

Karl Junker

Das Leben des Malers, Architekten und Bildhauers Karl Junker aus Lemgo gliedert sich in zwei Phasen.

Die erste Lebensphase (1850—1880) ist gekennzeichnet durch eine Bewegung nach außen. Karl Junker verbringt Kindheit und Schulzeit bei seinem Großvater in Lemgo; seine Eltern starben sehr früh. Nach einer Tischlerlehre geht er auf die Wanderschaft, dann zum Studium der Architektur nach München. Das Erbe des Großvaters ermöglicht es K. Junker, zur Malerei überzuwechseln — er muß in der Schule der Historienmalerei solche Fortschritte gemacht haben, daß er den Rom-Preis erhielt und nach Italien reisen konnte.

1881 geht K. Junker nach Lemgo zurück; er bleibt dort den zweiten Teil seines Lebens — 31 Jahre. Das ist seine zweite Lebensphase, in der er sich ganz darauf einläßt, sein Konzept von einer „neuen“ Malerei und Architektur konsequent herauszuarbeiten und zu verfolgen. Die Historienmalerei geht mit einer mißglückten Ausstellung zu Ende, und von 1887 an tritt der Bau eines phantastischen Hauses in das Zentrum der künstlerischen Arbeit von K. Junker. Das Haus ist der Rahmen für ein überraschendes Zusammenwirken von Malerei, Architektur und Bildhauerei geworden.

Über Junkers Tod hinaus (1912) blieb sein Werk eine Herausforderung, da es sich einfachen Einordnungen widersetzt und zudem auch nicht von bestimmten Einflüssen hergeleitet werden kann. Seine Eigenart wurde ziemlich einfallslos auf „Geisteskrankheit“ zurückgeführt; was wir heute noch an Bildern und Skulpturen vorfinden, dankt sein Überleben einer Reihe von Zufällen.

Dabei beriefen sich schon 1913 die Berliner Expressionisten auf Karl Junker als einen Vorläufer der Modernen Kunst und stellten seine Bilder in der „Neuen Sezession“ aus. Erst 65 Jahre später kam es zu einer zweiten Ausstellung in Lemgo; der Kölnische Kunstverein zeigt diese Ausstellung zum erstenmal außerhalb von Junkers Heimatstadt.

Ein Beitrag zur Psychologie der Architektur

Zugangsmöglichkeiten

Ein Haus ist kein Kasten, den Menschen in einen vorgefundenen Raum stellen; Baukunst ist nicht ein Anwenden subjektiver Schönheitsvorstellungen auf feste Objekte. Architektur gewinnt vielmehr ihren Charakter in der Zwischenzone eines lebendigen Werkes, das Wirklichkeiten material fortsetzt, umgestaltet und in Entwicklung hält. Nur von einem Prozeß aus, der Leben und Material in eins faßt, gewinnt man Zugang zur Architektur. Ware es anders, bliebe unverständlich, wieso ein Haus uns so in Bewegung bringen kann wie das Junker-Haus in Lemgo.

Das von Karl Junker zwischen 1887 und 1912 in Lemgo erbaute Haus macht sowohl auf einen uns bewegenden Prozeß aufmerksam als auch auf Ansätze zu einer Psychologie von Architektur. Ein Gang durch das Junker-Haus wird zu einer Methode, eine Psychologie von Architektur aufzudecken; indem wir uns auf Erwartungen, Vorentwürfe, Störungen, Haltepunkte, Umwendungen, Durchblicke, Rückblicke, Versperrungen und Erleichterungen beim Gang durch das Haus beziehen. Da gewinnt etwas Leben, das wir als „eigenartig“ und „modern“ erleben — das Haus bewegt sich in Übergängen und Drehungen; es ist ein Labyrinth, das eine (zunächst) verborgene Ordnung hat.

Wir erfahren, daß das Junker-Haus ein Haus und mehr als ein Haus ist, etwas Fertiges und etwas, mit dem wir fertig werden müssen. Dieses seltsame Haus hat die Tendenz, sich seine Besucher einzuverleiben — einige erleben das als „Vergewaltigung“ —: es verwirklicht etwas zunächst Unfaßbares mit ungeheurer Konsequenz, es lebt in Auseinandersetzungen, es verunsichert die uns vertrauten Verhältnisse, hebt neue Verhältnisse heraus und macht zugleich ihre Kehrseiten sichtbar. Man kann schon sagen, daß es etwas los in diesem soliden Bau. Und das kann so betroffen machen, daß man ausweichen möchte, ähnlich wie bei Junkers Bildern, und diese Verdrängungsleistung dann mit den denkfaulen Kategorien „krank“, „verrückt“, „dilettantisch“ zu bemänteln sucht.

