiner hatte, also etwas Geheimnisvoll-Rätselhaftes. Auch das mag ich nicht glauben. Was war es aber dann? Was gab dem Bauhaus die große Wirkung? Es war das Zusammentreffen einiger Menschen von ausgeprägter Eigenart, die sich zu derselben Sache bekannten und trotzdem kein Team bildeten, sondern einen Akkord erzeugten, der schließlich rings um den Erdkreis klang.“⁶ Ob diese Aussage im einzelnen in dieser Form haltbar ist oder nicht, ist hier weniger von Belang; die Prüfung ihrer Gültigkeit ist mithin Bestandteil der nachfolgenden Darstellung und Analyse der Gruppenprozesse am Bauhaus. Die Anregung jedoch, die Wirkung des Bauhauses in der eigentümlichen strukturellen Verfassung der Gruppe zu suchen, erscheint unter soziologischen Gesichtspunkten äußerst brauchbar. Die Analyse von der Gruppendynamik her anzusetzen, heißt Abschied nehmen von idealistischen Deutungskonstruktionen, die den ausgedehnten Einfluß des Instituts letztlich verschwommenen, irgendwie“ irrationalen und nicht erklärbaren Kräften und Konstellationen zuschreiben. Den Hinweis Muches aufgreifen, das soziokulturelle Phänomen Bauhaus als einen spezifisch gearteten Kooperationszusammenhang zu begreifen, dessen soziales Geschehen, Arbeitsweise, Denken, Ergebnisse und Wirkungen im einzelnen zu untersuchen sind, diesen angedeuteten Weg einschlagen, heißt mitwirken an der Entmythisierung des Bauhauses, an der Zerstörung von Legenden, die das Bauhaus insgesamt wie seine Träger der sagemumwitterten Tradition anheimgeben⁷. Es wird der Aktualität der im Rahmen der Bauhausgruppe aufgegriffenen und gestellten Problemen nicht gerecht, wenn diese und die dazu angebotenen, erarbeiteten Lösungen bloß als ein Kapitel interessanter Kulturgeschichte unterschätzt werden. Die anhaltenden Diskussionen um das sozio-kultu-

relle „Erbe“ des Bauhauses machen offenkundig, welches gesellschaftspraktische Interesse in eine Beschäftigung damit auch heute noch involviert ist. Seien es Fragen der Kunsterziehung, der Produktgestaltung, des Wohnbaus oder der Stadtplanung, um nur einige zu nennen, alle sind so aktuell wie zu Zeiten des Bestehens des Instituts.

Um eine Betrachtung des Bauhauses als *innovativ orientiertem Leistungsverbund* ist nicht herumzukommen, will die heutige Entwicklung neuer Konzeptionen und Modelle auf den angesprochenen Gebieten nicht eine kaum anderweitig zu schließende Informations- und Problembewußtseinslücke leichtfertig in Kauf nehmen. Biographien einzelner früherer Bauhausangehöriger reichen nicht hin, um die Eigenart des Gruppenzusammenhangs und seiner Wirkung, die oft vereinfachend und teilweise verfälschend mit „Bauhausstil“ etikettiert wird, erklären zu können. Wie wichtig es ist, den sozial-, ideen- und problemgeschichtlichen Zusammenhang des Bauhauses und seiner genuinen Leistungen mit heute virulenten praktischen Problemen herzustellen, bedarf kaum der ausdrücklichen Hervorhebung; ein Blick in die Fachliteratur genügt da. Welche bedeutsame Funktion in diesem angerissenen Gesamtzusammenhang der Beschreibung und Analyse der Gruppen- und Arbeitsprozesse des Bauhauses und der Untersuchung der Formen und Mechanismen der Verbreitung der Programme und Arbeitsergebnisse zukommt, mag daran ablesbar sein, wie zunehmend das Interesse in den verschiedensten Ländern wächst, unter pädagogischen Aspekten (Gesamtschule, polytechnische Bildung) die Arbeit des Bauhauses zu sichten, zu ordnen und praktisch auszuwerten⁸. Der Gründer des Instituts selbst, W. Gropius, bekundet bereits in den dreißiger Jahren ein lebhaftes Interesse an einer Analyse der Prozesse der Verbreitung und Fortentwicklung von Bauhausideen und -initiativen, indem er eine Briefumfrage an ehemalige Mitglieder des Instituts startet⁹.

Studien zur Entstehung, Dynamik und Wirkung der Neuerer-Gruppe können sinnvoll nur begonnen werden, wenn Faktoren gesamtgesellschaftlicher Natur einbezogen werden. Die Jahreszahlen der Gründung und Auflösung erzwingen geradezu eine Berücksichtigung übergreifender historisch-soziologischer Tatbestände. Im Jahre 1919, der Konstituierung der Weimarer Republik, gründet Gropius just am gleichen Ort das von ihm lange vorher gewünschte Institut unter dem Namen „Staatliches Bauhaus Weimar“. Beide, Weimarer Republik und Bauhaus, enden 1933. In der konfliktreichen Geschichte dieses Unternehmens spiegelt sich in subtilen Brechungen die der Republik. Die Stationen und Jahreszahlen wecken Assozia-

tionen, werfen erstes Licht auf die engeren politischen und auf die gesamtgesellschaftlichen Vorgänge, denen das Bauhaus unterworfen ist (und an denen es auch aktiv teilnimmt): Auflösung des Bauhauses in Weimar nach der Machtübernahme des politischen Rechtsblocks in Thüringen, dem „Experimentierfeld“ der Nationalsozialisten¹⁰. Wiedereinrichtung in Dessau mit einer anschließenden Prosperitätsphase der Werkstätten und Labors in Bezug auf Verfeinerung, Auswertung und Absatz der materiellen und immateriellen Leistungen; (der das Kooperationsgefüge stabilisierende wirtschaftliche Erfolg muß auf dem Hintergrund der allgemeinen ökonomischen Restabilisierung der Jahre 1924-1927/28 gesehen werden). 1932 erneute Aufkündigung der Verträge mit dem Institut und seinen Lehrern. Lapidar heißt es zum Auflösungsbeschluß in der Zeitschrift „Die Form“, Forum der deutschen und internationalen Diskussion über Kunst-, Gestaltungs- und Architekturprobleme, 1932: „Für die Auflösung stimmten die Nationalsozialisten, die bürgerlichen Parteien und ein Magistratsmitglied, gegen die Auflösung stimmten die Mitglieder der Kommunistischen Partei und der Bürgermeister von Dessau (F. Hesse – Verf.), die Vertreter der sozialdemokratischen Partei enthielten sich der Stimme. Die Geschichte muß vermerken, daß ein wichtiges Dokument deutschen Schaffens und zugleich eine Ausbildungsstätte von einer unvergleichlichen Eigenart vernichtet worden ist aus rein taktisch parteipolitischen Erwägungen.“¹¹ In Berlin führt Mies van der Rohe die Arbeit im Rahmen eines privaten Instituts fort. 1933 wird die letzte Kündigung ausgesprochen.

Dieses Datenskelett gibt einen ersten Hinweis, die Genese der Wirkung im Umkreis gesamtgesellschaftlicher Prozesse zu studieren. Allein, schon die Ausgangsbedingungen der Gründungssituation sind nicht ablösbar von politischen Ereignissen und übergreifenden sozial-strukturellen Veränderungen. J. Ittens analytische Einschätzung der Gründungssituation kann Plausibilität für sich beanspruchen: „Die allgemeine Unruhe, Unordnung, Richtungslosigkeit und Unsicherheit der Zeit nach dem ersten Weltkrieg begünstigte die Gründung von Instituten mit neuartigen Programmen.“¹² Historische Rückblicke scheinen die Allgemeinheit der Aussage, daß in Phasen struktureller und normativer Umbrüche „Hochkonjunktur“ für spontan vollzogene Neugründungen besteht, zu belegen, wie derartig gehäuftes Auftreten selbst Index und Anzeichen sich anbahnender oder bereits eingetretener Umwälzungen darstellen. Tatsächlich gelingt es Gropius im Dickicht ungeklärter kulturpolitischer und administrativer Kompetenzen mit Geschick und Zähigkeit, seinen lang gehegten Plan einer Ausbil-

dungsstätte zu realisieren, in der systematisch auf der Grundlage neu entwickelter Lehrprinzipien und Lernmethoden die in verschiedenen fortschrittlichen, schon bestehenden Institutionen und Diskussionsforen bisher nur postulierten Lernziele und Ausbildungsinhalte erprobt und schöpferisch weiterentwickelt werden sollen.

