

Bauhaus

## Produktiv uneinig

Die ungebrochene Anziehungskraft der Bauhaus-Ideen demonstriert vom 26.9.2015 bis 28.2.2016 eine eindruckliche Ausstellung im Vitra Design Museum in Weil am Rhein.

Unter der Spitzmarke «Alles ist Design» summiert das Vitra Design Museum seine Bauhaus-Retrospektive. «So umfassend» behauptet Mateo Kries, der Direktor des Museums, sei dies bisher noch nie geschehen. Das mag sein – wenn man die zahlreichen Präsentationen in den Bauhaus-Institutionen in Weimar, Dessau und Berlin ausser acht lässt. Aber kommt es darauf an? Was zählt: Die von Jolanthe Kugler kuratierte und vom Berliner Architekturbüro Kuehn Malvezzi in Szene gesetzte Schau demonstriert in grossartiger Weise die Vielfalt des Bauhaus-Universums.

Sie beginnt mit einer eindringlichen Darstellung des zeitgeistigen Umfelds, in dem das Bauhaus 1919 in Weimar durch die Zusammenlegung der 1907 von Henry van de Velde erbauten und geleiteten Grossherzoglich-sächsischen Kunstgewerbeschule und der benachbarten Grossherzoglich-sächsischen Hochschule für bildende Kunst entstanden war.

Den Nährboden für das vom Architekten Walter Gropius (1883-1969) formulierte und von Lyonel Feininger mit einem Holzschnitt illustrierte Gründungsmanifest des Bauhauses bildeten die Leitgedanken des «Deutschen Werkbundes» (DWB), der ebenfalls 1907 von einem Dutzend Vertretern kunstgewerblicher Firmen und Künstlern gegründet worden war. Ihr Ziel: «Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen.» Führt es zu weit, darauf hinzuweisen, dass auch der Werkbund auf den Schultern seiner Vorgänger stand? Stichworte sind die dem handwerklichen Schaffen verpflichteten, überaus erfolgreichen engli-



Der trendige Titel «Das Bauhaus #allesistdesign», unter dem die Kuratorin Jolanthe Kugler ihre Retrospektive im Vitra Design Museum in Weil am Rhein affiziert, weist auf die ungebrochene Kraft der mittlerweile bald 100-jährigen Designtradition der Bauhäusler aus Weimar und Dessau hin. In der Tat sind die klaren Formen und nüchternen Linien auch für die heutigen Gestalter eine massgebende Quelle der Inspiration. Sie beeinflussen nicht nur das Aussehen von Gegenständen, vielmehr spiegeln sie auch eine bestimmte Haltung der Kreativen. So wie die Bauhaus-Studentinnen und -Studenten von ihren Meistern seinerzeit nicht nur handwerkliche und künstlerische Grundlagen vermittelt erhielten, sondern auch ihre Rolle in der Gesellschaft reflektieren mussten, so wird auch heute von Designern nachdrücklich mehr verlangt als die Herstellung von gefälliger Warenästhetik. Die Ausstellung, die

das Bauhaus – vom 26.9.2015 bis 28.2.2016 in Weil am Rhein und vom 1.4. bis 14.8.2016 in der Bundeskunsthalle in Bonn – als komplexes «Labor der Moderne» präsentiert, ist in vier Teile gegliedert: Der erste fokussiert auf den historischen Kontext, der zweite zeigt ikonische Objekte sowie ihre Entstehung, der dritte demonstriert an Beispielen, wie viele verschiedene Professionen an der Entstehung des «Bauhaus-Stils» beteiligt waren. Und der vierte Teil befasst sich mit den kommunikativen Werkzeugen des Bauhauses, die verwendet wurden, um der Schule ihren unverwechselbaren Nimbus zu geben.

Zur Ausstellung erschien ein sorgfältig gestalteter, informativer Katalog.

Kries, M., Kugler, J.: Das Bauhaus #allesistdesign, Weil am Rhein 2015 (Vitra Design Museum) 464 Seiten, € 69.90. (Englische Ausgabe: The Bauhaus #itsalldesign).

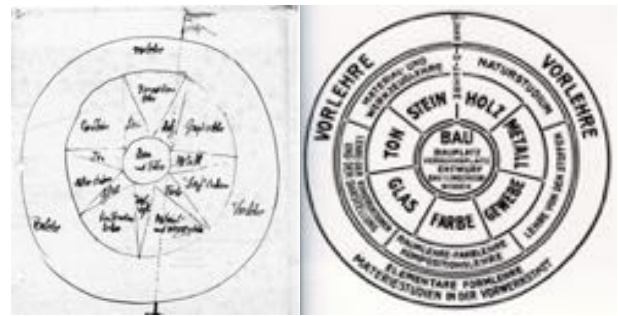
schen «Arts and Crafts»-Betriebe und die Ergänzung des Kunstgewerbe-Unterrichts durch die Arbeit in schuleigenen Werkstätten.

Walter Gropius verfasste, noch als Soldat 1916, «Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk» und folgte dabei weitgehend der Werkbund-Philosophie, die er mit Metaphern mittelalterlicher Bauhütten-Konzepte dekorierte. «Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft», heisst es im Gründungsmanifest von 1919, «der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.»

