

Die Bauhaus
Residenz
zwischen
Künstlervilla,
Hochschule,
Studio und
Künstlerkolonie

51

Michael Diers,
Magdalena Droste
und Ariane Beyn
im Gespräch
mit Julia
Rosenbaum
und Alexia Pooth

[Alexia Pooth]

Frau Droste, Sie haben sich viele Jahre mit dem Bauhaus beschäftigt und die Sanierung der Meisterhäuser miterlebt: Hätten Sie sich vorstellen können, dass mal wieder „junge Meister“ in den Meisterhäusern wohnen und arbeiten?

[Magdalena Droste]

Ob die Residenzler „junge Meister“ sind, weiß ich nicht, und dass der Bezug zum historischen Bauhaus so stark ist, bezweifle ich auch; grundsätzlich gab es das Modell der Bauhaus Residenz am historischen Bauhaus nämlich nicht.

Das Bauhaus selbst war eine schulische Institution, die vom Resonanzverhältnis zwischen Meistern, Jungmeistern und Schülern gelebt hat. Die Bewohner der Meisterhäuser waren zwar auch bildende Künstler, doch sie haben eben einen Großteil ihrer Leistung für die Schule erbracht.

Dieser Kontext ist in der Bauhaus Residenz heute so nicht gegeben; ich hätte ehrlich gesagt erwartet, dass es die Stiftung Bauhaus Dessau bei der rein musealen Nutzung der Meisterhäuser belässt. Viele Besucher möchten das rein historische Ambiente sehen.

[Michael Diers]

Allerdings wurden diese Häuser entworfen, um darin zu leben und zu arbeiten, das sind doch viele Kubikmeter, die mit Leben gefüllt werden müssen!

[Droste]

Aber wenn der historische Kontext von der Privatheit der heute dort lebenden Künstler überdeckt wird und die anderen Häuser immer mal wieder wegen Sanierung geschlossen sind, gibt es für die Besucher zum Teil wenig zu sehen, obgleich die Sanierungen natürlich wichtig für den Erhalt der Häuser sind.

[Julia Rosenbaum]

Frau Beyn, weiter ausgegriffen, welchen Stellenwert nehmen die Residenzen Ihrer Meinung nach als Form der Kulturförderung ein?

[Ariane Beyn]

Sie sind wichtige Instrumente des künstlerischen Dialogs und des globalen kulturellen Austauschs. Sie bieten Freiraum für künstlerische Experimente und ermöglichen langfristige Kontakte. Ein weiterer Punkt, den ich als wichtigen Aspekt vieler Residency-Programme identifizieren würde und der zugleich eine Brücke zum historischen Bauhaus schlagen könnte, ist der transdisziplinäre Austausch, der durch Begegnungen von Künstlern verschiedener Disziplinen stattfindet.

Ein Trend zur Inter- und Transdisziplinarität ist ja heute auch an den Programmen von Museen und Galerien ablesbar, die teilweise für ihre Veranstaltungen ganz andere Räumlichkeiten benötigen. Mich interessiert, ob die Kultur der Zusammenarbeit des Bauhauses hierbei Modell stehen könnte.

Selbstverständlich sind Residencies nur ein Instrument der Kulturförderung unter vielen; ich finde es richtig und wichtig, dass es eine Vielzahl unterschiedlicher Förderinstrumente für künstlerische Praxis gibt. Residency-Programme bieten häufig hervorragende Bedingungen. Im Fall des Berliner Künstlerprogramms des DAAD (BKP) zum Beispiel ein Stipendium, eine Wohnung und ein Atelier in Berlin, Reisekostenübernahme, Deutschkurse, falls gewünscht, Hilfe bei der Visabeantragung, Krankenversicherung, gute Betreuung und Vernetzung sowie die Möglichkeit, aber nicht die Verpflichtung, neue Arbeiten zu entwickeln und öffentlich zu präsentieren.

So wird für den Zeitraum des Aufenthalts ein Freiraum geboten, in dem sich hervorragend arbeiten lässt, schließlich sind an den Aufenthalt keine weiteren Bedingungen geknüpft. Wir bieten damit im Prinzip einen Schutzraum an für Künstler: Schutz vor finanziellem Druck und leider manchmal auch vor politischer Verfolgung im Herkunftsland.

[Rosenbaum]

Was passiert in diesem Schutzraum?

[Beyn]

Von dort kann sich ein gehaltvoller und langfristiger oder nachhaltiger kultureller Austausch entwickeln, und – wenn man die Alumni-Arbeit ernst nimmt – ein belastbares Netzwerk sowohl für die Künstler als auch für diejenigen, die das Residency-Programm anbieten. Das ist natürlich in drei Monaten weniger realistisch zu schaffen als in einem Jahr. Aber so entstehen dauerhafte Kontakte für das Land Berlin sowie für Deutschland und Europa, wenn die Künstler hier sichtbar werden und langfristig präsent sind.