Die Gunst der Stunde wirft allerdings auch ihre Schatten voraus. In der Präsentation sozial-utopischer Modelle, mit denen von Gropius und seinen Mitarbeitern ein praktikables System neuer Inhalte und Methoden angeboten wird, ist die Konfrontation mit der Umwelt ausgelöst. Die Entwürfe, denen es weder an Rationalität, empirischem Gehalt noch an Radikalität mangelt, zielen auf Strukturveränderungen nicht nur im engeren kulturellen Bereich ab, sondern auch auf solche von gesamtgesellschaftlicher Reichweite und Relevanz. Die utopischen Modelle, Resultat theoretischer Anstrengung, praktischer Erfahrung sowie kritischer Diskussion und konzipiert als rationale Kontrastentwürfe zur bestehenden Gesellschaft, ihren Orientierungen und Einrichtungen, rufen zwangsläufig die (nicht nur theoretische) Kritik derer hervor, die sich davon betroffen fühlen und/oder es auch tatsächlich sind. Der Konflikt mit der sozialen und politischen Umwelt wird da unvermeidlich, wo tiefgreifende Wandlungen festgefügter Vorstellungen und Strukturen beabsichtigt und vernehmbar gefordert werden. Die sozialutopischen Intentionen drängen ihre Trägergruppe in konfliktgeladene Spannungsfelder, deren Bestehen und Brisanz wiederum von der Dauerhaftigkeit und Vehemenz der Verfechtung der Ziele abhängen. Und es ist die Stetigkeit der Konfliktsituation, die dem Bauhaus von Anfang an besondere, zusätzliche Leistungen abverlangt. Im Neudeutsch nennt man diese Leistungen wohl public relations. Der Zwang zur Publizität, der weder dem Gründer noch der Gruppe insgesamt besonders in der Frühphase günstig erscheint, bildet aber genau die Basis der öffentlichen Resonanz, den Anfang der Verbreitung und Wirkung. Der Konflikt auf Dauer mit den negativen Folgen des Energieverschleißes im Medium der tagtäglichen Auseinandersetzung mit der Umwelt, wodurch die kontinuierliche, zielverwirklichende Gruppenarbeit beeinträchtigt wird¹³, muß jedoch in gleicher Weise in seinen förderlichen Auswirkungen begriffen werden. Die von außen erzwungene, wache Aufmerksamkeit den Geschehnissen im übergreifenden gesellschaftlichen System gegenüber bewirkt zugleich eine Schärfung der Gruppenbewußtheit in Richtung auf realitätsbezogene Sensibilisierung der Gruppen- und Einzelaktivitäten auf deren mögliche Folgen und Folgeprobleme hin. Darüber hinaus wächst die Festigkeit der

Gruppe, die unter den Bedingungen ständigen Außendrucks nach innen sich solidarisiert.

Unter dem eingangs angeschnittenen Problem der Wirkung des Bauhauses erweist sich der stetige Druck gerade seitens der politischen Rechten und der kulturreaktionären Kampfbünde und Vereinigungen zusätzlich als Katalysator zur Ausbildung vorzüglicher Fähigkeiten und Instrumente, das Institut nach außen hin mit eindrucksvollen Legitimationen zu versehen. Defensiv und offensiv wird in belastungs- und druckvermindernder Absicht eine rege Tätigkeit entfaltet, Ziele, Arbeitsweise und Erfolge publikumswirksam darzustellen; die Ausstrahlung und Ausbreitung der Bauhausideen beginnt unter und in dieser besonderen Konfliktsituation. Die öffentliche Rechtfertigung, von kulturellen und politischen Instanzen aufgezwungen, fungiert zugleich als bedingter Garant für das Fortbestehen des Instituts, dessen Existenz ständiger Bedrohung ausgesetzt ist. Der Zwang zum Erfolg, der einer mit staatlichen Mitteln finanzierten Einrichtung, die zudem noch Kontrastprogramme zu bestehenden sozialen und kulturellen Institutionen vorweist und auf deren Realisation hinarbeitet, auferlegt ist, zeitigt die Nebenwirkung einer gezielten, breit angelegten Werbearbeit. Kritiker, die das Bauhaus der übermäßigen Eigenreklame bezichtigen, verkennen deren strukturell begründete Sachnotwendigkeit. „Der Streit um das Bauhaus“ – so sind schon in Weimar 1920/21 Akten- und Schriftenbündel betitelt – gewinnt früh internationale Resonanz, die von der Institutsleitung aktiv durch die Einrichtung eines Bauhaus-Freundeskreises ausgebaut wird. Daß das Institut nicht eine regionale oder gar nur lokale Angelegenheit bleibt, dafür sorgt u. a. die Zusammensetzung des Lehrkörpers: verschiedener Nationalität und, was weit folgenreicher ist, die Lehrer gelten als Repräsentanten neuester künstlerischer Bewegungen und Strömungen, die nicht an Ländergrenzen gebunden sind. Dieser Sachverhalt bildet die Grundlage für die weltweite Beachtung und Rezeption. Das Institut erreicht Profil über das soziale Gelenk des Prestiges einzelner Mitglieder. Die Kontakte Gropius, Klees, Feiningers, Kandinskys und Moholy-Nagys u. a. zu den verschiedensten europäischen und amerikanischen Kunstzentren lenken die Aufmerksamkeit auf das gemeinsame Vorhaben, bei welchem diese Künstler mit bereits erworbenem hohem Status zusammenwirken, um neue Wege der Kunstdidaktik, Produktgestaltung und Architektur zu gehen. Gemäß ihrer kosmopolitischen Grundeinstellung stellen die Bauhausangehörigen ihre Arbeiten leitmotivisch unter das sprachliche Symbol „international“ (z. B. Buchtitel aus der vom Bauhaus herausgegebenen Reihe: Internationale Architektur).

Das Ineinandergreifen heftigster Polemik völkischer und konservativer Kreise, die ebenfalls den Streit um das Bauhaus von Anfang an nicht als eine Provinzangelegenheit auffassen, und internationaler Solidarisierungsaktivitäten zur Erhaltung des Instituts, versetzt die Neuerungsgruppe in eine prekäre Situation, die dennoch längerfristig günstige Nebenwirkungen hervorbringt: Das Bauhausgerät unmittelbar in die politischen Auseinandersetzungen in der Weise, daß es von der massiven Rechtskritik pauschal in die Gruppen eingereiht wird, die ob ihrer „zersetzenden und internationalistischen“ Arbeit Deutschlands „Untergang“ mit verschulden. Auf der anderen Seite, gleichsam in Umkehr der Perspektive, wird das Bauhaus mehr und mehr zu einer Einrichtung, die international als Mitträger demokratischer kultureller Tendenzen betrachtet wird. Dieses sich standardisierende Bild prädisponiert Bauhausmitglieder zur nahezu reibungslosen Übernahme durch ausländische kulturelle Institutionen nach 1933 und bereitet so die beschleunigte, weltweite Diffusion ihrer Ideen vor.