Wer sich aber auf dieses Haus einläßt, hat etwas davon; er lernt sein Verhältnis zu Bauwerken besser kennen, und er lernt auch etwas über eine Psychologie von Architektur. Daß man sich auf das Junker-Haus einlassen sollte, dafür sprechen einige Gesichtspunkte, die den Zugang erleichtern können.

Das Ganze zeugt von Können. K. Junker wußte, was das Herausgestalten von Raum mit sich bringt — trotz aller Experimente und Ausgestaltungen, trotz der Übergänge von Architektur-Skulptur-Malerei, die er ins Werk setzte, ging ihm nie das Gespür für das Gefüge eines Bauwerks verloren. Das unterscheidet ihn von jeder Heimbastelei und Grottenbilderei: in allen Verrückungen, Montagen, Abwandlungen, Metaphern fasziniert das Haus als architektonische Leistung.

Das Ganze hat Struktur. Das Gerüst des Hauses ist eine mehrfach gebrochene Spirale, die Raum und Abwinkelungen gewinnt, die gleichsam Flächenbilder der Spirale herstellen. Der Bauplan zeigt wie ein Bild das Prinzip dieser Drehbewegung, die feste Gestalten bildet; in der Ausgestaltung des Hauses ist dieses Prinzip erfüllt und sogar noch verstärkt worden. Gerade daran wird deutlich, daß der Raum kein hohler Kasten ist, sondern eine „gewordene“ Eigenschaft von Werken, die ihre Kontur in Begrenzungen und Freistellungen gewinnen. Indem wir uns im Junker-Haus wie im Innen/Außen einer Skulptur bewegen können, erfahren wir etwas von der Raum und Zeit produzierenden Macht von Gestaltungen und Umgestaltungen.

Das Ganze hat eigene Erlebensdimensionen. In der Erfahrung der Charaktere des Bauwerks — seiner Schnitzpfosten, Türgebilde, Raumverschränkungen, Stufungen, Durchblicke — erfahren wir zugleich Akzente, an denen Erlebensbewegungen Anhalt und Ausdruck finden. Irgendwie hängt das zusammen — oder spielt das zusammen — und führt zu Problemen und Sinnbildungen weiter. Das Haus wird zum Symbol für Lebensvorgänge.

Das Ganze macht Kunst als Geschichte greifbar. K. Junkers Werk stellt sich zwischen die Fertigkeiten historisch gewordener Kunst und die gewollt ungelenken Anfänge einer neuen Kunstauffassung. Es erinnert an klassische Wandornamentik, an die Kassettendecken, Intarsienwerke und Wandskulpturen der Schlösser der Weserrenaissance — aber es bringt sie nicht eklektizistisch zusammen, sondern nimmt sie als Basis für ein Prinzip, das mit den ornamentalen Entfaltungen von Drehbewegungen experimentiert. Gleichsam um die Treppenspirale herum wachsen aus der Basis der „alten“ Kunst die Schnitzpfosten und Wandstrukturen auf die gewollt ungelenken Bilder, Skulpturen und Gerüstbauten des in die Höhe strebenden Hauses zu — bis zu den „abstrakten“ Konstruktionen des Dachgeschosses und den hellen, expressionistisch-primitiv gemalten Mytholo-

gien, die vom Betrachter als Halt- und Ruhepunkt erlebt werden. In dieser Umgestaltungsbewegung bezieht uns Junker in seinen eigentümlichen „neuen Stil“ ein.

Das Ganze wird zum Kurs über Architektur. Beim Gang durch das Haus lernen wir etwas über Grundpolaritäten von Architektur, wie Drehbewegung und fester Halt, Grundgerüst und Explikation, innere Spannung von Materialbewegung und Entwicklungsspielraum. Wir lernen, daß Architektur Wirklichkeiten fortsetzt und darüber hinaus in die Darstellung von Wirklichkeiten übergehen kann (Darstellungen von Figuren, Paaren, Zwischenwesen). Nicht zuletzt erfährt man, daß Grundlagen von Architektur in Wirkungszusammenhängen zu finden sind, die es nicht erlauben, Innen und Außen mit Subjekt und Objekt gleichzusetzen; das „Innenleben“ von Architektur hängt vielmehr mit Bewegungsgestalten zusammen, in denen Erlebensformen und Haltepunkte sich gegenseitig voranbringen — dem dient eine eigentümliche Mobilität, die sich auf Austausch und Umsatz von Strukturen des Einschließens und Ausschließens stützt (Figuren, Möbel, Skulpturen; Maßstabveränderungen, Analogiebildungen, Umkonstruktionen).

