

AUS POLITIK UND ZEITGESCHICHTE

bauhaus

Friedrich von Borries
DESIGN FORMT GESELLSCHAFT

Ines Weizman
AUF DEN SPUREN
DER „BAUHAUS-MODERNE“.
ZUR GESCHICHTE UND
WIRKUNG EINER SCHULE

Philipp Oswald
DAS UNTOTE BAUHAUS.
ODER: WARUM IST DAS
BAUHAUS AKTUELL?

Regina Bittner
ERBFALL BAUHAUS

Ulrike Müller
UNGLEICHUNGEN
MIT UNBEKANNTEN.
ZU WIRKEN UND
REZEPTION DER FRAUEN
AM BAUHAUS

Burcu Dogramaci
ZUR GLOBALISIERUNG
DES BAUHAUSES

Sharon Golan Yaron
NUR BAUHAUS?
ZUR MODERNE IN TEL AVIV

APuZ

ZEITSCHRIFT DER BUNDESZENTRALE
FÜR POLITISCHE BILDUNG

Beilage zur Wochenzeitung Das **Parlament**

Bauhaus

APuZ 13-14/2019

FRIEDRICH VON BORRIES

DESIGN FORMT GESELLSCHAFT

Sichtbares und unsichtbares Design beeinflussen auf materieller wie immaterieller Ebene die Arten und Weisen unseres Zusammenlebens. Was lehrt uns das Bauhaus mit Blick auf die Aufgabe, der Demokratie zu einem zeitgemäßen Redesign zu verhelfen?

Seite 04-08

INES WEIZMAN

**AUF DEN SPUREN DER „BAUHAUS-MODERNE“.
ZUR GESCHICHTE UND WIRKUNG
EINER SCHULE**

Der Aufruf, das Bauhaus zu feiern, fordert dazu auf, die Entwicklung und Rezeption der Institution noch einmal in ihrem historischen Kontext und im Hinblick auf die Deutungshoheiten der jeweiligen politischen Regimes zu untersuchen. Es gibt noch viel zu entdecken.

Seite 09-14

PHILIPP OSWALT

DAS UNTOTE BAUHAUS.

ODER: WARUM IST DAS BAUHAUS AKTUELL?

Mit seiner Bejahung von Modernität bei kritischer Distanz zum Status quo ist das Modell Bauhaus auch nach 100 Jahren nicht veraltet. Es bedarf jedoch der steten Neuinterpretation, um seine Relevanz für die Gegenwart zu behaupten. Die heutige Musealisierung schadet ihm.

Seite 16-21

REGINA BITTNER

ERBFALL BAUHAUS

Während in der Bundesrepublik die Erzählung einer „Bauhaus-Idee“ kanonisiert wurde, beschwor die DDR das „fortschrittliche Erbe“ des Bauhauses. Die Weichen für die in beiden Fällen unterkomplexe Bauhaus-Wahrnehmung wurden bereits Ende der 1960er Jahre gestellt.

Seite 22-29

ULRIKE MÜLLER

UNGLEICHUNGEN MIT UNBEKANNTEN.

**ZU WIRKEN UND REZEPTION DER FRAUEN
AM BAUHAUS**

Viele Menschen verbinden das Bauhaus in erster Linie mit einem bestimmten Baustil und den männlichen Protagonisten der Schule. Dabei war das Wirken der Bauhaus-Frauen in vielerlei Hinsicht moderner, mutiger und kreativer als das ihrer Mitschüler und Lehrer.

Seite 30-37

BURCU DOGRAMACI

ZUR GLOBALISIERUNG DES BAUHAUSES

Das Bauhaus und seine pädagogischen Ansätze haben sich auf der ganzen Welt verbreitet. Ein wichtiger Treiber dieser Entwicklung war die erzwungene Emigration großer Teile der künstlerischen Avantgarde infolge der nationalsozialistischen Machtübernahme.

Seite 38-47

SHARON GOLAN YARON

NUR BAUHAUS? ZUR MODERNE IN TEL AVIV

Tel Aviv wird gemeinhin als „Bauhaus-Stadt“ bezeichnet. Tatsächlich war das Bauhaus aber nur einer von vielen Einflüssen, die sich in der „Weißen Stadt“ niederschlugen. Mit der Architektur der Moderne verband sich dort der Wunsch nach einer neuen nationalen Identität.