Als das «Staatliche Bauhaus in Weimar» genannte neue Institut mit 150 Studierenden, darunter fast die Hälfte Frauen, den Betrieb aufnahm, waren die Bedingungen in dem vom Krieg gebeutelten und politisch zerrissenen Land alles andere als ideal. Die Unterstützung durch die zuständige Behörde war fragil; es fehlte an Geld und Ausrüstung, und die Erwartungen der prominenten «Meister», die Gropius verpflichtet hatte, waren keineswegs einheitlich. Da war zunächst der Maler und Pädagoge Johannes Itten (1888-1967), der mit einer Schar seiner von östlichen Weisheitslehren begeisterten Jünger aus Wien anreiste.

Der expressionistische Maler Lyonel Feininger (1871-1956), der Gestalter des Gründungsmanifests, leitete die Werkstatt für Druck, und der Bildhauer Gerhard Marcks (1889-1981), der sich selbst als konservativen Künstler bezeichnete, nahm den Auftrag an, eine keramische Werkstatt aufzubauen.

Von den drei ersten Meistern war Itten der einflussreichste. Er erfand den «Vorkurs», eine Art Vorlehre, die alle erfolgreich absolvieren mussten, bevor sie das eigentliche Studium aufnehmen durften. Die Idee eines Bewerbungssemesters ist bis heute an vielen Kunst-



Bauhaus-Lehre (1922): Entwurf Klee (li.), Plan Gropius

schulen lebendig geblieben. Inhaltlich ging Itten davon aus, dass die Studierenden eigene Erfahrungen mit Material, Farbe und Form machen mussten, bevor sie in der Lage waren, die ihren Talenten gemässen fachlichen Kenntnisse zu erwerben. Zu Ittens Konzept gehörten auch Meditationstechniken und das systematische Training von Sinneswahrnehmungen, welche die Musikpädagogin Gertrud Grunow (1870-1944), die «Harmonisierungslehre» unterrichtete, mitentwickelt hatte.

Ittens Ausscheiden 1923 waren schwere Auseinandersetzungen mit Walter Gropius vorgegangen. Sie drehten sich um Gropius' Vorstellung, das Bauhaus einen Teil seines Budgets durch Auftragsarbeiten selbst erwirtschaften zu lassen. Itten setzte dagegen auf das individuelle Künstlertum «in vollkommenem Gegensatz zur wirtschaftlichen Aussenwelt», wie Gropius 1922 notierte.<sup>1</sup>

Die übrigen Meister, die kurz nach der Gründung den Lehrkörper verstärkten – ab April 1920 der Maler und Grafiker Georg Muche (1895-1987), ab 1921 Paul Klee (1879-1940) und Oskar Schlemmer (1888-1943), ab 1922 Wassily Kandinsky (1866-1944) – standen hinter Gropius. Sie wussten um die prekären finanziellen Ressourcen der Schule, und sie hatten als Soldaten an der Front oder als Zeugen der russischen Revolution (Kandinsky) selbst schwere Entbehrungen ertragen müssen.

So gehörte es zu den wichtigsten Aufgaben des Schulleiters, neben dem Heizmaterial für die Unterrichtsräume auch für die Ernährung der Studierenden zu sorgen. Mindestens eine

<sup>1</sup> Zitiert nach Bauhaus Archiv, Droste, M. (Hrsg.): bauhaus 1919-1933, S. 46, Köln 1993 (Benedikt Taschen Verlag)

warme Mahlzeit am Tag sollten sie erhalten. Es gab deshalb Aufrufe an die Bevölkerung, Freitische zur Verfügung zu stellen. Später setzte Gropius durch, dass die Staatsregierung ein Grundstück zur Verfügung stellte, auf dem die Bauhäusler Getreide und Gemüse anpflanzten. 1922 wurden auf 24'000 Quadratmetern tonnenweise Kartoffeln und Weizen produziert und auf 7000 Quadratmetern hunderte Kilo Erbsen, Bohnen, Linsen, Zwiebeln, Kohl, Karotten, Tomaten und anderes Gemüse gezogen.

Erstaunlich ist, was in solch prekären Verhältnissen – die der erste Teil der Ausstellung mit einer Fülle eindrucklicher Exponate dokumentiert – an herausragend gestalteten Produkten entstehen konnte. Die Aufbruchstimmung nach dem verlorenen Krieg war so stark, dass ihr auch der Mangel nichts anhaben konnte.

Schon frühe Arbeiten besonders begabter Studenten wie Marcel Breuer (1902-1981) – ein Kinderstuhl von 1923 und der Holzstuhl T12 von 1924 – oder Josef Albers (1888-1976) – Glasmalerei «Park» von 1923/24 – und vor allem die von den gelernten Silberschmieden Carl J. Jucker (1902-1997) und Wilhelm Wagenfeld (1900-1990) 1923 entwickelte «Tischlampe ME1/MT9», in einer Glas- (Jucker) und einer Metall-Version (Wagenfeld).