[Pooth]

Wäre ein solcher Synergieeffekt auch für Dessau denkbar?

[Diers]

Da es die historische Institution der Schule ja so nicht mehr gibt, würde ich eher denken, dass die Künstler in den Meisterhäusern für sich leben. Was kann in drei Monaten für eine Verbindung zu einer Stadt wie Dessau entstehen? Noch dazu haben die Künstler in der Bauhaus Residenz ja einen Auftrag zu erfüllen. Ich möchte fast kritisch fragen, ob es sich dabei überhaupt um ein richtiges Residency-Programm handelt.

[Pooth]

Was für ein Name würde Ihrer Meinung nach passen?

[Diers]

Residency, Artist in Residence, Residenzprogramm: Die deutsche Übersetzung erinnert mich sehr stark an die „Fürstenresidenz“, und das noch in Verbindung mit den „Meisterhäusern“, da steigert sich der Begriff ins Elitäre und wirkt wie aus der Zeit gefallen. Für mich klingt das sehr nobel, nach Künstlerfürst, aber in drei Monaten kann man nicht zum Künstlerfürsten à la Franz von Stuck oder Franz von Lenbach werden, das waren echte Malerfürsten, und die „residierten“ auch. Aber in diesem kleinen Bauhaus-Haus ...? Vielleicht müsste man einen anderen Begriff finden, so etwas wie „Studienprogramm“.

[Beyn]

In den letzten Jahren hört man den deutschen Begriff Künstlerresidenz tatsächlich häufiger als früher. Ich gebrauche immer das englisch-deutsche Mischwort Residency-Programm, aber die meisten Programme verwenden den sprachlich korrekten Begriff Künstlerresidenz, egal ob es sich um eine Wohnung, eine Villa oder ein Schloss handelt.

[Droste]

Künstlerhaus, das trifft es doch ... Ich habe nicht so viele Schwierigkeiten mit dem Begriff „Künstlerresidenz“ – wenn Sie mich jetzt gefragt hätten, was eine Künstlerresidenz ist, hätte ich Ihnen geantwortet, dass das ein Ort ist, an den Künstler zu einem temporären Aufenthalt eingeladen werden.

[Beyn]

Vielleicht geht es gar nicht so sehr um die jeweilige Immobilie, sondern um Lebens- und Arbeitsbedingungen. Im Fall des BKP stehen fünf Ateliers für sechs Gäste aus der bildenden Kunst pro Jahr zur Verfügung – wir gehen also davon aus, dass einer kein Atelier benötigt, und meistens ist das auch so.

Ein Atelier ist aber gleichzeitig natürlich nicht nur der Ort der künstlerischen Arbeit, sondern auch der Begegnung, an dem unterschiedliche Aktivitäten stattfinden können. Herr Diers kann sicher noch mehr zur Geschichte der Ateliers sagen.

[Diers]

Ich habe mit meinen Studierenden viele Künstler in ihren Studios besucht. Es gibt auch Künstler, die gar kein Atelier mehr haben: Mona Hatoum zum Beispiel skizziert nur und vergibt anschließend Aufträge an Firmen. Dann gibt es das andere Extrem: Die Künstler Elmgreen & Dragset betreiben ein riesiges Atelier in Berlin, da wird zwar hier und da einiges auch vor Ort zusammengefügt, aber produziert wird in der Regel alles bei Kunstproduktionsfirmen.

Das Atelier ist immer noch der wesentliche Ort der Selbstbestimmung

und der Arbeit für den Künstler, selbst wenn er dort nur in seinem Sessel sitzt und nachdenkt.

Insofern ist es gar keine Frage, dass die Möglichkeit des Arbeitens im Atelier ein großartiges Angebot für junge Künstler ist – worunter ich übrigens Künstler bis ungefähr 38 Jahre verstehe. Künstler gehen heute nicht selten erst mit circa 32 Jahren von der Kunsthochschule ab und sind dann natürlich sehr stolz, wenn sie eine Einladung zu einem Aufenthalt bekommen, und wenn das dann noch Künstlerresidenz heißt, umso besser. Das ist sehr wichtig, weil ja die Kosten für Ateliers zum Beispiel in Berlin immens gestiegen sind. Das Ergebnis sind dann die Wohnateliers oder solche Gemeinschaftsprojekte wie die „Scholle 51“ in Potsdam, in denen sich Künstler zusammentun und auch um Förderung von der Stadt bemühen, damit sie gemeinsam Räume mieten können. Das schätze ich als gutes alternatives Modell, aber das ist natürlich keine Künstlerresidenz, eher ein Künstlerhaus.

[Pooth]

Residenzen haben immer etwas mit Bewegung und Mobilität zu tun. Wie wichtig ist es für Künstler, die Heimatsituation zu verlassen?