Seite 48-53

EDITORIAL

In unmittelbarer Nähe zur Weimarer Nationalversammlung, die 1919 über die Verfassung der jungen deutschen Republik beriet, eröffnete im April desselben Jahres das „Staatliche Bauhaus in Weimar“. Trotz ihres kurzen Bestehens von nur 14 Jahren und der erzwungenen Umzüge nach Dessau und Berlin sollte die Kunstschule das Design und die Architektur des 20. Jahrhunderts maßgeblich prägen. Die „Bauhaus-Idee“ gilt heute als einer der wichtigsten deutschen Kulturexporte. Mit ihr verbinden sich vor allem schnörkellose, in Form und Farbe reduzierte Architektur, schlichte wie elegante Funktionalität sowie klares und scheinbar zeitlos modernes Design.

Doch das Bauhaus war und ist mehr als ein Stil, und es ist vielfältiger und in sich widersprüchlicher, als das lang gepflegte Bild zu erkennen gibt. Mit den Wechseln im Direktorenamt – 1928 von Walter Gropius zu Hannes Meyer und 1930 zu Ludwig Mies van der Rohe – gingen deutliche Kursänderungen einher, die die Ziele des jeweiligen Vorgängers zum Teil offen konterkarierten. Alle drei Direktoren aber einte der Anspruch, Althergebrachtes infrage zu stellen und unabhängig von Konventionen Gestaltung neu zu denken. Eine weitere Konstante war die stets versuchte Vermarktung des eigenen Schaffens durch Zusammenarbeit mit der Industrie. „Massentauglich“ waren indes die wenigsten Bauhaus-Produkte: Von einigen Ausnahmen abgesehen, repräsentieren sie bis heute in Umkehrung des von Meyer geforderten Ideals eher „Luxusbedarf statt Volksbedarf“.

Viele Bauhüslerinnen und Bauhüsler wirkten nach 1933 in aller Welt weiter und hielten damit auch die „Marke Bauhaus“ am Leben. Manche aber blieben in Deutschland und stellten ihr Können in den Dienst der Nationalsozialisten: Am Bauhaus erlernte funktionale Gestaltung schlug sich auch in der Planung von KZ-Baracken nieder. Dabei erscheint die Schule, die mit dem Untergang der Weimarer Republik ihr Ende fand, in der idealisierten Rückschau bisweilen geradezu als Verkörperung eines besseren Deutschlands. Es ist nicht zuletzt diese Ambivalenz der Moderne, die die Beschäftigung mit dem Bauhaus lohnenswert macht.

Johannes Piepenbrink

ESSAY

DESIGN FORMT GESELLSCHAFT

Friedrich von Borries

Ich sitze am Schreibtisch und bin müde. Der Tag war lang, die Nacht zuvor haben die Kinder schlecht geschlafen und ich deshalb auch. Nun sind sie wieder im Bett. Endlich Zeit zum Arbeiten. Ganz oben auf meiner To-do-Liste steht dieser Text über das Bauhaus und die Frage, ob Gestaltung Gesellschaft verändern kann – und der Ess-tisch, der noch nicht abgedeckt ist. Wie lässt sich die Fallhöhe zwischen dem historischen Bauhaus, dem Gesellschaftsdesign und dem dreieckigen Geschirr aushalten? Oder anders gefragt: Warum soll man sich mit dem Bauhaus beschäftigen, wenn noch so viel anderes zu tun ist? Und ist für das, was heute zu tun ist, ein Blick auf das Bauhaus sinnvoll?

Das historische Bauhaus stand, verkürzt ausgedrückt, vor der Frage, mit welchen neuen, unkonventionellen Gestaltungsansätzen die in seiner Zeit virulenten Probleme industrieller Produktion gelöst und eine moderne Kultur und gerechte Gesellschaft erschaffen werden könne. Es ging also darum, wie man Gestaltung so weiterentwickelt, dass sie nicht mehr bürgerliche oder gar aristokratische Repräsentationswünsche erfüllt, sondern den Idealen und der Verfasstheit der entstehenden demokratischen Gesellschaft einen Ausdruck verleiht. Oder besser noch: wie man deren hehre Ideale und Vorstellungen in gelebte Wirklichkeit und materielle Kultur übersetzt. Dazu gehörten der Wohnungsbau, aber auch Gegenstände des täglichen Bedarfs. Etwa die berühmten Möbel wie der Freischwinger, auf dem man nicht sitzt wie auf einem Thron, sondern, wie der Name schon sagt, frei schwingt; etwas unsicher vielleicht, immer in Bewegung – aber dafür auch frei. Der Versuch, die moderne Industrieproduktion zu reformieren und der modernen Gesellschaft mittels der neuen Gestaltung einen eigenen ästhetischen Ausdruck zu verleihen, schlug sich auch im Umgang mit Form und Materialität nieder. Die Bauhäusler nutzten moderne Materialien und Technologien: Beton, Stahl und Glas boten neue Möglichkeiten. Es entstanden einfache, minimalistische Formen, auf überflüssigen Dekor wurde verzichtet.