Was das Haus in Bewegung bringt

Die o. a. Gesichtspunkte, die den Zugang zum Junker-Haus erleichtern können, ergeben sich aus psychologischen Untersuchungen des Hauses und seiner Besucher. Die Untersuchungen liefern einen Leitfaden zur Charakterisierung der Junker-Architektur, der sowohl über Bautechnisches wie über einfache Bewertungen hinausgeht.

Von außen wirkt das Haus ruhig-fest, stabil, wie ein wohl untergliederter Kubus, mit einem Ausblick-Turm auf den Dreiecksformen des Daches; wenn man näher herankommt, fallen die ungewöhnlichen Farbtönungen von Mauerwerk und Schnitzwerk auf. Das wirkt anziehend.

Um so größer sind Überraschung und bisweilen Verwirrung beim Eintritt in das Haus. Überraschend ist, wie sich Holzgebilde und Bemalung im Innern auswachsen. Man gerät schon nach den ersten Schritten in ein labyrinthisches Gitterwerk unter der Decke, in Verwinkelungen und schräge Wände von Lauben und Türen — als ziehe das Haus uns dadurch in „sein“ Inneres hinein und ducke uns zurecht. Zugleich umwozt den Eintretenden ein sofort gar nicht zu überschauendes „Viel zu Viel“ an Schnitzwerk und Bemalung, mit allen möglichen Zwischenstücken zwischen gekerbtem Holz, Skulptur und Gemälde.

Daß man damit zunächst einmal fertig werden und Luft holen muß, faltet sich in einer eigentümlichen Erlebensgestalt aus: es kommt zu einem Hin und Her zwischen geborgen und verschlungen, fasziniert und abgestoßen, Wohlfühlen-Wollen und Nicht-Können, Sich-Einlassen und Deuten-Müssen. Das Haus erscheint überaus kunstvoll und zugleich überfrachtet, wie eine Falle und eine einzigartig gestaltete Wirklichkeit; es ist ein normal-funktionierendes Haus und ein abstraktes Kunst-Haus. Das Abgehen-Müssen von uns vertrauten Maßstäben kann zum Widerstand „gegen diesen Mann“ oder zu Klassifizierungen wie „Hexenhaus“, „Vexier-Haus“ oder „Gespensterhaus“ führen.

Wer sich nach diesem ersten Stadium des Umgangs mit dem Haus nicht in Klischees oder Bewertungen zurückzieht, sondern nochmals versucht, darauf einzugehen, erfährt einen Entwicklungsprozeß. Aus ihm erwächst allmählich ein ordnendes Verständnis; man könnte auch sagen, K. Junker zwingt dem Besucher eine Reihe von „Leistungen“ ab, die einem Verstehen seines Werkes und der Kunst überhaupt forderlich seien. Das Gekonnte, Solide, die Einsicht in die Struktur des Ganzen, die Beziehung zur Kunst als Geschichte und das Interesse an der Fülle bilden sich dabei als Abstützungen des Zugangs aus.

Zu den „Leistungen“, die man bei dem Entwicklungsprozeß erbringen muß, gehört auch die Einsicht, daß solch ein Mitmachen ein besonderes Merkmal moderner Kunst ist. Erst indem wir in einen Entwicklungsprozeß verwickelt werden, beginnen wir zu „genießen“, wie etwas mit unseren Gewohnheiten bricht und neue Erfahrungen hervorzurufen sucht. Auf diese Weise wird wiederum die enge Verbindung von Außen und Innen im Kunstwerk spürbar. Das Junker-Haus stellt uns kunstvoll Zusammenhänge vor Augen, die wir sonst leicht übersehen: in einem Werk ergänzen sich, wenn es kunstgerecht gestaltet ist, materiale Strukturen mit bestimmten Wandlungsmöglichkeiten zu einer nach verschiedenen Seiten beweglichen und doch immer wieder als Einheit faßbaren Gestalt.