Die kurzen Ausführungen mögen andeuten, daß die Wirkung nicht erst ein spät, im Nachhinein einsetzender Prozeß ist, sondern daß die Verbreitungspotentialität zum genuinen Bestandteil der strukturellen Situation der Gruppe seit ihren Anfängen gehört. Es kann nicht geleugnet werden, daß die Bauhausgruppe in ihrer Arbeit aufs Schwerste durch die Belastungen von außen behindert wird, aber es darf umgekehrt nicht übersehen werden, daß der andauernde Konflikt mit der Umwelt über die Mechanismen der Publizitätsspirale die Chance der Breitenwirkung erst schafft. Nicht zuletzt dienen die öffentliche Kenntnis- und Anteilnahme am Geschehen des Bauhauses immer auch als eine bedingte Sicherheitsvorrichtung zur Existenzhaltung. Freilich kann der öffentliche Einsatz verschiedenster Gruppen, Verbände und Institutionen im konkreten Fall der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten in Thüringen, Dessau und zuletzt in Deutschland die Auflösung des Instituts nur verzögern, nicht aber verhindern. Zum Zeitpunkt der endgültigen Schließung aber ist das Fundament der Breitenwirkung mithin gelegt, das bei jeder vorangehenden Auflösung verbreitert und gefestigt wird.

Die neuere Kommunikationsforschung kann nachweisen, daß die Verbreitung und Aufnahme neuer Ideen und Konzepte nicht allein von den Massenkommunikationsmitteln abhängen, sondern daß in den Einflußprozeß die interpersonale Kommunikation eingebaut sein muß. Genau dies tritt nach 1933, zum Teil schon vorher, ein: Der ersten öffentlichen Resonanz, zunächst vorwiegend durch Presse, Zeitschriften und Publikationen,

folgt die Verdeutlichung der Bauhausziele und -arbeit durch ehemalige Lehrer und Schüler im Rahmen ihrer neuen Tätigkeitsbereiche, z. B. an amerikanischen, japanischen, skandinavischen und mexikanischen Instituten, technischen Hochschulen, Akademien, Industriebetrieben etc. Diese durch die Emigration erzwungenermaßen eingeleitete, systematische Verbreitung unmittelbar an den neuen Wirkungsstätten¹⁴ schließt an die langfristig konzipierte Öffentlichkeitsarbeit des Bauhauses an¹⁵.

Die strategische Bedeutung des Konflikts, der in die Reziprozität von Bauhaus und Umwelt strukturell eingelassen ist, kann nicht nur im Blick auf die Wirkung erhärtet werden, sondern auch im Hinblick auf die Entwicklung schöpferischer Phantasie und die Hervorbringung originärer Leistungen im Rahmen der Gruppe. Durchdachte utopische Modelle, die keineswegs das Mal von Wolkenkuckucksheimen tragen, werden innerhalb der Gruppendiskussion und -arbeit zu ausgefeilten Konzepten zur Neubestimmung des Standorts der Kunst in der Gesellschaft, der Rollendefinition und -selbstdefinition der Künstler, desgleichen denen des Architekten u. v. m. ausgestaltet und umgeformt. Probleme der Materialbehandlung ebenso wie Fragen zur Organisationsstruktur von Kooperationseinheiten auf dem Gebiet materieller Gestaltung erfahren durch die Gruppenkritik Lösungen und Verbesserungen, wie sie vom Einzelnen kaum zu leisten sind. Auch hier erzeugt die Stetigkeit konfliktärer Gruppenprozesse, die oft genug bis zur Grenze der Belastbarkeit der Stabilität ausgreifen, eine hochgradige Problemsensibilität. Anregungen einzelner Mitglieder, völlig neuartige Problemansätze zu entwickeln, werden erst im Medium der internen Auseinandersetzung, in die hinein auch Kritik und Vorschläge von außen einbezogen werden, zu systematischen Modellen ausgearbeitet, die oft noch die Spuren konfligierender Auffassungen zeigen.

Wie im Falle des dauernden Gruppen- Umwelt- Konflikts sind auch beim gruppeninternen Konflikt zwei vermittelte Aspekte herauszustellen. Auf der einen Seite tendiert der Konflikt, wird er nicht durch institutionalisierte Vorkehrungen begrenzt, aufgefangen oder in geregelten Bahnen ausgetragen, immer zum Gruppenzerfall, zumindest zur Paralyse der Gruppenaktivitäten, wenn eine empirisch feststellbare Toleranzschwelle des Dissenses überschritten wird; zum anderen setzt der Konflikt Energien frei, die zur gezielten Leistungssteigerung erheblich beitragen. Gropius hebt im Meisterrat, dem Beschlußorgan des Bauhauses, diese positive Funktion des Konflikts auf dem Hintergrund der Notwendigkeit von Selbstverständigung der Gruppe über ihre Ziele und Mittel immer wieder hervor. Er schätzt die ge-

regelte, nicht gegängelte Konfliktaustragung besonders im Blick auf den Aufbau kritischer Selbstkontrolle und Selbstdisziplin des einzelnen Gruppenmitgliedes, bedeutende Teilziele des Bauhausprogramms. P. Klee, dessen ansonsten kritische Zurückhaltung geregelter Gruppenverbund gegenüber von Kollegen und Freunden bestätigt wird, empfindet den Gruppenkonflikt als Element zur Entfaltung schöpferischer Produktivität höchst vorteilhaft, wenn er 1921 schreibt: „Ich begrüße es, daß an unserem Bauhaus so verschieden gerichtete Kräfte Zusammenwirken. Ich bejahe auch den Kampf dieser Kräfte gegeneinander, wenn die Auswirkung in der Leistung sich äußert.“¹⁶

Der dritte zentrale Aspekt, unter dem der Konflikt Bedeutung hat, ist – wie oben schon angedeutet – der der Utopie. Das Bauhaus entwirft sozial-utopische Modelle und Projektionen, die zu einem inhaltlichen Ganzen systematisch sich zusammenfügen lassen, ohne daß dabei Nuancen zu kurz kommen und Inkonsistenzen vernachlässigt werden müßten¹⁷. Die Kontrastprogramme, auf ein System von Veränderungszielen zugeschnitten, stellen gleichsam die vermittelnden Glieder dar, die die sozio- kulturelle Dynamik innerhalb der Neuerergruppe in Gang halten und mitsteuern sowie die Gruppe und ihre einzelnen Mitglieder mit der Umwelt in aktivierende Verbindung setzen. Das sinnhafte, mehrschichtige Gefüge der in wirklichkeitskonfrontierender Absicht vorgetragenen Inhalte und praktischen Ziele bildet den Schnittpunkt, an dem die verschiedenen Konfliktebenen und die Kontroversen erzeugenden Aktivitäten sich kreuzen. Radikalen Kontrastprogrammen zur Umwandlung der gesellschaftlichen Wirklichkeit oder einige ihrer Teilbereiche ist euphorische Zustimmung wie heftige Ablehnung, und nicht nur Ablehnung, sondern zumeist heftige Bekämpfung gewiß, je nach sozialem und politischem Standort der Rezipientengruppen. Umso schärfer gestaltet sich die Konfliktaustragung, je gründlicher bestehende sozio-kulturelle Selbstverständlichkeiten in Zweifel gezogen und an deren Stelle neue vermittelt und gesetzt werden sollen. Die Trägergruppe solcher Kontrastmodelle muß mit dem Widerstand derer rechnen, die die angestrebten Veränderungen als direkte oder indirekte Bedrohung ihrer Positionen und statussichernder Rechtfertigungen empfinden. Jene muß in der praktischen Auseinandersetzung diese Reaktionen antizipierend in ihrer Verhaltensdispositionen hereinnehmen und entsprechend flexibel vorkalkulierend ihr Handlungssystem einstellen; denn öffentlich und im Rahmen von Organisationen der Gesellschaft mitgeteilte sozial-utopische Projektionen zur Umgestaltung der Wirklichkeit setzen notwendig Konfliktsituationen. Zeich-