[Beyn]

Das spielt für viele eine große Rolle: Besonders spannend ist es für alle Beteiligten, wenn jemand mit einer künstlerischen Position ankommt, die noch nicht bekannt ist, oder aus einem hier wenig bekannten Kunstkontext stammt oder aus Gegenden, zu denen weniger Kontakte nach Berlin beziehungsweise Deutschland bestehen. Das führt meist zu einem interessanten Austausch, dem Kennenlernen ungewohnter Sichtweisen und dem Aufbau neuer Netzwerke.

[Diers]

Sie können sich ja einmal selbst befragen, ob sie gern in die Ferien fahren und in fremden Ländern neue Erfahrungen machen wollen! Ich

komme zum Beispiel gerade aus der „Residenz“ des Getty Center in Los Angeles, die so luxuriös ist, dass ich mich in Berlin kaum mehr zurechtfinde. Ich glaube, dass ich dort wirklich andere Erfahrungen gemacht habe, als ich sie hier in Berlin jemals hätte machen können. Ich spreche jetzt so, als wäre ich Künstler, aber es gibt diese Form der Residenz ja auch für Wissenschaftler. Ich denke, dass das ungemein wichtig ist, um seinen Kopf neu einzustellen – und gleichzeitig ist es auch eine Art Anerkennung, eine Unterstreichung von Rang und Bedeutung.

Ich habe gelesen, dass sich bei der Stiftung Bauhaus Dessau 700 Künstler aus der ganzen Welt auf den Open Call beworben haben, von denen dann gerade einmal zwei ausgewählt wurden. Sie sollten die Open Calls fortlassen und von kompetenter Seite einige Vorschläge einreichen lassen, das ist billiger und schont die Nerven ...

[Pooth]

Der Open Call war ein Experiment: Wir haben auch Künstler eingeladen und mit Institutionen wie der Kurt-Weill-Gesellschaft und der Internationale Ensemble Modern Akademie oder dem National Museum of Modern and Contemporary Art in Korea zusammengearbeitet und deren Vorschläge aufgenommen. Für die Stiftung Bauhaus Dessau galt es allerdings im Open Call herauszufinden, welche Künstler sich für das Leben und Arbeiten in den Meisterhäusern interessieren, wen wir in der Kunstszene erreichen können und mit welchen Ideen die Künstler an uns herantreten. Dafür war das Open-Call-Verfahren sehr wichtig, auch wenn wir nicht damit gerechnet haben, dass sich so viele bewerben würden. Vielleicht liegt die hohe Bewerberzahl am Stellenwert der Meisterhäuser? Frau Droste, könnten Sie kurz die historische Bedeutung der Meisterhäuser darstellen?

[Droste]

Nachdem die Schule in Weimar aus politischen Gründen geschlossen worden war, wurde das Bauhaus

nach Dessau direkt eingeladen: Die Stadt erklärte sich nicht nur bereit, den Schulneubau zu finanzieren, sondern auch die kleine Meisterhauskolonie. Gropius als Architekt hatte den Anspruch, exemplarisch zu bauen: Er wollte also nicht fünf Bauhäuser bauen oder einhundert Villen, sondern eine exemplarische Schule errichten, und konzipierte die Wohnhäuser der Lehrer exemplarisch dazu – als neue Wohnhäuser und als Möglichkeit für eine Serienproduktion. Die Grundrisse der Meisterhäuser sind ja gespiegelt und um 90 Grad gedreht, so konnte er behaupten: Man kann einen Grundriss mehrfach verwenden. Das waren seine beiden wichtigsten Ambitionen bei der Realisierung der Meisterhäuser.

Zudem verfolgte Gropius die Idee des Hauses als Gesamtkunstwerk, in dem der Künstler schaltete und waltete, während die Frau den Haushalt machte und den Mann repräsentierte. Die Wohnungen und Häuser von Le Corbusier waren deutlich radikaler als die von Walter Gropius, doch weder Gropius noch Le Corbusier hatten ein besonders modernes Geschlechterkonzept.

[Pooth]

Wie sah denn das Wohnen im Meisterhaus Muche/Schlemmer aus?

[Droste]

Erstmal muss ich etwas kritisieren: Schlemmer hatte nur ein halbes Gehalt und drei Kinder, Muche und Kandinsky hingegen waren kinderlos, Klee hatte ein Kind. Doch für jeden Meister gab es den gleichen Wohnraum.

[Diers]

Für mich ist außerdem der Umstand interessant, dass die Siedlung absichtlich in unmittelbarer Nachbarschaft zum Schulgebäude gebaut wurde: Heute pendeln viele Hochschullehrer ständig zwischen Wohnort und Schulort hin und her, oft über große Distanzen hinweg, sodass es eine solch ideale Verbindung von Leben und Arbeiten in direkter Nachbarschaft kaum noch gibt.