Das kommt heraus, wenn die Besucher merken, daß aus dem Viel-Zuviel, aus der überflutenden Masse mehr und mehr fest umrissene Gestalten heraustreten; oder daß in Verschachtelungen, im Filigran-Werk, in Labyrinthischem zunächst nicht bemerkte Ordnungen heraustreten (Schichten, Querschnitte, Ausfächerungen). Unterstützt wird diese Weiterentwicklung oft durch die Entdeckung, daß man mit

bestimmten Einstellungen an das Haus herangegangen ist und sie teils ändern, teils aber auch als Gegenpol immer wieder ins Spiel bringen muß. Wichtig erscheint es, mit der Konsequenz zu Rande zu kommen, mit der das ganze Gebilde „voll“ ist: man muß etwas von Prinzipien ahnen, in dem Kunst-Haus und in Kunst überhaupt, damit man über den Eindruck eines sich selbstbefriedigenden diffusen „Gestaltungstriebes“ hinauskommt.

Die Besucher arbeiten sich selbst an die Junkerschen Prinzipien heran, wenn es ihnen gelingt mitzukriegen, was sich als Hin und Her in der Bewegung der Wirkungseinheit Haus-Entwicklung ausprägt. Die Kunsttechnik von K. Junker, die uns auf eine Psychologie der Architektur aufmerksam macht, beruht zu einem guten Teil darin, daß er das Haus nach dem Prinzip „ja-aber“ konstruiert: das sind Wände oder Türen, aber zugleich sind sie auch so etwas wie Kästen, Schränke, Durchlässe, Figuren; das Haus ist ein Würfel, seine Stabilität ist verbunden mit Geradheit, aber darin gewinnt unser Gang seinen besonderen Akzent durch Drehungen, Wendungen, Abschragungen, Steigerungen, Einbettungen, Hineingeraten. Das Haus ist ein Außen, das ein Innen hat — aber auch das Innen wird zu Außen, wenn wir dadurch gehen; dabei kann wieder von anderswo etwas nach innen wirken. Wände können zugleich durchlässige Gerüste sein, ohne ihren Begrenzungscharakter zu verlieren; sie können durchgängiger Hintergrund, aber auch Relief, Skulptur, Bild werden und durch ihre Festigkeit dem Freien und Lichten Möglichkeiten eröffnen.

Das Haus ist ein Gerüst, das uns umfängt und schützt, aber es ist zugleich ein neuer und gesteigerter Ausblick in die Umgebung. Seine Decken sind zugleich Vorwegnahme des Daches und Stützen des Hausgefüges, aber an ihnen kann sich auch eine abstrakte Konstruktion frei und von oben her entfalten (als stelle sich die von unten aufbauende Konstruktion auf den Kopf). Wie ein Rhythmus durchzieht die Abwandlung von Untergliederungsmöglichkeiten das ganze Haus, ohne dadurch zu verhindern, daß sich uns immer wieder abgehobene Figuren und Muster entgegenstellen; vor allem die hellen Wandbilder werden zu Anhaltspunkten. So wird verständlich, daß Besucher ihren Eindruck auf die Formel bringen: „Hier ist alles voll und alles frei.“ Aber auch das alles ist noch nicht alles.

Wie läßt sich das Haus verstehen?

Ein Haus ist ein Prozeß zwischen verschiedenen Wirksamkeiten, der das Schema von

Subjekten, die in Objekten wohnen, in Zweifel stellt; das Leben eines Hauses ist ein Werk, das Wandlungsmöglichkeiten von Wirklichkeiten kenntlich machen kann. Das Junker-Haus macht das kenntlich. Es ist nicht ohne die Unruhe zwischen Hinnehmen und Aktivität — es bannt sie und bringt sie wieder hervor. Es ist auch nicht ohne unsere Erfahrung mit anderen Formen des Umgangs mit Wirklichkeit — nicht ohne unser Wissen um banale Behausung, Kunst, Ausdruck und Bedeutung, Mittelmaß, Konsequenz; nur indem es seine besondere Vermittlung von Erfahrung gegen andere Möglichkeiten durchsetzt, gewinnt es Leben und Gestalt.