nen sich die in der fundamentalen Sozialkritik eröffneten Möglichkeiten der sozio-kulturellen Umwandlung noch durch hohen rationalen und empirischen Gehalt aus, tritt eine Verhärtung und Verschärfung der kritischen Reaktionen ein. Die Stringenz der Neuerungsvorschläge und die Einsehbarkeit ihrer Realisierungsmöglichkeit reißen die sozial-utopischen Modelle der Bauhausgruppe aus der Esoterik abseitigen Spintisierens heraus und erzwingen, je mehr die Verwirklichung im Umkreis des Kooperationszusammenhangs aufleuchtet im Zuge erster praktischer Erfolge, durch eben ihren Realitätsbezug die Gruppengrenzen übergreifende Reflexion auf beschleunigte und umfassendere Konkretion. Die Institutionalisierung gedanklicher Prozesse zur Entwicklung zukunftsweisender Veränderungsvorschläge, die der Wirklichkeit als Spiegel vorgehalten werden, erhöht das wie immer auch gepolte Interesse der Umwelt, hat sich die Gruppe erst einmal eine organisatorisch abgestützte Plattform der Publizität verschafft. Zugleich wird durch jene Institutionalisierung der Anreiz zu praktisch orientiertem Erkenntnisinteresse stabilisiert, wie über den Mechanismus wahrgenommener Erfolge die motivationale Basis der Mitglieder in Richtung auf Präzision, Verbesserung und Umsetzung der Ideen in die Praxis Festigung erfährt. Die zu einem zentralen Gruppenwert erhobene systematische Reflexion in ihrer Verschränkung mit praktisch-experimenteller Versuchsarbeit stärkt den Zusammenhalt von Personen, die eine ausgeprägte Disposition zur durchdachten Innovation besitzen. Am Leitfaden schöpferischen utopischen Denkens stellt sich die Kontinuität der Gruppe her, die um die Notwendigkeit und Fruchtbarkeit interner Konflikte und um die Zwangsläufigkeit der stetigen Auseinandersetzung mit der sozio-kulturellen und politischen Umwelt weiß. Die subjektive Gewißheit um die strategische Bedeutung ihrer Ideen und Vorschläge sowie um deren grundsätzliche Realisierbarkeit transformiert sich in gruppenstabilisierende sowie reflexions- und arbeitsdynamisierende Triebfedern, durch die inneren und äußeren konfliktären Prozesse hindurch an dem einmal eingeschlagenen Weg festzuhalten, trotz aller Schwierigkeiten die selbst gestellte Aufgabe „durchzustehen“.

Aus soziologischer Sicht eröffnet sich für die Analyse des sozio-kulturellen Phänomens Bauhaus ein Beziehungsfeld von Bauhausgruppe und Umwelt, zwischen die eine Sozialutopie mit gesellschaftskritischen und -verändernden Absichten „geschaltet“ ist. Die Intra-Gruppenprozesse, die in ihrer realen Vermittlung um die sozial-utopischen Entwürfe (in Konfrontation mit vorherrschenden Wissensinhalten und -formen) oszillieren, sind reziprok mit der Umwelt durch vielfach gebrochene und ineinanderverschobene

Konfliktebenen und -zonen bestimmt. Zwischen den bestandsgefährdenden Implikationen und den erfolgs- und produktivitätsfördernden Folgen der Komplexität sozialer Konflikte findet sich der schmale Grat, den das Bauhaus faktisch begeht und von dem aus es seine nachhaltige, weltweite Wirkung erreicht. Die Innenseite dieses Weges erscheint als ein teils untergründig, teils absichtsvoll in Spannung gehaltenes Ineinander von individueller wie sozialer Spontaneität und aufgabenorientierter Normierung.

Der soziologischen Analyse ist damit der Gang vorgezeichnet. Sie hat den Blick zu richten auf Gruppenstruktur und -dynamik, auf die Reziprozität von Gruppe und übergreifendem gesamtgesellschaftlichem System; sie muß diese Prozesse untersuchen an den Artikulationen und Aktivitäten, mit denen die Gruppenmitglieder untereinander wie mit der Umwelt sich in Beziehung setzen. Die Analyse darf sich dabei nicht von harmonistischen Modellprämissen den Zugang versperren lassen, denn Integration der Bauhausgruppe, Voraussetzung kontinuierlicher Systematisierung der Reflexion, stellt sich einzig im Medium der Konflikte her. Sinnhafte Integration ist sozialen Prozessen nicht vorgängig, gleichsam als Wesenssubstanz eigen.

Um dem Prozeßcharakter der Bauhausentwicklung auch in der Untersuchung Rechnung zu tragen, wird – dies sei vorweggenommen – eine zeitkontinuierliche Form der Darstellung und Analyse gewählt. Um die drei aufgegriffenen Dimensionen der Komplexität des sozio-kulturellen Phänomens für die Beschreibung zu verdeutlichen, wird untersuchungstechnisch eine Aufspaltung der einzelnen Entwicklungsphasen nach Problemebenen bevorzugt: die Ebene der Handlungsstruktur des Kooperationszusammenhangs, die der Sinnstruktur, d. h. der Ziele und Orientierungen, und jeweils am Schluß die Ebene der Reziprozitätsstruktur von Bauhaus und Umwelt, auf der gruppenstrukturelle Faktoren (in Verschränkung mit Sinnsystemen der Gruppe) in ihrer Wechselwirkung mit korrespondierenden, relevanten Vorgängen in der Umwelt untersucht werden.

Bei der folgenden Darstellung und Analyse verknüpfen sich Interesse an der Erklärung des sozio-kulturellen Gebildes Bauhaus mit sozialtheoretischen Absichten der Soziologie, speziell der Kunstsoziologie. Die Möglichkeit der systematischen Verquickung sozialtheoretischer Motive mit dem praktisch geleiteten Interesse am Bauhausgeschehen und dessen Folgen ist durch die besondere Konstitution der Bauhausgruppe gegeben, in der ausgeprägte Individualisten, deren Ich-Identität durch die Spannung von fragilem Selbstverhältnis und Selbstbewußtsein gekennzeichnet ist, zu einem normierten Gruppenleben und zu einer reglementierten Kooperation sich

einfinden. Die implizit doppelte Funktion dieser Studie, einen Beitrag zu einer soziologischen Theorie der Spezifik des Künstlerverhaltens zu erbringen und Erklärungen für die sozio-kulturelle Dynamik am Bauhaus zu leisten, verdichtet sich in dem – noch eingehend zu begründenden – thematischen Schwerpunkt der Untersuchung, wie er explizit im Untertitel erscheint: Beitrag zur Individuation und Gruppendynamik bildender Künstler. Dem angedeuteten Begründungsverfahren ist der folgende Diskussionsabschnitt des Problemzusammenhangs unter bestimmten sozialtheoretischen Gesichtspunkten gewidmet. Der diesem Abschnitt beigemessene Stellenwert manifestiert sich in den Zielen, die soziologische Problemsituation auf dem Hintergrund sozialhistorischer Einblendungen freizulegen, die Begriffe zu entfalten, um so die operative Basis für Darstellung und Analyse zu gewinnen.