[Droste]

Ja, man konnte von den Meisterhäusern zu Fuß zur Schule gehen. Man hat zusammen gefeiert, gearbeitet, gelebt, und so bildeten sich gemeinschaftliche Traditionen heraus. Die Idee dazu hatte Gropius schon in Weimar – auch dort wurden viele Feste gefeiert, soziale Aktivitäten also, durch die das Bauhaus zu einer Gruppe zusammenwuchs.

Es war ein sehr großzügiges Angebot, das die Stadt Dessau da machte. Als Klee nach Düsseldorf ging, bekam er so ein Angebot nicht mehr. Viele der Meister trauerten später den wunderbaren Wohnmöglichkeiten in Dessau nach.

[Pooth]

Andererseits bewohnten die Erstbewohner, also Georg Muche und Oskar Schlemmer, das Haus nicht lange: Es gab einige Umbauten, die Jungmeisterin Gunta Stölzl zog mit ein, ebenso wie die Familien Arndt und Scheper. Was bedeutete das Privileg, dort zu wohnen, für die künstlerische Arbeit?

[Droste]

Die Lebensbedingungen waren schwierig, Muche lebte zum Beispiel nur ein gutes Jahr im Haus. Ich denke, das war etwas peinlich für Gropius, dass ein Meister so früh ging, das wurde dann auch ziemlich diskret behandelt. Schlemmer konnte kaum die Miete bezahlen und vermietete an Hannes Meyer unter. Wenn man nur ein Jahr dort wohnt, kann man sich kaum einrichten, auch als Maler nicht.

Ich glaube, Klee und Kandinsky waren die beiden, die am längsten in den Häusern wohnten; Feininger war vor allem aus Repräsentationsgründen da. Für einen „Jungmeister“ wie Marcel Breuer hätte die Stadt Dessau nicht das Geld für ein solches Haus gegeben.

Die Tendenz der Enthierarchisierung, die heute zwischen „Kleinmeistern“ und „Großmeistern“ ausgemacht wird, funktioniert nur aus der Gegenwart heraus: Die großen Namen waren wichtig, und sie sind es heute noch!

[Diers]

Aber die Meisterhäuser in unmittelbarer Nähe zum Bauhausgebäude, das sollte doch zu einer konzeptuellen, gemeinschaftlichen Lebensgestaltung führen. Das war ein wirklich starkes Programm, und in gewisser Weise waren es Künstler, die da in Reihenhäusern in ihrem eigenen Park residierten – in dieser Weise war das doch eher demokratisch als fürstlich.

→

Zeittafel

Meisterhäuser

Seite

136–141

[Beyn]

Ich frage mich, ob die soziale Gemeinschaft, die zwischen den Meistern herrschte, mit einer Residency noch einmal belebt werden kann. Der Austausch zwischen den jeweiligen Gästen findet in Residencies ja durchaus verstärkt statt, vielleicht gerade wenn sie isoliert gelegen sind. Aber auch in Berlin, wo es so viele anderweitige Möglichkeiten gibt, bemühen wir uns darum, mit den vielen Veranstaltungen, die wir mit unseren Gästen zusammen machen, Inspirationsräume zu schaffen und sie dazu anzuregen sich zusammenzutun.

Für mich wäre auch die Vernetzung der Künstler mit der Stadt ein wichtiger Aspekt. Welche Möglichkeiten gibt es hier in Dessau? Schließlich existiert die historische Schule nicht mehr, dafür kommen viele sehr interessierte internationale Touristen hierher ...

[Droste]

Man ist in Dessau ziemlich isoliert, man weiß kaum, wo man zu Abend essen soll ...

[Pooth]

So schlecht sind die Vernetzungsmöglichkeiten nicht: Wir haben zum Beispiel einen internationalen Masterstudiengang in Kooperation mit der Humboldt-Universität zu Berlin und der Hochschule Anhalt bei uns am Haus, an dem jährlich 18 bis 20 Studierende teilnehmen. Auch die

Kurt-Weill-Gesellschaft mit dem Kurt Weill Fest spielt eine wichtige Rolle. Es kommt aber natürlich sehr auf die Künstler an: Es gibt solche, denen Vernetzung wichtig ist, andere hingegen konzentrieren sich auf ihr Projekt und das Meisterhaus. Die Lust, sich auf den Ort einzulassen, spielt eine Rolle. Wir selbst veranstalten immer wieder kleine Events wie zum Beispiel das Tafeln im Gropiusgarten, zu denen wir Gäste aus der Stadt, aus Sachsen-Anhalt und auch aus der Künstlerszene einladen.

[Droste]

Im Wissenschaftskolleg in Grunewald gibt es auch den Brauch des gemeinsamen Tafelns, die strenge Tradition, dass man immer gemeinsam die Mahlzeiten einnimmt.