K. Junker entfaltet am Muster dieses Hauses in Bewegung das „Innenleben“ eines Umgangs mit der Wirklichkeit. Er führt ein Haus in Bewegung vor und macht damit mehr als ein Haus spürbar. Der Zusammenhang zwischen dem Außen und dem Innen einer solchen Wirkungseinheit spiegelt sich an der Sinn-Entwicklung im ganzen, in die der Besucher des Junker-Hauses geraten kann. Die Konstruktion von K. Junker macht klar, daß Außen und Innen oder Kern und Schale nur von diesem Wirkungsprozeß her verstanden werden können und daß infolgedessen Haus nicht mit Außen und Material und Innen nicht mit Geist oder Tätigkeit gleichgesetzt werden kann. Das ist die Basis einer Psychologie der Architektur, und das Junker-Haus trägt sein Teil zu dieser Einsicht bei.

Das Haus in Lemgo ist eine Herausforderung, weil es die herausfordernde Einsicht vermittelt, daß Material Bewegung mit sich bringt und Bewegung sich in Material wandelt. Das Haus wirkt: seine „plastische“ Bewegungsfülle drängt sich über das übliche Maß hinaus der Bewegung unseres Verstehens auf, als beginne etwas auszuwachsen und wolle sich realisieren („als sollte ich dieses verrückte Haus werden“, meinte eine Besucherin). Wir spüren diesen Anlauf auch an unseren Widerständen und Bewertungen.

Das Haus wirkt, weil es uns Bedeutungen aufdrängt, die wir nicht einfach durchgliedern können, deren Konsequenz aber von vornherein Eindruck macht: diese Schrägen, diese Umkehrungen des „Plastischen“, dieses versperrend-öffnende Gitterwerk, diese Abwandlungen und zugleich dieses Auslaufen des Holzwerks in freie Konstruktion — darin steckt System. Wir fühlen uns bewegt, diese Beschaffenheiten mit unseren Erlebensentwicklungen auf einen Nenner zu bringen, als „Stil“ oder als „Konzept“. Wir merken, daß hier Abwertungen Flucht und historische Klischees

Scheinberuhigungen wären; denn Bewältigung und Überwältigtwerden passen zusammen wie Weitereindringen und Weiterkommen.

Da ist also etwas Einheitliches im Entwicklungsprozeß zu beobachten. Wieder gibt das Haus Hinweise zu einer Psychologie von Architektur: die Einheit kann so beschaffen sein, daß sie **Übergänge** ermöglicht. Offenbar können solche Übergänge sogar ein besonderes Interesse hervorrufen. Das Haus bewegt sich zwischen Form-Werden und Form-Vergehen und nimmt uns dabei mit; wir machen mit, wie feste Ordnungen, Stabilität, Funktion sich fortsetzen in Ausschnitten, in Verzweigungen, in Abstraktionen, in Form- und Bedeutungswandlungen. Wir sehen, wie Skelett und Haut des Hauses schwer zu trennen sind — sie und ihre Funktionen geraten in Austausch und öffnen dadurch den Blick für Möglichkeiten von Ergänzungen, Umakzentuierungen, Übertragungen in der Architektur. Einen Anhalt, das Einheitliche zu bestimmen, bietet die Erkenntnis, daß Junker die Logik des Ornaments überall auszubreiten sucht, umgekehrt aber auch die Ornamentierung mit anderen Wirksamkeiten (Darstellungen, Bauformen) in einen Kreis bringt.

Ein weiterer Anhalt, das Ganze des Wirkungszusammenhangs zu charakterisieren, bietet sich von der Spirale her an, die Junker in seinem Haus **ins Werk setzt**: mit dieser Konstruktion versucht er, das Rechteckige der Außenfronten mit der Gang-Bewegung des Hauses in eine aufschlußreiche Spannung zu bringen. Sie bezieht uns in die mehrfach gebrochene Spirale ein, stellt uns die Spirale andererseits aber auch als ein abgehobenes Organisationsprinzip der Haus-Entwicklung gegenüber. Von ihm her untergliedert sich der Gesamtprozeß als Zusammenhang von Beschwerung und Erleichterung, von Begrenzung und Freistellung oder Öffnung, von Verlagerungen nach links, nach rechts, zur Mitte hin.