Heute stehen wir vor dem Scherbenhaufen der weltweiten Modernisierung, die es weder geschafft hat, im globalen Maßstab die Deckung eines Mindestbedarfes (Versorgung mit Wohnraum, Bildung, Gesundheit) zu gewährleisten, noch eine gerechte Gesellschaft zu bauen. Im Gegenteil: Die Moderne hat eine Spur der ökologischen und psychosozialen Zerstörung gelegt und die globale Ungerechtigkeit verstärkt, an der die zukünftigen Generationen sich werden abarbeiten müssen. Gleichzeitig haben sich die technologischen Möglichkeiten weiter entwickelt, als man vor 100 Jahren ahnen konnte oder träumen wollte. Mit künstlicher Intelligenz, synthetischer Biologie, Nanocomputing und Neuroengineering stellt sich die Frage nach dem „neuen Menschen“ in einer ganz anderen Weise, als es sich die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts vorstellten. Das alles führt dazu, dass wir heute – vergleichbar, aber eben doch ganz anders als vor einem Jahrhundert – die Begriffe „Design“ und „Gestaltung“ radikal neu denken müssen. Im Folgenden werde ich dazu einen Vorschlag skizzieren.

UM WELCHE GESTALTUNG
GEHT ES?

Überlebensdesign

Um das bedrückende, ja erdrückende Erbe der Moderne – die industrielle, weltzerstörende Massenproduktion und die naturvergessene Wachstumslogik – zu bewältigen, steht Design heute vor einer grundsätzlichen Aufgabe: Es gilt, das Überleben der Menschheit zu sichern. Diese Überlebessicherung setzt beim Kampf gegen die Zerstörung der ökologischen Lebensgrundlagen an, die unsere Gesellschaft nach wie vor betreibt. Plastikmüll, Klimawandel, Überfischung – die Aufzählung ließe sich beliebig fortsetzen. Designer der Gegenwart müssen die Ausrüstungsgegenstände für einen Lebensstil entwickeln, der eben nicht die eigenen Lebensgrundlagen zerstört, sondern sie zumindest erhält – und gleich-

zeitig diesen neuen Lebensstil begehrt, attraktiv, lebenswert erscheinen lässt.

Sicherheitsdesign

Während beim Überlebensdesign gesellschaftlich ein ziemlich großer Konsens zu herrschen scheint – wengleich zu diesem Konsens gehört, sich den Konsequenzen aus den von einer großen Mehrheit unbestrittenen Erkenntnissen zu verweigern –, herrscht über die Frage, was „Sicherheit“ ist und wie diese zu erreichen sei, große Uneinigkeit. Das Spektrum der – klassischen, weil materiellen – Designaufgaben reicht vom Bau von Mauern (seien sie nun an der Grenze zwischen Mexiko und den USA oder an den Grenzen der EU) oder Pollern (in Fußgängerzonen, vor Botschaften und Weihnachtsmärkten) bis hin zur Gestaltung von Auffanglagern und Flüchtlingsunterkünften. Weniger dinglich – und damit schwerer zu fassen – ist die Gestaltung unsichtbarer Formen der gegenwärtigen „Sicherheitskonstruktion“; die subtilen Formen der Überwachung – von Videoüberwachung, Payback-Karte bis Smartphone. Die als Serviceleistung bemäntelte Überwachung dient vor allem dazu, Profile von uns anzulegen, die der Kontrolle, Vorbeugung und Steuerung dienen.

Dies sind, ob man will oder nicht, Formen von Sicherheitsdesign und gehören zu dem, was vom Schweizer Soziologen Lucius Burckhardt in den 1980er Jahren als „unsichtbares Design“ beschrieben wurde. Es sind aber Formen von Sicherheitsdesign, die nicht in die Freiheit, sondern in die Unterwerfung führen. Eine Aufgabe von Design in der Gegenwart ist deshalb, sich der Versicherheitlichung in allen gesellschaftlichen Funktionsbereichen entgegenzustellen. Dazu zählen Projekte, die die Strategien der Abschreckung aushebeln, wie, um ein Beispiel zu nennen, die materiellen Manifestationen der Willkommenskultur in Form von Initiativen, Veranstaltungen und Netzwerkarbeit. Zu einem demokratischen Sicherheitsdesign gehört aber auch, die reale Unsicherheit auszuhalten und Werkzeuge zu entwickeln, die uns dabei helfen.