Der Entwurf schien so viel Potenzial zu haben, dass der «Geselle» Wagenfeld 1924 mit einer kleinen Serie Lampen nach Leipzig an die Herbstmesse abgeordnet wurde – wo ihn Händler und Fabrikanten auslachten, wie er berichtete. Die Muster «sähen zwar billig aus wie Maschinenarbeit, wären aber teures Kunsthandwerk. Die Einwendungen waren richtig.»<sup>2</sup>

Gleichwohl war die Resonanz insgesamt positiv. Besonders die Töpferwaren – vor allem Theodor Boglers «Kombinationsteekannen» – wurden so stark nachgefragt, dass die Werkstatt an die Grenzen ihrer Möglichkeiten



Bauhaus-Leuchte von Jucker/Wagenfeld (1923): Teures Kunsthandwerk

stieß. Gropius drängte darauf, «nach Wegen zu suchen, die die gute Arbeit mehr Menschen zugänglich machen kann.» Meister Gerhard Marcks, der Leiter der Keramikwerkstatt, widersetzte sich mit dem Argument, das Bauhaus sei eine Bildungseinrichtung. «Der Betrieb darf niemals das Ziel sein. Sonst wird das Bauhaus die 101ste Fabrik der 100 bestehenden.»<sup>3</sup>

Es waren schliesslich die Gesellen, die 1923 mit der Industrie die Produktion einzelner Töpferwaren vereinbarten. Doch was so hoffnungsvoll begann, scheiterte kurze Zeit später. Die Töpfereiwerkstatt in Dornburg musste aus Geldmangel geschlossen werden, nachdem das Land Thüringen dem Bauhaus nach den Wahlen im Februar 1924 das Budget auf die Hälfte zusammengestrichen hatte. Schon am 20. März 1924 erhielt Walter Gropius die Mitteilung, dass ihm gekündigt würde. Die Entlassung erfolgte dann auf Ende März 1925 – mit der vagen Ankündigung, einer Verlängerung um ein halbes Jahr.

<sup>2</sup> a.a.O. Seite 80

<sup>3</sup> a.a.O. Seite 70

Gropius versuchte, einen Kompromiss auszuhandeln, indem er die Produktion in eine GmbH auslagerte, um der Regierung eine finanzielle Entlastung zu ermöglichen. Doch auf Seiten der neuen konservativen Mehrheit gab es kein Interesse. Den rechten Parteien galt das Bauhaus wie andere Einrichtungen der Reformpädagogik – als Sumpf linker Agitation. Je schneller er ausgetrocknet wurde, desto besser.

Ende Dezember 1924 schlug die Meister ihrerseits Pflöcke ein und verkündeten, dass sie ihre Verträge mit dem Land Thüringen auf Ende März 1925 auflösen würden. Zur allgemeinen Überraschung bedeutete das nicht das Ende des Bauhaus-Experiments. Vielmehr bewarben sich gleich mehrere Städte, um die vom Geist des Fortschritts geprägte Institution. Das Angebot der sozialdemokratisch regierten Industriestadt Dessau erwies sich als das solideste. Der Standort mit den Junkerswerken (Maschinen, Flugzeuge) und weiteren grossen Industriebetrieben in der nahen Umgebung versprach einzigartige Entfaltungsmöglichkeiten, zumal in der schnell wachsenden Gemeinde Wohnungsmangel herrschte.

Der Übergang von Weimar nach Dessau erfolgte ohne Verzug. Zum 1. April 1925 übernahm das Bauhaus die bestehende Kunstgewerbe- und Handwerkerschule. Parallel zu Entwürfen der neuen Bauhausgebäude und den Plänen für drei Doppelwohnhäuser mit Ateliers für je zwei Meister mit ihren Familien und einem Einzelwohnhaus mit Garage für sich selbst projektierte Gropius und seine Mitarbeiter auch die Entwürfe für eine von der Stadt in Auftrag gegebene Mustersiedlung im Stadtteil Törten.

Alle Bauten waren Musterhäuser, wie seinerzeit das «Am Horn» von Georg Muche und Adolf Meyer in Weimar. Schon damals ging es darum, eine möglichst rationelle Bautechnik zu erproben und auch das Interieur entsprechend zu gestalten. Im Gegensatz zum Weimarer Projekt, das «leer und kalt» ausgesehen habe, wie ein Kritiker schrieb, waren die Dessauer Bauten von «Wohnlichkeit, Behagen, Komfort» geprägt.



Meisterhaus Feininger: Vielfalt der Farbakzente

Das Direktorenhaus war für damalige Verhältnisse mit seiner separaten Gästewohnung und dem Hausmeisterlogis im Untergeschoss ein Prunkbau. Gropius, seit 1923 mit der Journalistin Ise Frank verheiratet, betrachtete das Haus aber nicht nur als standesgemäßes Domizil, sondern auch als Demonstrationsobjekt, das er wichtigen Besuchern vorführte, um zu zeigen, wie er sich künftiges Wohnen vorstellte.