Die Suche nach Vermittlungen zwischen den verschiedenartigen Wirksamkeiten beim Umgang mit Bauwerken stößt sowohl auf Vereinheitlichungs- als auch auf Abwandlungstendenzen; erst beide zusammen machen verständlich, wie sich ein Haus sinnvoll bewegen kann. Das Junker-Haus entfaltet eine Fülle von Abwandlungstendenzen, die die Architekturpsychologie zu wichtigen Einsichten bringen. K. Junker lehrt uns zu verstehen, daß es eine Mobilität der Architektur gibt, die mit Mechanismen des **Verrückens**, der Spiegelung, Analogiebildung, Überkreuzung, der Umkehrung,

Funktionalisierung und Wiederholung verbunden ist: Innen wird Außen, Möbel werden Bauteile — und umgekehrt —, Kleines kehrt in Großem wieder, Dinge und Räume spiegeln einander (die Hausmodelle stehen als Skulpturen in den Räumen), das Erlebensganze wird in Bilder mit „mythologischen Bedeutungen“ verrückt.

Damit fördert K. Junker zugleich einen letzten Vermittlungsfaktor im Wirkungsprozeß des Hauses. Wir geraten beim Umgang mit dem Kunst-Haus in eine Reihe von Bewegungen, in denen sich etwas **verkehrt**: Geformtes wird zu Formlosem, funktional Notwendiges gerät zu abstrakten und freien Konstruktionen; in den Bildern bricht die Ornamentik in das gewollt Ungelenke eigenwilliger Mythologie um — das ist eine stilistische Konsequenz des neuen Konzepts von K. Junker, der Jahre zuvor, in seiner Münchener Zeit, alle üblichen Anforderungen an zeichnerische Perfektion erfüllt hatte. Überhaupt spüren wir auf Schritt und Tritt, wie sich ein „Wille zum Formalen“ in die Ausbreitung anderer Bedeutungen verkehrt, die mit gleicher Macht auf uns eindringt. Dieses Hin und Her belebt Erfahrungen von vertraut und fremd, nah und fern, allgemein und spezifisch; es führt auch an die Zwischenzone des unvermeidlichen Übergangs von Kunst und Kitsch heran.

Das Junker-Haus läßt uns ahnen, daß in Bauwerken Materialbewegungen durch eine Reihe von Vermittlungsprozessen strukturiert werden, die letztlich unser Verständnis tragen. Es kann eine Qualität wie das „Plastische“ i. w. S. sein, was hier als Gemeinsamkeit zwischen Subjekt und Objekt an einem Bauwerk erfahren wird: in ihren Spannungen, Möglichkeiten, Kippunkten, Extremisierungen, als Angebot, Aufgabe und Lösungsprinzip für die Entwicklung von Wirkungszusammenhängen.

Welche Grundgestalten gewinnen Bedeutung?

Vergegenwärtigen wir uns die verschiedenen Züge der Wirkungseinheit, die eben gekennzeichnet wurden, noch einmal unter dem Gesichtspunkt, daß sie die Bewegung eines Ganzen sind, jenseits einer Trennung in Subjekt und Objekt. Dann merken wir, daß die Realisierungstendenzen, Schrägstellungen, Übergänge, Spiralwerke, Verückungen und Verkehrungen sowohl den Gesamtcharakter des Junker-Hauses verständlicher machen als auch Grunddimensionen einer Psychologie von Architektur herausstellen.

Anhand des Werkes von K. Junker gelingt es, die Macht bestimmter Wirkungen beim

Umgang mit Bauwerken kennenzulernen. Dazu gehören die Untrennbarkeit von Materialien und beweglichen Wirksamkeiten, die sie durchgliedernden Sinngestalten, vermittelnde Mechanismen der Vereinheitlichung und Abwandlung und nicht zuletzt die eigentümliche Mobilität der Architektur, die sich in der Austauschbarkeit sowie den Ergänzungs- und Zirkulationsprozessen äußert, mit denen der Umgang mit Bauwerken rechnen muß.

Auf diesem Hintergrund erscheint das Juncker-Haus als Prototyp eines lebendigen Bauwerks, an dem sich für die Psychologie zentrale Probleme einer architektonischen Konstruktion ablesen lassen. Junkers Haus repräsentiert die selbstgestellte Aufgabe eines Hauses, das sich in sich entwickelt; in der Lösung, die K. Juncker fand, bleiben der Weg des Vorgehens und die ihn leitenden Prinzipien des Umgangs mit Wirklichkeit sichtbar.