In Gropius Rede anlässlich der Eröffnung des Darmstädter Bauhaus-Archivs 1961 findet sich eine Stelle, die, ähnlich der oben zitierten Muche-Notiz, die sozialtheoretische Dimension dieser Untersuchung aufscheinen lässt. Die Wirkungen des Bauhauses gingen aus von der Idee einer, so Gropius, „Vielfalt von Individuen, die gewillt sind zusammenzuarbeiten, ohne ihre *Identität* aufzugeben.“

1. Problemzusammenhang

Was als Gegenstand der Kunstsoziologie gelten dürfe, welche Probleme und Fragestellungen ein- bzw. ausgeschlossen werden sollten, darüber geht seit langem der Streit.¹⁸ Schon auf dem Deutschen Soziologentag von 1930 waren derartige Abgrenzungsfragen virulent: Mochten die einen geisteswissenschaftliche Problemorientierungen und Methoden nicht ausgeklammert wissen, forderten andere – vorwiegend im Interesse der Etablierung einer „arteigenen Soziologie“ (L. v. Wiese) – den Verzicht auf jegliche wissenschaftliche Ambitionen innerhalb einer Soziologie der Kunst, die nicht durch die methodologischen Postulate der als wertfrei sich präsentierenden Beziehungslehre abzudecken seien¹⁹. Bei genauerem Hinsehen enthüllen sich die Debatten um die Konstituierung einer Fachdisziplin Kunstsoziologie als Teilkomplex breit gesteckter erkenntnis- und wissenschaftstheoretischer Kontroversen. Tatsächlich lassen sich die Probleme der inhaltlichen und formalen Bestimmung der Grenzen der Kunstsoziologie von den grundsätzlichen Fragen zum impliziten oder expliziten Wissenschaftsbegriff der Sozialwissenschaften nicht abtrennen, wie die Diskussion unter Kunstsoziologen auch neuerdings wieder – wenn auch seit dem Soziologentag von 1930 mit modifizierten oder völlig neuen Argumentationsfiguren geführt – zeigen²⁰.

Weder eine Erörterung des Diskussionsstandes der konfligierenden fachtheoretischen Ansätze und der vorliegenden Ergebnisse, die zumindest unterm quantitativen Aspekt im Vergleich zu anderen Bindestrich-Soziologien insgesamt wohlmeinend als mager bezeichnet werden dürfen, noch eine Studie in formal-theoretischer Absicht, gehören zum Bereich des Untersuchungsinteresses. Um den Gang der Studie, die auf Elemente der Orientierungs-, Verhaltens- und Handlungsstruktur bildender Künstler unter ausgegrenzten soziologischen Gesichtspunkten abhebt, nicht unzulässig zu zerdehnen, wird weitgehend auch auf ein System von Rück- und Querverweisen verzichtet, das gleichsam vom Rande her einen erkenntnis- oder wissenschaftstheoretischen Diskussionszusammenhang herstellte. Gleichwohl, die Beschreibung des vorliegenden Problemzusammenhangs, in welchem das Untersuchungsinteresse eingründet, kann ernstlich nicht so rigid durchgeführt werden, als daß nicht ansatzweise Probleme der Verknüpfung vor-theoretischer und theoretischer Ebenen unterm Aspekt des hier thematisierten Ausschnitts der sozialen Lebenswelt aufschienen. Es bei äußerst

knapp gehaltenen, diesbezüglichen Einblendungen zu belassen, ist allerdings eine untersuchungstechnische wie -praktische Entscheidung, die nicht zuletzt in Erinnerung an eine freundliche Empfehlung C. W. Mills, „An die Arbeit, meine Herren Methodologen“, getroffen wurde.

1.1. Methodische Vorüberlegungen zu einer Soziologie der Gruppenbildung unter bildenden Künstlern

Das Phänomen Kunst operational zu bestimmen, fällt nicht nur der Soziologie schwer; wer unter die Kategorie Künstler zu subsumieren sei, bereitet nicht minder Schwierigkeiten. Kriterien, nach denen die Gruppe der Künstler ausgegrenzt werden könnte, gibt es viele, und an Vorschlägen, Kunst gegenüber anderen Erscheinungen auszusondern, fehlt es nicht. Allen einschlägigen Versuchen haftet Diffuses und Subjektives auffallend an: drastisch bei der Frage, ob z. B. Schlagersänger der Kategorie Künstler zuzuordnen seien oder nicht. Qualitätsimmanente Kriterien scheinen hintergründig die Richtschnur für Klassifikationen abzugeben, ob man von jenen sich distanziert oder ob die Analyse der Qualität der Kunst mit in die kunstsoziologische Reflexion hereingenommen wird. Wie F. Knilli am Beispiel der literatursoziologischen Differenzierungen H. Silbermanns verdeutlichen kann, verfällt derjenige theoretische Ansatz, der aus methodologischem Rigorismus die Qualitätsdimension als illegitimen Bereich aus der Kunstsoziologie aussperrt, den petrifizierten, sozial standardisierten ästhetischen Normen umso mehr, je weniger er reflexiv um sie sich bekümmert²¹. Die Gehalte von Kunstwerken, die in sozialen Bezügen sich realisieren, sind denn auch in den Umkreis der Kunstsoziologie mit einzubeziehen, ohne deswegen in einen Soziologismus verfallen zu müssen²². Unter bestimmten analytischen Orientierungen, wie sie zum Beispiel dieser Untersuchung vorgeordnet sind, können Probleme des ästhetischen Niveaus allerdings von peripherem Interesse sein. An der prinzipiellen Zugehörigkeit dergleichen Probleme zu einer kritischen Kunstsoziologie ändert das nichts.

Je nach Erkenntnisinteresse werden verschiedenste, allgemeine Kriterien zur Klassifikation selektiert: Differenzierungen nach allgemeinen Qualitätsmerkmalen („hohe“ Kunst – Trivialkunst), nach Tätigkeitsmerkmalen (Musik, Literatur usw., produktiv – reproduktiv), nach sozialen Standards der Legitimation (universelle Anerkennung – potentielle Legitimation – willkürliche Bevorzugung), nach stilgeschichtlichen Gliederungsprinzi-

pien, um nur einige zu nennen²³. Analog dazu werden die Künstler aufgefächert, wobei berufssoziologische Kriterien noch hinzugezogen werden²⁴. Die vielfältigen Merkmalsebenen, in sich jeweils noch abstufbar, lassen des weiteren zu einer mehrdimensionalen Kriterienreihe sich zusammenfügen – unabdingbar für die Anlage empirischer Untersuchungen in diesem Bereich –, wobei allerdings erhebliche Probleme dadurch entstehen, daß das Ineinanderschieben verschiedener Ebenen zu nicht eliminierbaren, sachbedingten Unstimmigkeiten führt. Die definitorische Problematik liegt in der Sache selbst begründet, die eindeutiger klassifikatorischer Gliederung sich entzieht, und an die mit operationalen Schnitten unterm Gesichtspunkt der Praktikabilität unangemessen herangegangen wird. Stillschweigend wird bei den meisten derartigen Versuchen vorausgesetzt, daß das Phänomen Kunst immer in eindeutigen (funktionalen) sozialen Bezügen erscheint²⁵. Generell bleiben solche Klassifikationsschemata, deren heuristischer Wert nicht bestritten werden soll, unbefriedigend für einen sozialtheoretischen Ansatz, einfach weil die Abgrenzung künstlerischer Objektivationen von sonstigen menschlichen Leistungen erst gar nicht ins Auge gefaßt wird oder nicht gelingt.

Den bisherigen differenzierten Zurechnungsversuchen möchte ich nicht noch einen weiteren beistellen²⁶, sondern mit einer höchst allgemeinen, vorläufigen, weil erst in der begrifflichen Arbeit am Material inhaltlich zu präzisieren, Unterscheidung beginnen, daß Künstler solche Produzenten genannt werden sollen, deren Objektivationen in der Hierarchie der Merkmale dominant auf ästhetische hin konzipiert sind²⁷. Damit ist freilich noch nichts gelöst, jedoch ein erster Anhaltspunkt gegeben, insofern als unter die ausgegrenzte Personengruppe all jene Produzenten nicht fallen, deren Arbeitsergebnisse vorab nicht auf die Dominanz ästhetischer Merkmale hin angelegt sind. Diese spezifische Produktionsorientierung konstituiert einen Rahmen potentieller Verhaltensmuster und Handlungsformen mit, ohne daß hierbei ein einfacher Kausalnexus unterstellt werden dürfte. Innerhalb des in die Spezifik der Produktionsweise wie -ziele eingründenden, institutionalen Rahmens finden sich mannigfaltige Arbeits- und Interaktionsformen wie eine große Variabilität von Wertorientierungen unter Künstlern, die in Typen sich zusammenfassen lassen. Ob und unter welchen gesellschaftlichen Bedingungen eine Produktion auf ästhetische Dominanz abgestellt wird, ist dann Gegenstand der Kunstsoziologie, genauso wie es wissenschaftlich legitim und notwendig ist zu prüfen, ob und unter welchen Bedingungen ein derart konzipiertes Produkt als ein dominant ästhetisches