Die Meisterhäuser, welche die Dozenten von der Stadt mieteten, waren nicht weniger grosszügig. Sie wurden nach den Vorstellungen der Bewohner eingerichtet: Klee wünschte sich sein Atelier zum Beispiel mit gelben und schwarzen Wänden und im Treppenhaus gab es rosa, blaue und rote Flächen; Kandinskys Wohnzimmer war hellrosa getüncht mit einer mit Blattgold ausgelegten Nische. Auch Lyonel Feingers Hausteil war farbenfroh gestaltet. Im Treppenhaus dominierten Blau und Rosa. Das gesamte Innere wurde 2011 im Zustand des Erstbezugs von 1926 restauriert. Man darf annehmen, dass die Farbigkeit auf einem Konzept von Alfred Arndt (1896-1976) beruhte, der auch die Fassaden mit denselben Akzenten versehen wollte, was Gropius aber ablehnte.

Nicht nur der Komfort ihrer Wohnungen, auch die Lage inmitten eines lichtdurchfluteten Wäldchens war ganz aussergewöhnlich. Oskar Schlemmer bekam ein schlechtes Gewissen: «Hatte die Vorstellung, hier stehen eines Tages die Wohnungslosen, während sich die Herren Künstler auf dem Dach ihrer Villa sonnten.»



Meister auf dem Bauhaus-Dach (1926): Albers, Scheper, Muche, Moholy-Nagy, Bayer, Schmidt, Gropius, Breuer, Kandinsky, Klee, Feininger, Stözl, Schlemmer

Zeitgenössische Aufnahmen zeigen die weitgehend von Marcel Breuer gestaltete Möblierung. In der Ausstellung im Vitra Design Museum versuchen die Künstler Wilfried Kuhn und Adrian Sauer, den Geist und die Anmutung einzelner Räume der Meisterhäuser in grossformatigen, farbigen Bildern zu rekonstruieren: «Wir akzeptieren die Distanz dieses Raumversuchs zum Original und sehen gegenüber dem historischen Dokument zugleich den Vorteil der subjektiven Aneignung aus einer Perspektive, die wir autonom bestimmen», heisst es in ihrem Statement.

Leider lassen die Autoren die Tatsache unberücksichtigt, dass es sich bei den zumeist in schwarzweissen Fotografien dokumentierten Innenansichten um Inszenierungen handelte, die dazu dienten, im Sinne von Gropius künftige Wohnsituationen darzustellen. Unberücksichtigt bleibt auch, dass die Meister mit Ausnahme der Ehepaare Kandinsky und Klee nur rund zwei Jahre in den teuren und schwer heizbaren Wohnungen verbrachten, sodass die Interieurs mehrfach umgestaltet wurden.

Ohnehin war das Bauhaus in dauerndem Wandel begriffen. Kurz nach dem Einzug in Dessau wurde die Schule zur «Hochschule für Gestaltung» aufgewertet, und kaum hatte sie sich richtig erfolgreich etabliert, ging die Ära

Gropius abrupt zu Ende. Eine Ursache für den Rücktritt, den der Direktor Anfang 1928 verkündete, war die seiner Ansicht nach ungenügende finanzielle Ausstattung der Schule. Zudem war er der Meinung, er habe seine Aufbauarbeit geleistet und könne sich nun wieder intensiv seinem Architekturbüro und dem Aufbau einer «Häuserbaufabrik» widmen.

Unabhängig von den finanziellen Schwierigkeiten war das Bauhaus-Konzept – gleichsam parallel zum wachsenden internationalen Renommee des Instituts – schon kurz nach dem Umzug nach Dessau in Schieflage geraten. In der ersten Ausgabe der Hauszeitschrift «bauhaus» hatte der Maler Georg Muche die Vermutung geäussert, dass Kunstunterricht in der Ausbildung zum Industrieform-Gestalter nicht zeitgemäss sei: «das künstlerische formelement», schrieb Muche, «ist ein fremdkörper im industrieprodukt. die technische bindung macht die kunst zu einem formlosen etwas.» Muche zog bald aus. Ise Gropius notierte: «die zeit der maler am bauhaus scheint wirklich vorbei zu sein. sie sind dem eigentlichen kern der jetzigen arbeit entfremdet und wirken fast hemmend statt fördernd.»

Gemeint waren Klee und Kandinsky – obwohl sie schon seit 1926 keiner Werkstatt mehr



Bauhaus-Prospekt von Hannes Meyer: Öffnung für die «Unbegabten»

vorstanden und nur noch freie Malklassen anboten. Auch Georg Muche gab sein Meister-Amt in der Weberei auf und verliess das Bauhaus im Juni 1927; Moholy-Nagy folgte im Mai 1928 zusammen mit Herbert Bayer und Marcel Breuer; Oskar Schlemmer ging ein Jahr später.

Mit dem Antritt des neuen, von Gropius designierten Direktors, des seit dem Sommersemester 1927 in der neu eröffneten Architekturabteilung tätigen Basler Architekten Hannes Meyer (1889-1954), veränderte das Bauhaus sein Gesicht: «die grundtendenz meines Unterrichts wird absolut eine funktionell-kollektivistisch-konstruktive sein...»