Das Haus verwirklicht eine Drehfigur, die zur Vermittlung des Übergangs verschiedenartiger Wirksamkeiten wird. Es ist ein Werk, das zwischen unserer Gewohnheit, die Künste (Malerei, Skulptur, Architektur, Handwerk) unterschiedlich zu behandeln, und der Erfahrung ihres rotierenden Übergangs ineinander steht. K. Juncker entfaltet Raum und Entwicklungszeit von einer Behausungsskulptur aus; für sie eröffnet das Erdgeschoß eine Einstimmung (Ouverture) auf die Spiralforn, während das Obergeschoß ihre Zentrierung in einem verwinkelten Kreis anstrebt und das Dachgeschoß dem Hochziehen und Ausspielen des ganzen dient.

Die Drehfigur materialisiert sich in den Bewegungsmöglichkeiten eines Holzwerks: in der Spannung zwischen seinen Aufrichtungsmöglichkeiten (Baugerüst) und seinen Ausbaufornen zwischen Massierung und Veränderlichkeit — so daß der Raum sich aus Gegenbewegungen zu einem eigenartigen begehbaren Gebilde kristallisiert. Raum wird entwickelt als Ausdehnung und Einstulpen, als Haus nach außen, in dem ein Haus nach innen wächst. Der Rhythmik dieser sich massierenden und auflockernden, anders werdenden Gestaltung fügt sich auch die Lichtbewegung ein, als Einführung und Herausführung von Ungeschlossenem. Die Entwicklungsqualitäten der Faszination, des Bedrängtwerdens, des „Viel-Zuviel“, der Konsequenz erhalten im Wirkungsgefüge des Hauses Positionen, deren Widerstands- oder Ergänzungstendenz in jedem Falle von entsprechenden Weiterbewegungen des Werkes im ganzen aufgegriffen wird. Dadurch bleibt das Gefühl, hier werde ein Stil syste-

matisch abgehandelt, beim Gang durch das Haus ständig erhalten.

Das Innenleben des beweglichen Hauses funktioniert auf der Grundlage von Notwendigkeiten der Ergänzung und Gegenwirkung, von Ungeschlossenem und Geschlossenem, von Gegebenheiten und sie überschreitenden Bedeutungen. Es hält sich in der Spannung zwischen banal und überentwickelt, zwischen der Vereinfachung und der Komplizierung von Materialbewegungen. Es schafft eine Befriedigung in den Verwandlungserfahrungen, die aus dem selbstgestellten Problem eines solchen Hauses folgen; es bietet in seiner geschlossenen Gesamtgestalt zugleich aber auch eine Rettung aus der Vielfalt von Verrückungen und Verkehrungen.

Der Gang durch das Junker-Haus überschreitet, was ein Museum bieten kann. Er überschreitet aber auch, was die unzutreffende Vorstellung eines Hauses als Objekt nahelegt: die Hausbewegung wird zur Erfahrung der Räumlichkeit seelischer Werke. Die Drehfigur des Hauses bringt heraus, was sich umkehren kann, wie Wirklichkeiten sich ändern können, wie Alltag und Kunst, Kunst und Kunstlosigkeit ineinander übergehen; sie macht spürbar wie schwer es fällt, uns auf Fremdes einzulassen. Dadurch kommen beim Besucher neue Einsichten auf: „Was man machen kann, wenn man weitermacht“, und „der hat zum Leben noch was dazu“.

Das Junker-Haus ist ein Ganzes, das durch Wirkung und Gegenwirkung in sich gehalten und entwickelt wird. Seine Drehfigur führt uns an einem hölzernen Wohnding die grundlegende Spannung in jedem Gestaltungsprozeß vor Augen: zwischen einer Materialbewegung und Entwicklungsmöglichkeiten überhaupt. Karl Junker hat die Spannung zwischen Bewegungsmöglichkeiten des „Plastischen“ und den Entwicklungsmöglichkeiten der Künste dadurch gesteigert, daß er ihre Ansprüche in den vier Wänden eines Holzwerks überkreuzte. Was hier alles eng zusammengedrängt und zugleich mit System an einem banalen Modell abgehandelt wird, ruft notwendig den Eindruck von Verdichtung und Verspannung, von Ungewöhnlichem und Folgerichtigem, von Konsequenz und Umbrechen in ganz andere Bedeutungen hervor. Das Junker-Haus lebt von dem Versuch, die gefährliche Ahnung endloser Übergänge in einen hölzernen Kreis zu drehen.

Wilhelm Salber