[Pooth]

Ist denn so ein Rahmen förderlich oder eher eine Art „Freiheitsberaubung“?

[Diers]

Es fördert, ohne Frage: Man geht sich nicht aus dem Weg, man muss Small Talk machen oder sich sogar anfreunden, es ist eine Verdichtung, die allein durch die Nähe, die architektonisch hergestellt wird, gegeben ist. Letztlich war das auch das ideale Konzept in den Meisterhäusern. Ich würde das weitergeführt, wie gesagt, immer mit der Schule zusammen sehen: Die Schüler wissen, dass die Lehrer in der Nähe sind, das ist ein anderes Gefühl, als wenn ein Künstler in Venice, Kalifornien, lebt und regelmäßig zur deutschen Hochschule einfliegt. Insofern kann man mit Architektur Gemeinschaft stiften. Doch auch das ist nur ein Ideal, das man anstrebt.

In der Hochschule für bildende Künste Hamburg zum Beispiel hat kein Künstler mehr ein Atelier. Noch in den 1970er-Jahren arbeiteten die Künstler an den Hochschulen, aber heute platzen die Kunsthochschulen aus allen Nähten, und die Künstler sind auch nicht mehr an einem Studio in der Akademie interessiert. Es gibt nur noch Klassenräume und kleine Büros.

[Pooth]

Dann ist die Trennung zwischen Lehre und künstlerischer Arbeit heute viel strikter als in den 1920er-Jahren?

[Diers]

Ja, das sind zwei getrennte Berufe. Die Lehre ist ein Job, also im besten Sinne ein Zweitberuf, aber der erste Beruf ist der des Künstlerseins.

[Beyn]

Es gibt Ausnahmen: Ólafur Elíasson zum Beispiel hat in Berlin das „Institut für Raumexperimente“ gegründet und Studierende in extra dafür eingerichtete Räume über seinem Atelier geholt, das außerhalb der Hochschule lag. Das ist schon ein Versuch, eine Gemeinschaft zu stiften, wenn auch zeitlich begrenzt und als pädagogisches Experiment angelegt.

[Droste]

Wir sprechen jetzt wirklich über die allererste Liga der globalen Künstler: Elíasson, Elmgreen & Dragset, die haben bis zu hundert Angestellte und sind nicht auf Museen angewiesen, sie unterscheiden entweder gar nicht mehr zwischen Kunst und Kommerz oder nutzen den Unterschied sehr geschickt.

[Beyn]

Es geht ja nicht so sehr darum, was engagierte Lehre ausmacht, sondern eher ob das pädagogische Modell des Bauhauses, der Aspekt der Künstlergemeinschaft, in der heutigen Lehre oder Kunstwelt noch eine Rolle spielt. In diesem Zusammenhang wären vielleicht auch die vielen Studioförderungen oder selbst organisierten Initiativen von Künstlern zu nennen, die sich Atelierräume suchen und erhalten, die als soziale Gemeinschaft oder Veranstaltungsorte fungieren.

[Diers]

Oder auch die Produzentengalerien in den 1970er-Jahren, die aus den politischen und sozialen Erfahrungen erwachsen. Eine ganz hervorragende Idee: Künstler tun sich zu-

sammen, weil sie gemeinsame Interessen haben, und können so distanziert vom Markt agieren – das ist heute kaum noch vorstellbar. Die Idee wurde aus dem Bewusstsein geboren, dass junge Künstler, wenn sie nach dem Diplom auf den Markt treten, für sich allein verloren wären.

[Rosenbaum]

Künstler unterstreichen häufig, wie wichtig ein Raum der Muße ist, ein Abstand zum schnell getakteten Künstlerleben, zum Kunstmarkt. Wie war das in den Meisterhäusern, waren die auch ein Ort der Ruhe?

[Droste]

Die einstigen Bewohner waren alle sehr fleißig. Moholy-Nagy ist zum Beispiel ständig gereist, Kandinsky schrieb viele Briefe, weil sein Stern zu Beginn der 1920er-Jahre zu sinken begann, also versuchte er alles, um weiterhin publizieren, ausstellen, verkaufen zu können. Und auch Klee war sehr umtriebig, wir können heute nachvollziehen, wie er die Buchhaltung für seine Werke organisierte, teilweise nahm er den Verkauf selbst in die Hand.

[Rosenbaum]

Wie wichtig ist es für Künstler heute zu sagen: Ich mache jetzt erst mal ein Jahr lang nichts?