Gesellschaftsdesign

Die Art, wie wir Sicherheit denken und in unserem Alltag herstellen, bestimmt oder – um einen designaffinen Begriff zu benutzen – bedingt den Freiheitsgrad unserer Gesellschaft. Ob sichtbar oder das unsichtbar: Design kontrolliert, formt

und steuert die Gesellschaft und die Individuen. Es beeinflusst auf materieller und immaterieller Ebene die Arten und Weisen unseres Zusammenlebens. Ob wir ängstlich oder mutig sind, frei oder unfrei, vereinsamt oder in Gemeinschaft, wird zwar nicht nur, aber auch von Design gelenkt, ganz im Sinne des Marx'schen Diktums „das Sein bestimmt das Bewusstsein“.

Zu abstrakt formuliert? Ein paar konkrete Beispiele: Nehmen wir den Wohnungsbau. Stellen Sie sich vor, Sie wollen eine Art Rentner-WG aufmachen, also mit anderen Menschen zusammenleben, aber nicht mehr auf studentischen Niveau, sondern mit eigenem Bad und einer großen Küche, in der man gemeinsam kocht und isst. Kennen Sie einen Neubau, der dafür den passenden Grundriss anbietet? Oder denken Sie sich in eine junge Familie hinein, bei der sich die Eltern gerade trennen. Zwei Wohnungen mit Kinderzimmern können sie sich finanziell nicht leisten, aber ein Wohnungskonzept, das patchworkgeeignet ist – zum Beispiel mit getrennten Eingängen – gibt es nicht. Das Ergebnis: Die Kinder bleiben mit einem Elternteil in der Wohnung leben, das andere Elternteil nimmt sich eine Kleinstwohnung, die Kinder kommen alle 14 Tage am Wochenende zu Besuch und schlafen auf der Couch. Ja, das ist doch normal, werden Sie jetzt vielleicht sagen – aber es ist nicht normal, weil es der Wunsch der Betroffenen ist, sondern weil im Massenwohnungsbau keine Grundrisse geplant werden, die vom tradierten Familienmodell abweichen. Doch ändern würde sich das nur, wenn neben der Imaginationskraft der Architektinnen und Architekten auch die Fördergrundsätze im sozialen Wohnungsbau und die wohnungspolitischen Rahmenbedingungen geändert werden würden – weil Gestaltung eben mehr umfasst als Räume und Dinge.

Selbstdesign

Design muss in unserer Zeit aber auch radikal neu gedacht werden, weil sich die Gegenstände der Gestaltung geändert haben. Das Bauhaus, die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts, träumten vom „neuen Menschen“, der nun erneut am Horizont erscheint – wenn nicht gleich als Cyborg, als Mischwesen aus Mensch und Maschine, dann doch als halbsynthetisches Produkt zwischen Mind-Enhancement, plastischer Chirurgie und moderner Prothetik. Und wem das immer noch zu abgedreht erscheint, der sei an das Selbstdesign erinnert, das zwischen Fitnessstudio, Ano-

rexie und Selfie-Wahnsinn zur zeitgenössischen Alltagskultur geworden ist. Wir alle sind Designobjekte – und wir alle sind, ob wir es wollen oder nicht, zu den Designerinnen und Designern unserer Selbst geworden. Und das ist gar nicht so einfach, es muss gelernt und geübt werden, sonst drohen die Möglichkeiten des Selbstdesigns in einen Zwang zur Selbstoptimierung abzudriften. Denn es besteht die große Gefahr, dass wir uns mehr und mehr der Smartifizierung unterwerfen, anstatt mit Hilfe der neuen Technologien Momente der Freiheit zu entwerfen.

WOFÜR 100 JAHRE BAUHAUS?

Kann uns bei diesen Aufgaben das Bauhaus helfen? Oder, da es das historische Bauhaus ja nicht mehr gibt, zumindest eine Auseinandersetzung mit ihm? Um es gleich vorzuschicken: Ich habe da so meine Zweifel.

Das Bauhaus beziehungsweise die Auseinandersetzung mit dem historischen Phänomen Bauhaus, so scheint mir, hat inzwischen eine rituelle Funktion, nämlich die der Selbstvergewisserung. Das Bauhaus ist Teil der deutschen und westlichen Identitätskonstruktion geworden, Zeuge, dass es nicht nur ein rechtskonservatives, faschistisches und nationalsozialistisches Deutschland gab. Allerorten wird deshalb „das Bauhaus“ als Inkorporation oder Emanation des Wahren, Schönen, Guten präsentiert. Übertrieben gesagt: Jede Kleinstadt, in der zwischen 1919 und 1933 ein weißes Haus gebaut wurde, bekommt eine Bauhaus-Plakette. Es stehen große Fördertöpfe bereit, um das überall entdeckte Bauhaus-Erbe für den Tourismus zu erschließen. Diese Vereinnahmung für die nationale Identitätskonstruktion und das regionale Standortmarketing spiegelt nicht unbedingt das wider, was das Bauhaus in seiner Zeit relevant gemacht hat.