von der sozialen Umwelt – und über welche Mechanismen – wahrgenommen wird. In den Umkreis kunstsoziologischer Begriffsbildung gehören die Fragen nach der Produktionsweise ästhetischer Produzenten (Technik, Arbeitsorganisation, Stilkodices), nach den klassen-, Schicht- und milieuspezifischen Wahrnehmungsformen²⁸, nach der inter-gesellschaftlichen Rezeption, wie grundsätzlich die Frage zuvorderst zu stellen ist, ob die ästhetische Produktion relativ separat oder integriert in außer-ästhetischen Vorhaben erscheint und darin aufgeht, was überleitet zu dem Problem der historisch und sozio- kulturell bedingten Rezeptionsperspektiven. Denn, was als ästhetische Objektivierung konzipiert war, kann unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen von der Mit- oder Nach-Welt als dominant außer-ästhetische erfahren werden, wie umgekehrt, Produktionen und Darstellungen, die keineswegs als ästhetische Eigenwerte entworfen wurden, in der historischen Entwicklung und inter-gesellschaftlichen, kulturspezifischen Rezeption im Nachhinein durch Herauslösung aus dem ursprünglichen sozialen Kontext als ästhetische Erscheinungen standardisiert werden. Letzteres ist zumeist der Fall bei der Betrachtung von Geräten und Darstellungen einfacher Gesellschaften, die ursprünglich in übergreifende soziale Bezüge eingebunden waren (z. B. Kulthandlungen), und die von außen und im Nachhinein isoliert gefiltert werden und damit eine Umwertung der Hierarchie der Merkmale durchlaufen in Form von Bedeutungsver-schiebung²⁹.

Diese hier nur angerissenen Problemkomplexe zeigen deutlich, wie Produkte erst im Zusammenwirken von subjektiver Entwurfsintention und gesellschaftlicher Rezeption, wobei eine Vielfalt sozialer Mechanismen dazwischen geschaltet sind, als ästhetische sozial standardisiert werden. Diese Prozesse wirken zugleich wieder zurück auf die Anlage von Entwürfen ästhetischer Objektivierungen. Vorab aber ist die institutionalisierte Ausgrenzung einer Personengruppe als Künstler determiniert durch Prozesse der ökonomischen und sozialen Arbeitsteilung³⁰. Wie die Normen der Konzeption und rezeptiven Besetzung von Gegenstands- und Darstellungsemblen dynamisiert sind durch sozio-kulturelle Wandlungen, so ist das Auftreten von Gruppen, die ausschließlich oder zumindest vorwiegend mit ästhetischer Produktion sich befassen, und als solche gesellschaftlich mehr oder minder anerkannt werden, gebunden an objektive gesamtgesellschaftliche Vorgänge. Der Vorgang der Herausbildung einer semi-autonomen Institution Kunst³¹ kann beobachtet werden im Zusammenhang mit der Entstehung der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft³². Damit setzen völlig

neuartige Formen der isoliert ästhetischen Produktion und der entsprechenden Betrachtungsweise solcher Objektivationen nach dominant bis ausschließlich ästhetischen Maßstäben ein: Die Freistellung der Individualität des Künstlers, die Absplitterung ästhetischer Wahrnehmungsbezüge aus sozial integrierten praktischen Handlungsbezügen (sichtbar an der Abspaltung des Künstlers vom Handwerker), Vorgänge, die allmählich und in den einzelnen Gesellschaften sowie gesellschaftlichen Teilbereichen höchst widersprüchlich und komplex sich vollzogen, werden in dieser Untersuchung als Faktum vorausgesetzt. Dieser komplexe Sachverhalt, den zu rekonstruieren den Rahmen der Untersuchung sprengen würde, wirkt ein in den hier thematisierten Zusammenhang von künstlerischer Individualität und Gruppenbildung, er ist – soweit thematisch relevant – in quer- und rückwärtigen Verbindungen präsent.

Die Herausbildung von Künstlern als ein mit spezifischen Positions- und Rollenmerkmalen versehener Personenkreis wurde bestimmt als Resultat komplexer gesamtgesellschaftlicher Wandlungsprozesse; umgekehrt ist mit der Entstehung der Institution Kunst in komplexer werdenden Sozialstrukturen eine gesellschaftliche Sphäre gegeben, die wiederum als Auslöser von teil- wie gesamtgesellschaftlichen Veränderungen fungieren kann. Der Tatbestand der Reziprozität von semi-autonomer, gesellschaftlich peripherer Institution Kunst und Gesamtgesellschaft kann nicht wegeskamotiert werden durch metaphysische Konstruktionen, die Kunst und den Künstler in trans-soziale Sphären verlagern und deren ursprüngliche Einfassung in Mythen und Kulthandlungen, – deren Spuren die Kunst noch heute trägt –, als ontologischen Grundsachverhalt hypostasieren.

Die Analyse der sozialen Situation und des Selbstverständnisses des Künstlers im gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang – wie im Prozeß der Studie zu entfalten ist – muß in historisch-soziologischen Kategorien begonnen werden, wenn deren Entstehung und Struktur an einen bestimmten sozialstrukturellen Kontext gebunden sind; ein soziologischer Begriff der Kunst kann nur im Medium historisch-soziologischer Reflexion gewonnen werden.

Die Vorbemerkungen dienten zur Verständigung darüber, daß Strukturmomente wie ihre begriffliche Verarbeitung historisch vermittelt sind und dieser Vermittlung in der Datenverarbeitung und theoretischen Konstruktion kritisch Rechnung zu tragen ist.

Den thematischen Zusammenhang dieser Untersuchung gilt es, soweit er als Kernproblematik in der Selbstreflexion und den gedanklichen wie prak-

tischen Projektionen des Bauhauses erscheint und dem sozialen Geschehen des Instituts insgesamt inhärent ist, zu konkretisieren; denn künstlerische Gruppenbildung ist für die beteiligten sozialen Akteure wie für den Analytiker nicht „immer-schon“ problematisch, sondern Entstehung, Komplizierung wie Wahrnehmung dieser Problemsituation sind an bestimmte sozial-strukturelle Zusammenhänge gebunden. Die Diskussion unter Künstlern in der BRD, ihre Rollenselbstdeutungen, ihre gesellschaftliche Funktion usw. haben ihre Wurzeln in allgemeinen, strukturellen Bedingungen und einzelnen, ineinander verschobenen sozialen Prozessen, die weit vor die Entstehung des Bauhauses zurückreichen. Im Bauhaus – wie noch zu zeigen sein wird – verdichten sich Tendenzen, deren Wirkungen bis heute nachreichen. Die eigentümliche Verquickung von überkommenen, verfestigten Einstellungsmustern und Verhaltensformen von Künstlern mit profunden, selbstkritischen Analysen sowie praktischen Ansätzen zur Neubestimmung der Kunst und der Rolle des Künstlers im sozialen Geschehen des Bauhauses bietet eine vorzügliche Chance, die aktuelle Problematik von künstlerischer Individualität und Organisation zu verfolgen.