[Beyn]

Vielen Künstlern hilft solch eine Offenheit dabei, interessante neue Ansätze zu entwickeln. Die Gäste des BKP sind meist in ihrer künstlerischen Entwicklung schon etwas weiter fortgeschritten, gerade für sie kann so ein „außerordentliches Jahr“ eine Gelegenheit sein, nochmal einen neuen Werkschritt vorzunehmen. Einige ziehen sich zur Recherche zurück oder machen ein Buch. Ohne Zugzwang oder Druck zur Veröffentlichung können die Künstler mal wieder etwas ausprobieren. Manchmal braucht es Jahre, bis daraus ein Werk entsteht. Ein dreimonatiger Aufenthalt wie der in der Bauhaus Residenz ist zwar kürzer, aber dafür vermutlich auch mit weniger logistischer Organisation verbunden.

[Diers]

Meine Kritik zielt gar nicht so sehr auf den kurzen Zeitraum, sondern darauf, dass im Programm Bauhaus Residenz etwas aus dem Geist des Bauhauses geschaffen werden soll, wenn ich es mal so pathetisch ausdrücken darf. Ich würde das viel eher den Künstlern selbst überlassen: Wenn die Inspiration durch die Räume und die Umgebung stark genug ist, dann nimmt man sie auf, das geschieht auf osmotische Weise.

[Pooth]

Der Bezug zum Bauhaus wird im Open Call zunächst einmal dadurch hergestellt, dass sich Künstler aus den Bereichen Malerei, Design, Textil, Architektur, Skulptur, Fotografie und Film bewerben können. Das sind die künstlerischen Medien, die bereits am Bauhaus gelehrt wurden beziehungsweise die sich aus den historischen Medien am Bauhaus bis heute entwickelten. Inhaltlich soll sich das Konzept, mit dem sich die Künstler bewerben, jeweils auf das Jahresthema der Stiftung, das heißt auf die Themen Bewegung, Substanz, Standard, beziehen.

Was die Künstler während ihres Aufenthalts produzieren, bleibt aber offen. Und es passiert durchaus, dass ein Konzept noch einmal vollkommen geändert wird, gerade weil die Meisterhäuser eine ganz besondere Inspirationsquelle darstellen.

Weshalb sich die Künstler für das Bauhaus interessieren, ist also sehr unterschiedlich – Anael Berkovitz interessierte sich zum Beispiel für die Geschichte des Bauhauses als Migrationsgeschichte – ein ganz persönlicher Zugang, der in der eigenen Familiengeschichte gründet. Amor Muñoz hingegen bezieht sich in ihren Arbeiten immer wieder auf DIY-Techniken; bei ihr war die Beschäftigung mit dem Handwerk und mit Textiltechniken ausschlaggebend für die Bewerbung im Open Call.

→

Seite

126–127+

122–123

[Beyn]

Wobei es doch gerade sehr viele Künstler gibt, die sich ganz explizit mit dem Bauhaus und seinem Erbe beschäftigen. Auch wird das große Thema „Wie wollen wir leben?“ wieder wichtiger. Insofern ist das Interesse am Bauhaus und seiner Geschichte, am pädagogischen Ansatz, aber auch an der Wohnungsfrage bei vielen Künstlern absolut vorhanden.

[Diers]

Das stimmt, der Schweizer Beitrag auf der Architektubiennale in Venedig hat zum Beispiel 2018 den Goldenen Löwen gewonnen: Er zeigt einen ganz normalen Wohnraum mit Fußleisten, Heizkörpern, Lichtschaltern und so weiter.

Im Nachbarraum erscheint der identisch ausgestattete Raum dann plötzlich in miniaturisierter Gestalt, während im Raum daneben wiederum die Türgriffe meterhoch angebracht sind, sodass man sich verzerrt vorkommt. Der Ausgangspunkt war die normierte Deckenhöhe von 2,40 Metern. Vielleicht ist das sogar auch eine Bauhaustradition, die 2,40 Meter?

[Beyn]

Eben, das Neue Bauen und das Bauhaus sind ja eigentlich gute Beispiele für relativ enge Wohnverhältnisse, wie dies auch die Wohnungen von Le Corbusier und Bruno Taut zeigen.

[Pooth]

Wenn man sich mit den Bauhaus Residenzern unterhält, scheint genau die Auseinandersetzung mit dem Bauhauserbe ein spannender Faktor für sie zu sein: Sie wollen alle mal dorthin, wo das Bauhaus war. Hat das keinen Reiz?

[Diers]

Das kommt sehr auf die Künstler an. Ich stelle es mir als Stress vor, am Ende etwas produzieren zu müssen, das sich im Rahmen der Ausschreibung bewegt. Bei jemandem wie Sebastian Stumpf allerdings, der ja immer wieder Interventionen in be-

stehende Architektur erarbeitet, kann ich mir vorstellen, dass ihm das Programm gefallen hat.

→

Seite

124–125

[Droste]

Häufig entsteht doch Kreativität genau dadurch, dass ein Rahmen gesetzt wird.

[Pooth]

Wie etwa der Status UNESCO-Welterbe?