Aus der Genossenschaftsbewegung kommend und seit dem Aufsehen erregenden Bau der Siedlung «Freidorf» in Muttentz (1919-1921) als Meister des sozialen Wohnungsbaus bekannt, sah Meyer seine Aufgabe in Dessau darin, das soziale Bewusstsein der Studierenden zu schärfen: «Volksbedarf statt Luxusbedarf» lautete seine Parole. Und er öffnete die Schule auch den angeblich «Unbegabten», «um sie dann richtig in die Gesellschaft eingliedern zu können».

Die neue Mission des Bauhauses hatte Meyer schon vor der Übernahme des Direktoren-Postens in intensiven Diskussionen mit Dozenten und Studierenden erarbeitet. Es war ihm bewusst, dass «heftigste innere Auseinandersetzungen um die zukunft» im Gange waren. Sein Konzept sei erfolgreich, «wenn wir kategorisch gegen das schwindelhaft-reklamhaft-theatralische des bisherigen bauhauses front machen».

Tatsächlich baute Meyer den Lehrplan sofort um. Das Studium dauerte neu sieben Semester, bzw. neun für die Architekten. Er richtete einen dreisemestrigen «künstlerischen Pol» der Ausbildung ein, der von Albers (Vorkurs), Kandinsky («abstrakte Formenelemente», «analytisches Zeichnen»), Klee («Elementare Gestaltungslehre der Fläche»), Schlemmer (Aktzeichnen, «Der Mensch») und Joost Schmidt (1893-1948, Schriftkurs) gebildet wurde. Die Arbeit in den Werkstätten konzentrierte er auf Dienstag bis Donnerstag. Der Montag war der musischen, der Freitag der wissenschaftlichen Ausbildung gewidmet. Am Samstag stand Sport auf dem Programm.

Die prominenten Abgänge erleichterten es Meyer, die Werkstätten Metall, Holz und Wandmalerei zu einer «Ausbauwerkstatt» zusammen zu legen und die Leitung Alfred Arndt anzuvertrauen. Gleichzeitig richtete er eine Reklameabteilung ein, in die Druck, Reklame, Ausstellungswesen, Fotografie und plastische Gestaltung integriert wurden. Aufgabe der neuen Abteilung war nicht nur die Werbung für die Produkte und Dienstleistungen des Bauhauses, sondern auch für die Institution selbst. «jungen menschen kommt ans bauhaus», hiess die Schlagzeile eines Prospekts, den Meyer im Sommer 1929 selbst zusammenstellte. Derselbe Spruch stand auch auf der Bauhaus-Zeitschrift 4/1928.

Mit Ausstellungen – zunächst im Gewerbemuseum Basel 21.4.-20.5.1929) und Mannheim – versuchte Meyer nicht nur seine Schule, sondern auch ihre Produkte populär zu machen. Auch an Messen war das Bauhaus präsent. Gleichzeitig gab es vermehrt auch zahlreiche Auftritte in der überregionalen Presse. Linke Publikationen wie die «Arbeiter-Illustrierte Zeitung» betonten «den Einfluss des Bauhauses auf die revolutionäre Kunst und seine Orientierung an den Bedürfnissen der Arbeiterklasse», wie Patrick Rösler im Katalog ausführte.

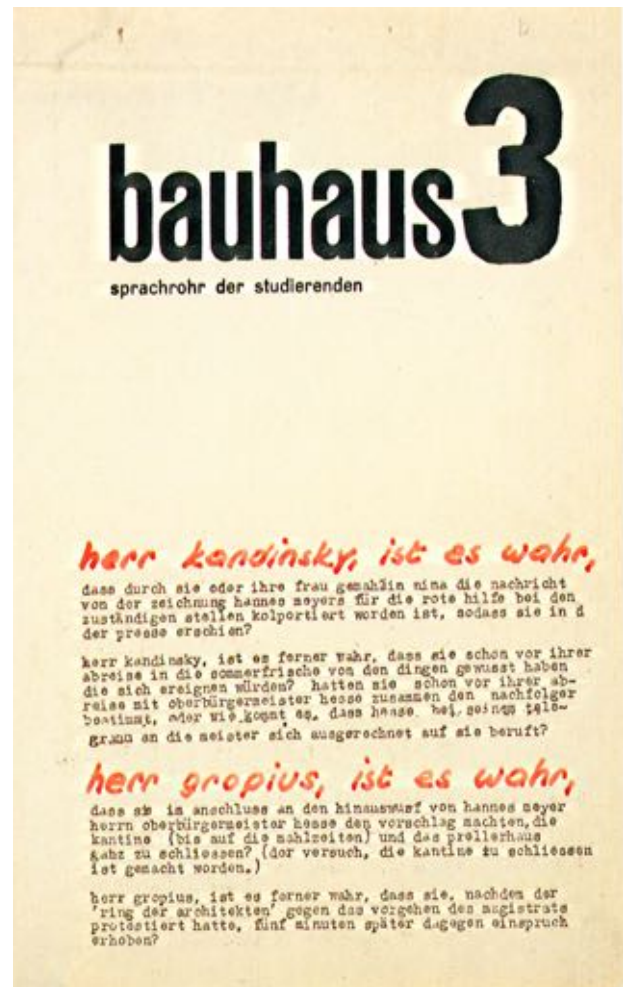
So erfolgreich Hannes Meyers Neuausrichtung der Schule auf den ersten Blick war – nie kooperierte das Bauhaus im Sinne seiner sozialen Mission so intensiv (und so Gewinn bringend) mit der Industrie – so umstritten

war sie sowohl im Innern als auch in der zunehmend feindseligen Öffentlichkeit. Den in einer kommunistische Zelle organisierten Studierenden, die sich zunehmend tonangebend gebärdeten, erschien Meyers Kurs zu wenig konsequent, und den unter Druck von rechts stehenden Stadtbehörden war er eindeutig zu links.