Wenn davon ausgegangen wird, daß die Analyse ein sozialhistorisches Phänomen zum Gegenstand hat, sie diesen unter bestimmten, eingegrenzten analytischen Orientierungspunkten angeht, zum anderen Tendenzen am Bauhaus sich verdichten, deren Wirksamkeit auch in der Sozialstruktur der Bundesrepublik bezüglich des Verhältnisses des Künstlers zur sozialen Umwelt, industrieller Sphäre und politischem System zu beobachten ist, dann ist der Untersuchungsgang angehalten, sozial-historische Analyse mit soziologischer Interpretation zu vermitteln. In der Vermittlung sind sowohl die das Beziehungsfeld, in dem der Künstler sich verhält und agiert, durchwirkenden, relativen Invarianzen aufzuhellen, als auch die von den unter Betrachtung stehenden Subjekten (hier: Bauhausgruppe) freigesetzten, kritisch-emanzipatorischen Impulse, die vorhandene kovariante Bedingungen zu sprengen suchen, freizulegen.

Zwei grundsätzliche methodologische Implikationen dieser Untersuchung sind zu erläutern:

1. Das Vorgehen ist nicht einzuschränken auf bereichsspezifische Verfahrensweisen – hier kunstsoziologische –, sondern um den Gegenstand nicht aufzulösen durch die Rigidität eines bereichsspezifischen Ansatzes müssen politologische, sozial- und ideengeschichtliche, kunstgeschichtliche sowie sozial-ökonomische Aspekte und vor allem theoretische Konstrukte benachbarter Bindestrich-Soziologen sowie sozialpsycholo-

gische Konstrukte mit einbezogen werden; insbesondere, solange ein einheitlicher Diskussionszusammenhang im Bereich der Kunstsoziologie nicht hergestellt ist. Die einem solchen Vorgehen notwendig eigenen Schwierigkeiten, eben durch die disziplinübergreifende Ausweitung der Gesichtspunkte die einem szientistischen Ideal gehorchende Präzision der Einzelheit zu vernachlässigen, sind auszuhalten, um den thematisierten Problemzusammenhang, der in einen gesamtstrukturellen Kontext „eingehängt“ ist, nicht unzulässig zu zerfasern.

2. Die soziologische Untersuchung (sozial-)geschichtlicher Trends bewegt sich implizit auf einer Allgemeinstufe, auf der der Einzelfall Bauhaus, dessen interne Vorgänge und die damit verschränkten sozialen Sachverhalte, potentiell über- und hinausgreifend im Kontext gesamtgesellschaftlicher Tendenzen interpretiert werden können. Die praktizierte Ermessensfreiheit dem aufgegebenen Material gegenüber, in allgemeineren Zusammenhängen das soziale Phänomen Bauhaus zu studieren, ist gleichwohl eingeschränkt durch strikt einzuhaltende und streng zu handhabende Kriterien bei der Aneignung und Aufbereitung der Daten. Eine dialektische Theorie wäre schlecht beraten, Gesamtbezüge anders als durch die exakte Analyse der Einzelmomente hindurch herzustellen; denn System und Einzelheit konstituieren sich reziprok und sind nur in ihrer Reziprozität sinnvoll zu rekonstruieren. Demzufolge hat die so verfahrenende Interpretation der Angemessenheit der Kategorien sich zu versichern; diese sind nicht im Wege nominalistischen Gestus des Definierens zu gewinnen. Definitionen können allenfalls den Status einer Plattform erster Verständigung für sich beanspruchen. Begriffe konstituieren sich erst im Prozeß der gedanklichen Verarbeitung des Materials³³.

In Anknüpfung an diese knapp skizzierten methodologischen Implikationen möchte ich die Grundfigur der Methode dieser Untersuchung aufreißen, bei deren Begründung vorsoziologische Erwägungen unmittelbar relevant sind.

Aufgrund der Natur des Gegenstandes ist die Untersuchung zurückverwiesen auf die Rekonstruktion sozialer Tatbestände über die Analyse sekundärer Objektivationen faktischer Institutionalisierungsprozesse (Texte des Bauhauses), die in Verbindung mit verfügbarem Datenmaterial studiert werden müssen. Sinnstrukturen historischer Interaktionen, „Ausfällbestände“ von Systemen intentionalen Handelns – im Unterschied zu bloß reizstimuliertem Verhalten –, werden zugänglich über die Methode des

Sinnverstehens auf der Basis sprachlicher Kommunikation. Der hermeneutische Zirkel, dem eine *bloß* sinnverstehende Arbeit nicht entkommen kann, wird prozessual gesprengt über die Feststellung verfügbarer, objektiver Datenkonstellationen. Die sinnverstehende Arbeit, die jeder Forscher (zugestanden oder insgeheim) vorgängig leistet, weil er „immer schon“ von dem etwas verstanden haben muß, was als ausgegrenzter Gegenstand³⁴ erklärenden Versuchen ausgesetzt werden soll, ist in ihren Ergebnissen verbürgt: a) durch die entweder vorhandene Gemeinsamkeit sprachlicher Kommunikation (grammatikalische Regeln, Komplexe signifikanter Bedeutungen) wie auch durch nichtverbale Syndrome von Bedeutungen³⁵, oder b) im weitaus komplizierteren Fall heterogener, sozio-kultureller Selbstverständlichkeiten durch die schrittweise Aneignung grammatikalischer Regeln, Komplexe signifikanter Bedeutungen usw. bis hin zur Aufschlüsselung größerer Systeme intentionalen Handelns. Solche Komplexe signifikanter Bedeutungen sind in ihrer symbolischen Geltung eingefaßt in Sprachspiele, (vorab in die nicht hintergehbare Umgangssprache als letzte Meta-Sprache), deren Genesis von den jeweils vorfindlichen und für die Beteiligten zuhandenen Lebensformen nicht zu trennen ist; d. h. „richtiges“ Verhalten und intentionales Handeln sind anders als durch die „systemkonforme“ Ausdeutung signifikanter Symbole, die normgetreues Verhalten und Erwartungen vorgängig über einen reglementierten Kommunikationsrahmen, innerhalb dessen Interpolationen möglich sind, steuern, nicht aktualisierbar.

Mit Hilfe der verschiedenen, zugänglichen, schriftlichen Artikulationen des Bauhauses, gleichsam als sekundäre Objektivation sinninnervierter Handlungsmuster, können Systeme und Variationen intentionalen Handelns approximativ rekonstruiert werden unter Einbeziehung schriftlich fixierter und so objektivierter Verhaltensvorschriften (Satzungen). Dabei kann möglicher „verfälschter“ Sinn, unangemessene Selbstdeutung des Handlungsgeschehens, durch Rekurs auf objektive Daten zum Institut synthetisch korrigiert werden, wodurch zugleich die Objektivation „verfälschten“ Sinns, diskrepante sprachliche Spiegelungen realer Interaktionsformen, selbst Datum wird³⁶. Dieses Vorgehen bietet sich an bei der Analyse eines gesellschaftlichen Teilbezirks, der künstlerischen Sphäre, (um einen plastischen Ausdruck von A. Schütz zu verwenden, einer „Sinnprovinz“³⁷), in der monologische Handlungs- und Rollendefinitionen vorherrschen, *ohne* daß zweckrationales, strategisches Handeln vorliegt, dessen signifikantes Merkmal die monologische Entscheidung zwischen alternativen

Wahlmöglichkeiten nach im vorhinein festgelegten Präferenzregeln darstellt³⁸. Die eigentümliche Verquickung von monologischer Handlungsdefinition und partiell auf bestimmte Interaktionsräume eingegrenztes kommunikatives Handeln wirft Licht auf die Marginalsituation des Künstlers, einem Aspekt des Untersuchungsbereichs. Das Grundmuster der monologischen, auf den Horizont des *künstlerischen* Selbst projizierten Handlungsdefinition des Künstlers stellt R. N. Wilson als zentrale Folgerung aus seiner empirischen Untersuchung (rollentheoretischer Ansatz) über den amerikanischen Dichter heraus: „When the poet acts as a societal member, much of his role has been preformed by the pervasive nature of his occupation“³⁹. Die Aussage stellt den Zusammenhang her zwischen Spezifität der Produktion und der Spezifik der Rollendeutung. Den so gestellten Problemansatz im Kontext der Analyse künstlerischer Gruppenbildung auf dem Hintergrund der peripheren Lage der Kunst wie der Marginal-Position des Künstlers zu entfalten, ist der folgende Abschnitt verpflichtet.