[Diers]

Dieses Stichwort wird viel zu oft bemüht. Für den Künstler ist das völlig unbedeutend, eher problematisch: Denn die Nutzung ist ja durch die strengen Auflagen des Denkmalschutzes stark eingeschränkt, das nimmt eher Potenzial fort. Hinzu kommt die Anspannung, die allein im Begriff „UNESCO-Welterbe“ mitschwingt: ideologisch und historisch.

[Pooth]

Und wie sieht es mit dem Mythos aus, dort zu wohnen, wo Oskar Schlemmer und Georg Muche residierten?

[Diers]

Für sentimentale Künstler ist das vielleicht wichtig, aber sonst ...

[Beyn]

Zu den Wohnungen des BKP wollen die Künstlergäste häufig ganz genau wissen, wer da zuvor alles gewohnt hat. Ein berühmter Vorgänger verleiht schon eine gewisse Aura, doch sind die BKP-Wohnungen nicht so eingerichtet, dass sie in irgendeiner Weise an diese Vorgänger erinnern würden.

[Pooth]

Die Einrichtung des Hauses Muche/Schlemmer ist nicht original, sondern funktional und minimalistisch.

[Beyn]

Es ist also praktisch das Meisterhaus selbst, die Wohnidee, die den Reiz ausmacht?

[Diers]

Nein, ich glaube, es ist eher das Konzept Bauhaus, das die Menschen attraktiv finden. 700 Bewerbungen auf zwei Residencies, das zeigt natürlich, dass der Bedarf riesig ist, und vielleicht auch die Lust mal rauszukommen. Aber es kann eben auch ein Indiz dafür sein, dass wirklich viele auch die Nähe des Bauhauses und seine Aura erleben wollen.

[Pooth]

Wir sehen das Residenz-Programm als eine innovative Form der Denkmalpflege. Frau Droste, können Sie sich vorstellen, dass es eine Form des Bewahrens sein kann, mit und durch die Künstler die Wohnfunktion der Häuser wieder zu aktivieren?

[Droste]

Wie Herr Diers schon gesagt hat, man muss sehr vorsichtig dort wohnen – ich kann mir auch vorstellen, dass es da sehr viele Einschränkungen gibt. Warum holen Sie nur Künstler? Warum keine Architekten, Designer, Wissenschaftler oder auch mal einen Hochschullehrer?

[Pooth]

Ganz so einseitig ist das Programm nicht ausgerichtet: Designer, Musiker und Architekten sind ganz explizit auch aufgefordert, sich im Open-Call-Verfahren zu bewerben; zum Beispiel hatten wir auch eine Kooperation mit der SYN Stiftung und über das Kurt Weill Zentrum auch mit der Internationale Ensemble Modern Akademie. Auch die Wissenschaft ist nicht ausgeschlossen: Gabi Schillig etwa ist studierte Architektin und seit 2012 Professorin für Raumbezogenes Entwerfen und Ausstellungsgestaltung an der Hochschule Düsseldorf beziehungsweise aktuell an der Universität der Künste Berlin. Auch Markus Hoffmann arbeitet an der Schnittstelle von Wissenschaft und Kunst – seine transdisziplinäre Arbeitsweise bezeichnet er selbst als „spekulative Archäologie“. Er bezieht sich in seinen Arbeiten auf wissenschaftliche Konzepte wie das Zeitalter des Anthropozän und setzt sich mit Phänome-

nen wie dem Klimawandel auseinander. Aber Sie haben recht: In den Meisterhäusern wird eher künstlerisch als wissenschaftlich gearbeitet, auch wenn man einzelne Verfahren durchaus als künstlerische Forschung bezeichnen kann.

→

Seite

96–97 +

104–107

[Diers]

Man könnte ja auch jemanden unterbringen, der dann tatsächlich eine Funktion übernimmt, in der Stiftung, im Masterstudiengang, in der Hochschule. Ich glaube nicht, dass es dieser Welterbestatus ist, der die Leute anzieht. Es ist der Name „Bauhaus“, der international verbreitet und höchst angesehen ist. In Los Angeles kennt fast jeder Taxifahrer den FC Bayern München, Angela Merkel und das Bauhaus. Auf diesen Mythos springen die Künstler an. Das funktioniert auch völlig ohne den UNESCO-Welterbetitel.

[Rosenbaum]

Sind denn Künstlerresidenzen heute attraktiver als noch vor dreißig Jahren?

[Droste]

Ja, das Reisen ist einfach viel attraktiver geworden. Heute ist ja jeder Student mehr gereist als ich.

[Diers]

Sie müssen auch wissen, wie arm viele Studenten heute sind: Wir bilden eine Heerschar von Künstlern aus, doch die Angebote wachsen nicht mit. Die meisten haben einen Brotberuf. Das ist ein sehr anstrengendes, immer prekäres, existenzgefährdendes Leben – davor habe ich den größten Respekt. Deswegen braucht man jede Form der Förderung.