Dass Meyer 1930 die kommunistische Gruppe auflöste und einen Rädelsführer vom Studium ausschloss, brachte keine Entspannung. Im Mai signalisierte Oberbürgermeister Fritz Hesse (1881-1973), Mitglied der linksliberalen DDP, an einer Sitzung mit Meyer und anderen Behördenvertretern zum ersten Mal die Absicht, Meyer zu entlassen. Die fristlose Kündigung im August 1930 erfolgte dann aus nichtigem Anlass: Meyer hatte als Privatmann einer Streikkasse von Bergarbeitern Geld gespendet.

Inwiefern Walter Gropius von Berlin aus an der Entlassung Meyers mitwirkte, bleibt unklar. Sicher ist, dass er sich an der Suche nach einem Nachfolger beteiligte, sodass der Übergang von Meyer zu Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), dem dritten und letzten Direktor des Bauhauses, reibungslos erfolgte. Die Rechnung ging auf: Der Name des Neuen genügte, um Proteste im Keim zu ersticken. Am Bauhaus beehrten nur die Studenten auf; ein eben berufener Architekt trat zurück, auch die Sekretärin Margarete Mengel, Meyers Lebensgefährtin, mit der er einen Sohn, Johannes, hatte, kündigte. Kritik gab es – vereinzelt – aus Dänemark und aus Osteuropa, deutsche Architekten muckten keine auf.

Meyer nahm noch im gleichen Jahr einen Ruf nach Moskau an, und sieben seiner begabtesten Schüler, darunter der Basler René Mensch, folgten ihm als «Rote Brigade». Die Architekten wurden in erster Linie für den Bau typisierter Schulhäuser und technischer Bildungsanstalten eingesetzt. Bald stellte sich



aber heraus, dass von den Ausländern, die sich mit Enthusiasmus am «sozialistischen Aufbau» beteiligten, vor allem technisches Know-how gefragt war und ihre Formsprache abgelehnt wurde. Meyer, der nur zögerlich bereit war, seine Entwürfe dem stalinistischen Geschmack anzupassen, kehrte 1936 in die Schweiz zurück<sup>4</sup> und zog später nach Mexiko weiter.<sup>5</sup>

Um allen Widerstand gegen die neue Leitung zu brechen, machte Mies mit Unterstützung des Oberbürgermeisters Tabula rasa: Die Schule wurde geschlossen, alle Satzungen ausser Kraft gesetzt, die 26 Studierenden-Ateliers wurden fristlos gekündigt, fünf ausländische Mitarbeiter Meyers wurden von der Polizei abgeholt und ausgewiesen. Und alle 170

<sup>4</sup>Margarete Mengel, als deutsche Staatsbürgerin ohne Aufenthaltsrecht in der Schweiz, blieb in Moskau wurde 1938 verhaftet und ohne Prozess erschossen. Ihr Sohn Johannes (\*1927) kam in ein Kinderheim und erfuhr erst 1993 vom gewaltsamen Tod seiner Mutter. ([https://de.wikipedia.org/wiki/Hannes\\_Meyer](https://de.wikipedia.org/wiki/Hannes_Meyer))

<sup>5</sup>Im Unterschied zu Gropius und Mies wurde Hannes Meyer in der Folgezeit in der Architekten-Zunft zur Fussnote, noch lange nach seinem Tod wurde ihm übel nachgeredet, sodass die «ZEIT» in ihrer Ausgabe vom 24.2.1967 anlässlich der Kontroverse um eine Meyer-Biografie fragte: «[Wer hat Angst vor Hannes Meyer?](#)»

Studierenden mussten sich zum Beginn des Wintersemesters 1930 um eine Neuaufnahme bewerben und sich per Unterschrift mit der neuen Satzung einverstanden erklären.

Mies machte aus dem Bauhaus eine reine Architekturschule, die Ausbildung in den Werkstätten, in denen nicht mehr produziert, sondern nur noch Prototypen für die Industrie entwickelt wurden, machte er zur Nebensache. Damit fielen Verdienstmöglichkeiten für die Studierenden weg – ein schwerer Schlag, zumal auch die Studiengebühren erhöht wurden.