Die Anregung zur Gliederung des Kernstücks der Untersuchung verdankt sich der schon erwähnten Studie J. Helles über symbolische Vermittlung und Organisation⁴⁰.

Das dort entwickelte Schema, das für die analytischen Zwecke dieser Untersuchung angewandt und differenziert wurde, ist ein brauchbares Hilfskonstrukt als Vehikel zur analytischen Fixierung von Phasierungen einer strukturellen Wandlungsprozessen unterworfenen sozialen Einrichtung. Die mit diesem Schema vorgenommenen analytischen Zäsuren des Bauhausprozesses, zugleich Gelenkstücke für die Indizierung struktureller Veränderungen unterm zentralen Untersuchungsaspekt⁴¹, werden jeweils im Verlauf der Studie zu begründen sein.

1.2. Gegenstandsbereich der Untersuchung

Das Untersuchungsmotiv entspringt einem gedanklichen und praktischen Grundproblem am Bauhaus⁴². Von daher ist die Analyse eingeschränkt auf bildende Künstler und angrenzende Tätigkeitsbereiche, so daß eine Ausweitung der Ergebnisse auf andere Gebiete ästhetischer Betätigungen nur bedingt möglich ist.

Die thematische Einschränkung der Rekonstruktion der sozialen Dynamik des Bauhauses auf die Problematik künstlerischer Gruppenbildung eröffnet die Chance, einen bisher nahezu außer acht gelassenen Aspekt der

Sozialstruktur der künstlerischen Sphäre in den Brennpunkt zu stellen. Wird zumeist, in einer nicht zu übersehenden Vereinseitigung, was unmittelbar mit der besonderen sozialen Stellung der Künstler in der Gesellschaft zusammenhängt, die gesellschaftliche Randstellung (Marginalität) des Künstlers, sein Esoterium⁴³, besonders betont, so kommen andere spezifische Formen seiner Sozialität zu kurz. Indem hier der Blick geschärft werden soll für einen wenig beachteten, dennoch relevanten Aspekt des Sozialverhaltens von Künstlern, gewinnt die Beschreibung und Analyse der Marginalität des Künstlers eine neue Dimension, insofern als Esoterium und Gruppenbildung in ihrer Reziprozität begriffen werden.

Daß der Künstler unterm Aspekt der gesamtstrukturellen Verteilung von Positionen und Mitteln eine Marginal-Position einnimmt, daß er weithin sozialen Rückzug – wie auch immer im Einzelfall motiviert, etwa durch sozialen Überdruß, Lethargie, Resignation – praktiziert, daß der verabsolutierte Subjektivismus zum Kernstück seines programmatischen Selbstverständnisses gehört, daß er seine Rolle hochgradig sozialpassiv definiert, dies höchst sublimiert und literarisiert genießt oder darunter leidet (Ambivalenz), und daß seine Rollenselbstdeutung als autorisierter Künstler alle seine übrigen Rollenbezüge durchsetzt und überformt⁴⁴, wie diese Selbstdeutung seitens der relevanten Rezeptionsgruppen der Kunst weitgehend mitstabilisiert wird zu einem sozio-kulturellen Standard, all dies kann zum gesicherten Bestand sozial-theoretischer Überlegungen zum Verhältnis von Künstler und Gesellschaft gezählt werden. Selbst ein Künstler, der zugleich einer der führenden modernen Kunsttheoretiker im westdeutschen Sprachbereich ist, wie J. Claus, der die soziale Indifferenz des bildenden Künstlers scharf kritisiert, hält fest am Bild des Künstlers „ohne Bezug auf Publikum und kritische Elite“⁴⁵. Er sieht die Autonomie der künstlerischen Individualität „im Gegensatz zur sozialen Rolle“⁴⁶, um sogleich wieder unterm ökonomischen Aspekt, also dem des Künstlers als Verkäufer, seinen Mit-Künstlern die Verfallenheit in den „Schein der Isolation“⁴⁷ anzulasten. Eine Vermittlung zwischen der Idee einer völlig aus sozialen Bezügen herausgenommenen künstlerischen Individualität und der Wirklichkeit des gesellschaftlichen Rollenspiels des Künstlers fehlt.

Die Widersprüchlichkeit in J. Claus Überlegungen zum Zusammenhang von künstlerischer, personaler Identität und sozialer Identität resultiert aus ebenjener „exzeptionellen Marginalität“⁴⁸, in der künstlerische Individualität vermittels Tabuisierung gleichsam entgesellschaftlicht wird, obgleich auf der anderen Seite – abgrundtief im Bewußtsein geschieden – erkannt

wird, wie sehr Kunstwerk und Künstler „ökonomisiert“ sind, „künstlerische Kreation ... abhängt ... von den Mechanismen eines Marktes“⁴⁹. Die „Wirklichkeitsfremdheit“ der bildenden Künstler ist diesen allerdings nicht gleichsam als eine psychisch bedingte Fehlleistung und/oder mentale Fehleinschätzung anzulasten⁵⁰. Die soziale Realität des Esoteriertums, das die Bildung des objektiven Scheins der Autonomie begünstigt, in ihrer dialektischen Komplementarität zur gesellschaftlichen „Vereinnahmung“ kann nicht Ergebnis der soziologischen Analyse sein, – in deren Verfolg, für Soziologen erstaunlich genug, unter Absehung der Dialektik von Institutionalisierungsprozessen den Künstlern der wohlgemeinte Ratschlag erteilt wird, sie möchten doch endlich den Schleier zerreißen, so als ob gesellschaftliche Konditionen und Bewußtseinsbildung nicht ineinander verschränkt wären –, sondern die Analyse muß an den beschriebenen Sachverhalten einsetzen und deren sozial-strukturelle wie sozialpsychologische Verzahnungen kritisch aufarbeiten. Die Aporie Claus, den Begriff der künstlerischen Individualität mit dem sozialen Rollenfeld des ästhetischen Produzenten in Zusammenhang zu bringen, hat historisch-soziologische Ursachen, die zu beleuchten sind, vor allem, weil die fehlende Vermittlung, die eine Verdinglichung der beiden Bereiche involviert, nachwirkt bis in die neuerlichen Entwürfe über die Organisation von Künstlern. Die Konzeptionen bei Claus zur Selbstorganisation der Künstler in gesellschaftsverändernder Absicht basieren – und nicht nur bei ihm – auf der gewiß nicht zufälligen, im Blick auf die Realität hochkomplexer „Verbands-Gesellschaften“ anachronistisch anmutenden Vorstellung, die „infinitesimal kleine Mikrogruppe“⁵¹ – letztlich die auf sich selbst gestellte „Institution Künstler“, um einen sozial-anthropologischen Gedanken von Gehlen aufzunehmen⁵²– sei der denkbar günstigste soziale Partner für kulturelle und politische Institutionen. Hinterrücks schleicht sich das hyperindividualistische Einstellungsmuster des Künstlers wieder ein; trotz aller Einsicht in soziale Verflechtungen biegen sich die Gedanken zurück in die traditionelle Selbst-Deutung. Dem ist nachzugehen, weil am Bauhaus Ähnliches zu beobachten ist⁵³. Die Ausführungen Claus, wie die diesbezügliche Bemerkung Gropius, enthalten noch eine Komponente, die unmittelbar in diesen Zusammenhang gehört: die elitäre Selbstnobilisierung des Künstlers⁵⁴ in Bezug auf das Problem seiner Fähigkeit und Funktion als Ideenquelle und Motor sozio-kulturellen Wandels. Dieser Komplex, der Künstler als künstlerische, und/oder soziale, und/oder politische Avantgarde⁵⁵, führt unmittelbar ein in die Frage, in welchem sachlichen Bezug die marginale Situation des Künstlers und die Spezifik ih-