[Rosenbaum]

Wie wichtig ist dabei der Aspekt, dass man durch eine solche Residenz eine gewisse Sichtbarkeit erlangt, auch im Hinblick auf die Karriere?

[Beyn]

Das ist durchaus wichtig. Zu einer Residency ausgewählt zu werden, ist eine besondere Auszeichnung, die das Renommee steigert. Im Fall des BKP führt die Anwesenheit der Künstler in Berlin beziehungsweise Deutschland nach meiner Erfahrung meist zu vermehrten Einladungen durch Institutionen und Galerien. Es gibt hier aber keinen Automatismus. Besonders wenn ein Künstler einigen informierten Kuratoren oder Galeristen schon bekannt ist, aber hier noch nicht umfassend ausgestellt wurde, ergeben sich häufig neue Möglichkeiten. Außerdem vermitteln wir selbst durch Vernetzung und durch unsere eigenen Ausstellungen und Veranstaltungen die künstlerischen Positionen der Gäste. Doch nicht jeder profitiert in gleichem Maße davon.

[Diers]

Nehmen wir mal US-amerikanische Künstler: Der amerikanische Kunstmarkt ist zwar relevant, doch das Renommee holt man sich immer noch in Europa. Es ist also toll, in Europa auch noch zu punkten. Andererseits müssen Sie sich auch fragen: Was will die Stiftung Bauhaus Dessau von dem Künstler, den sie einlädt, das strahlt ja zurück. Weshalb lässt man Olaf Nicolai die Wandarbeit im Haus Gropius gestalten? Weil er einen großen Namen hat. Sie sagen ja selbst, dass Sie die Residenzkünstler auch nutzen wollen, um die Meisterhäuser zu beleben.

[Pooth]

Das ist richtig. Auf der anderen Seite geht es darum, die Relevanz des Bauhauses für die heutige Kunstproduktion zu befragen. Was glauben Sie, welches Wissen über das Bauhaus wird durch die Residenz in die Welt getragen?

[Diers]

Die Beschäftigung der Künstler mit dem Bauhaus beginnt schon früher, die lesen spätestens, wenn sie sich zur Bewerbung entschließen, alles, was sie in die Finger bekommen können. Ob die Beschäftigung mit dem

Bauhaus in Verbindung mit der Erfahrung, in den historischen Räumen zu leben, wirklich zu Arbeiten inspiriert, die man ohne diese Erfahrung nicht hätte realisieren können, das müssen die Künstler beantworten.

[Droste]

Oft beginnt das Interesse bei den Künstlern, nicht beim Künstlerhaus. Ich habe kürzlich das Künstlerhaus von Otto Meyer-Amden besucht, das ich unbedingt sehen wollte. Seine Korrespondenz mit Schlemmer bearbeiten wir gerade. Das heißt, es gibt das Phänomen auch anders herum: Das Interesse am Künstler macht uns neugierig auf seine Orte. Es funktioniert also in beide Richtungen.

[Pooth]

Natürlich beschäftigen sich die meisten Bewerber im Vorhinein theoretisch mit dem Bauhaus. Aber gerade das Vor-Ort-Sein inspiriert viele der Residenzler noch einmal ganz neu: Zum Beispiel kam Rudy Decelière als Klangkünstler zu uns, hat dann aber inspiriert von der Stille und der Architektur eine experimentelle fotografische Arbeit erstellt. Abgesehen davon sind alle Residenzkünstler von der Transdisziplinarität der Bauhäusler fasziniert. Könnte man sagen, dass das ein Link zwischen dem Bauhaus und der heutigen Künstlerschaft ist?

→

Seite

98–101

[Diers]

Es gibt fast keine Spartenkünstler mehr, das stimmt. Anselm Reyle ist Maler und Bildhauer, er entwirft aber auch Möbel, Tobias Rehberger gestaltet Räume: Das Prinzip Bauhaus, die Künste zusammenzuführen und das sogenannte Kunsthandwerk mit der sogenannten freien Kunst zu versöhnen, das machen viele heute auch. Vielleicht nicht unbedingt in Bezug auf eine wirkliche soziale und politische Dimension, doch im Sinne der Integration: Die Grenzen zwischen den Sparten sind flüssiger geworden.

[Droste]

Ich bin der Meinung, dass das Bauhaus letztlich eine gemeinsame ästhetische Grundlage hatte. Heute ist der Ästhetikbegriff vollkommen aufgebrochen, aber das Bauhaus stand noch in einer klassischen Tradition, insbesondere was die Beherrschung des Handwerks anbelangt. Deshalb tue ich mich schwer, die heutige Gegenwart auf dem Bauhaus gründen zu lassen. Natürlich, wenn Sie das Experimentelle und die Kreativität betrachten, gibt es da schon einen Zusammenhang. Insgesamt sehe ich aber mehr Brüche als Kontinuitäten.