Die Neuerungen hatten zum Ziel, das Bauhaus vom Ruch der Revolution zu befreien. Aus Furcht vor der aggressiv agierenden Nazi-Partei – im Stadtparlament von Dessau hatte sie nach den Wahlen im Oktober 1931 19 von 36 Sitzen – musste Mies auch ein radikales Sparprogramm akzeptieren. Hatte die öffentliche Hand 1929 noch über 160'000 Mark beigesteuert, waren es 1932 nur noch 92'000 Mark. Die Vergabe von Lizenzen für Stoffe, Glaswaren und Tapeten wurde eine Frage des Überlebens – und zu neuen Zwickigkeiten. Denn die Studierenden reklamierten, einen Teil der Einnahmen von rund 25'000 Mark für ihre Stipendienkasse, im Gegenzug sollten die Meisterlöhne gekürzt werden.

Auch hier fuhr Mies autoritär dazwischen. Er verbot eine Diskussionsveranstaltung in der Kantine und liess das Lokal von der Polizei räumen. 15 Studierende wurden relegiert, darunter auch die beiden gewählten Sprecher der Studentenschaft. Doch alle Säuberungen nützten nichts; auch dass Mies konservative und nazi-freundliche Gastredner einlud, konnte das «bolschewistische Bauhaus» (so die Nazi-Propaganda) nicht retten. Im August 1932 kam es zur Entscheidung: Nur Oberbürgermeister Hesse und die vier kommunistischen Stadtverordneten stimmten gegen die Auflösung; die Sozialdemokraten enthielten sich der Stimme, angeblich aus Angst vor Wählerverlusten.

Nach der Auflösung der Schule im September 1932 zog Mies mit den verbliebenen Studierenden nach Berlin-Steglitz in eine leerste-



Collage von Iwao Yamawaki (1932): «Der Schlag gegen das Bauhaus»

henden Telefonfabrik. Das Bauhaus war nun ein privates «Freies Lehr- und Forschungsinstitut» mit einem sieben Semester dauernden Architekturstudium, finanziert von weiter erhöhten Studiengebühren, den gerichtlich erstrittenen Lizenzeinnahmen und den bis 1935 von der Stadt Dessau zu zahlenden Meistergehältern.

Doch der Traum war schnell ausgeträumt. Im Zug eines Verfahrens gegen OB Hesse, das die Dessauer Staatsanwaltschaft nach der «Machtergreifung» im Frühjahr 1933 einleitete, durchsuchte die Polizei am 11. April 1933 die Räume in Steglitz nach belastendem Material. Die Razzia förderte erwartungsgemäss in früher in Dessau behördlich «versiegelten Kisten ... zahlreiches illegales Propagandamaterial der KPD» zutage, wie der «Berliner Lokalanzeiger» zu berichten wusste.

Vergeblich versuchte Mies, Nazi-Prominente zur Weiterführung als private Schule zu überreden, da «die Schliessung des Hauses fast nur national gesinnte Menschen traf». Dem Antrag wurde unter Bedingungen stattgegeben: Sowohl Wassily Kandinsky, der sich so hartnäckig und trickreich gegen die Linken gewehrt hatte, als auch der jüdische Architekt





Hausdurchsuchung in Steglitz: «Illegales Propagandamaterial»

Ludwig Hilbersheimer (1885-1969) durften nicht weiter unterrichten. Zudem sollten einige Mitarbeiter in die NSDAP eintreten, und der Lehrplan musste eine «nationalsozialistische Orientierung» haben.

Die Stadt Dessau entthob Ludwig Mies van der Rohe der Versuchung zusätzlicher politischer Verrenkungen. Sie stoppte die Fortzahlung der Gehälter. Die Partnerfirmen hatten ihre Lizenzverträge schon früher aufgelöst, sodass ausser den Studierenden-Beiträgen keine Einnahmen mehr zu erwarten waren. Am 19. Juli 1933 entschieden die verbliebenen Meister im Atelier von Lilly Reich (1885-1947), das Bauhaus aufzulösen.

Es ist erstaunlich, wie nachhaltig und weitreichend die Konzepte dieser reformpädagogisch orientierten Kunst- und Architekturschule nachwirkten, obwohl sie nicht einmal 14 Jahre Bestand hatte und sich die Bauhäusler immer «produktiv uneinig» waren. Und noch erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass es sich eigentlich um vier Schulen handelte: Die zum Teil expressionistisch-esoterisch geprägte Gropius-Schule in Weimar (1919 bis 1924), das funktionalistisch ausgerichtete Gropius-Bauhaus in Dessau (1925-1928), das kollektivistisch konzipierte Bauhaus von Han-

nes Meyer (1928-1930) und Ludwig Mies van der Rohe autoritär geführte, bürgerlich ausgerichtete Architektur-Akademie in Dessau und Berlin (1930-1932).

Wer annimmt, die Ausstellung im Vitra Design Museum in Weil am Rhein bilde die bewegte und widersprüchliche Geschichte des Bauhauses ab, unterliegt einem Missverständnis. Wie der der Hashtag «#allesistdesign» signalisiert, konzentriert sie sich auf die kreative Kraft und die Fernwirkung des Bauhauses auf die heutige Designszene. Dass dabei auch Ungenauigkeiten vorkommen – zum Beispiel, indem Designstücke von Wilhelm Wagenfeld ausgestellt sind, die ein Jahrzehnt nach seinem Ausscheiden aus dem Bauhaus entstanden – soll man in Kauf nehmen, weil sie auch etwas darüber aussagt, wie kursorisch heute Fachkreise den Begriff «Bauhaus-Design» verwenden.

Am stärksten ist die Ausstellung ohnehin dort, wo sie sich spezieller Aspekte der Bauhaus-Pädagogik annimmt. Zum Beispiel im dritten Teil, wo sie sich mit der «spielerischen Raumaneignung» befasst. Gemeint sind nicht nur die Spielzeug-Entwürfe, sondern auch die Raumkonzepte der Bauhaus-Architekten, mit samt den farblichen Gestaltung von Innenräumen, die besonders in der ersten Dessauer Zeit bei der Einrichtung der Neubauten einen Schwerpunkt bildeten.

Sehr ausführlich und reich dokumentiert befasst sich die Schau in Weil am Rhein unter dem Kapitel-Titel «#communicate» mit der Eigenreklame des Bauhauses in Zeitschriften, Prospekten, Katalogen und Ausstellungen. Die Reklameabteilung, die um eine Typografie- und Druckwerkstatt gruppiert war, trug zweifellos entscheidend dazu bei, das Renommee der Schule über die Fachkreise hinaus zu mehren. Dass dies planvoll und systematisch geschah und auch die Publikums- presse einbezog, wie dies Patrick Rössler, Professor für Kommunikation an der Universität Erfurt, in dem früher erwähnten faktenreichen Katalogbeitrag behauptet, ist allerdings übertrieben. Dafür waren die personellen Mittel und die materiellen Möglichkeiten der Schule zu beschränkt.

Der umfangreiche, überaus sorgfältig und – dem Gegenstand angemessen – originell gestaltete Katalog enthält weitere informative Beiträge von Jolanthe Kugler (die über die Ausbildung von Gestaltern nachdenkt), Arthur Rüegg (der sich anhand von Beispielen mit dem Phänomen der unterschiedlichen Bauhaus-Konzepte befasst), Sebastian Neurauter (der unser Wissen mit Informationen über die am Bauhaus stets virulente Problematik der Urheberrechte und Lizenzen bereichert), Claire Warnier und Dries Verbruggen (die sich mit dem Einfluss der Design-Tradition auf die heutigen Gestalter auseinandersetzen) und Ute Famulla (die sehr interessant über die bis heute moderne Ausstellungstechnik der Bauhäusler berichtet).

In erster Linie dokumentiert die Publikation aber die ausgestellten Schrift- und Schaustücke. Zudem gibt es einen mit grosser Sorgfalt formuliertes und über die Ausstellungsdauer hinaus hilfreiches Glossar von «Abstraktion» über «Kleinschreibung», «Krieg» und «Kunst» bis «Zeitgeist» und «Zeitschrift», sowie eine stichwortartige Chronologie der Bauhaus-Geschichte. Im ganzen Buch verstreut sind unterschiedlich interessante Statements heutiger Gestalter und Künstler, die sich zu ihrem Verhältnis zur Bauhaus-Kultur äussern.

Wer historisch mehr wissen möchte, greift nach wie vor am ehesten zum Band «bauhaus 1919-1933» von Magdalena Droste vom Bauhaus-Archiv, Berlin. Das Buch wurde seit 1990 im Verlag Taschen, Köln, mehrfach neu aufge-

legt, zuletzt 2013. Der vorliegende Text verdankt ihm eine Fülle von Informationen, die anderswo nicht greifbar sind.

© Jürg Bürgi, 2015 (Text)

© Illustrationen: Seite 1 [http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub\\_image.cfm?image\\_id=4299&language=german](http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=4299&language=german) (Ausschnitt); Seite 2 li: Bauhaus-Archiv, Foto Markus Hawlik; Seite 2 re: Bauhaus-Archiv, Repro aus Satzungen Staatliches Bauhaus Weimar 1922; Seite 3: Bauhaus-Archiv, Foto Lepowski; Seite 4: [http://bauhaus-online.de/files/imagecache/480h/magazin-bilder/bhd\\_meisterhaus\\_feininger\\_20110218\\_yt\\_1431.jpg](http://bauhaus-online.de/files/imagecache/480h/magazin-bilder/bhd_meisterhaus_feininger_20110218_yt_1431.jpg); Seite 5: Foto unbekannt, Centre Pompidou, Paris; Seite 6: Bauhaus-Archiv Inv.7529; Seite 7: Bauhaus-Archiv, Inv. 6229/I; Seite 8: Nachlass Yamawaki, Foto Knoll, Japan; Seite 9: «Berliner Lokalanzeiger», 12.4.1933. (Wo keine URL-Adressen angegeben, haben wir die Illustrationen der erwähnten Publikation des Bauhaus-Archivs/Taschen Verlags entnommen.)

Abdruck und alle anderen Publikationsformen honorarpflichtig.

<http://www.juerg-buergi.ch>

Wenn Sie unsere Arbeit fördern wollen, freuen wir uns über jeden Beitrag:

PC-Konto 40-32963-0; Jürg Bürgi, Basel  
IBAN CH75 0900 0000 4003 2963