Nun gut. Gehen wir mit dem Philosophen Theodor Lessing davon aus, dass Geschichte immer im Nachhinein ein Sinn gegeben wird, so wird verständlich, warum die Auseinandersetzung mit dem Bauhaus häufig auch Züge einer Selbstlegitimation trägt. Gegenwärtig sind dabei zwei miteinander konkurrierende Deutungs- und Vereinnahmungsversuche zu erkennen. Auf der einen Seite stehen die kritischen Geister, die ihre eigene Arbeit in eine gesellschaftlich akzeptierte Tradition stellen, um ihre kritische Positionierung zu Gegenwartsfragen unter die Leute zu

bringen – das Bauhaus als Trojanisches Pferd. Das ist zwar schlau, bewegt sich aber letztlich auf dem gleichen Niveau wie die andere Form der Selbstlegitimation, der man zurzeit nicht entgehen kann: die Marktschreier der Re-Editionen, die nun – zu 100 Jahren muss man ja was machen – alte Bauhaus-Produkte neu auflegen, schick bedruckt oder in fescchen Farben, damit die Lifestyle- und Designmagazine mit Hochglanzfotos kostenlos dafür Werbung machen. Muss das alles wirklich sein? Mein Vorschlag: Lassen wir das Bauhaus doch einfach mal Vergangenheit sein.

100 Jahre Bauhaus, alles umsonst, also? Vielleicht nicht ganz. Ein Hoffnungsschimmer bleibt, dass zwischen allem Getöse doch noch etwas anderes durchscheint, was es lohnenswert macht, sich auch heute noch mit dem Bauhaus auseinanderzusetzen. So ließe sich etwa erfahren, dass es einmal eine Zeit gab, in der man nicht nur mit „Sachzwängen“ argumentierte und sich auf die Suche nach der „marktgerechten Demokratie“ machte, sondern in der Gestalter glaubten, dass sich die Welt durch ihre Arbeit zum Besseren verändern lässt. Es ließe sich zeigen, dass man unter Design auch mehr verstehen kann als kapitalistische Verkaufsförderung. Nicht zuletzt wird man erkennen, dass das Bauhaus ein Ort war, an dem Menschen aus aller Welt zusammenkamen, um gemeinsam an der Umsetzung einer utopischen Idee zu arbeiten. Zumindest für mich war diese Erkenntnis ausschlaggebend für die Entscheidung, Architektur zu studieren – verbunden mit der Hoffnung, mit Gestaltung, mit gutem Design, die Gesellschaft verändern zu können.

WELCHE UTOPIE?

Aber wohin die Gesellschaft verändern? Und was bitte ist gutes Design? Für gutes Design gibt es viele Kriterien. Es kann nach ökologischen, ökonomischen oder ästhetischen Kriterien „gut“ sein. Mich interessiert eine andere Perspektive, nämlich die politische. Was ist demnach gutes Design? Die Kriterien sind vielleicht nicht so leicht objektivierbar, denn sie sind abhängig von den normativen Grundlagen und kulturellen Prägungen. Ich würde wahrscheinlich etwas anderes als „politisch gut“ definieren als – zum Beispiel – Donald Trump. Um diese Differenz zu präzisieren, habe ich in meinem Buch „Weltentwerfen. Eine politische Designtheorie“ (2016) versucht, eine nachvollziehbare Argumentation zu entwickeln. Sie basiert auf einem einfachen Gegensatz:

nämlich dass gutes Design *entwerfendes* Design sei und das Gegenteil zu *unterwerfendem* Design; Design also ein Akt der Befreiung aus der Unterwerfung. Und das ist – siehe die oben umrissenen Gestaltungsaufgaben der Gegenwart – auch dringend notwendig. Gerade für diesen Ansatz kann eine Auseinandersetzung mit dem Bauhaus eine wichtige Funktion haben – wenn man das Bauhaus nicht überhöht und glorifiziert, sondern sich mit dem wiederholten Scheitern dieser Hochschule auseinandersetzt.

Es muss ja nicht gleich eine neue Gesellschaft sein, die man entwirft. Das 20. Jahrhundert zeigt, dass die großen Entwürfe meist scheitern. Vielleicht reichen ja pragmatische, konkrete Utopien: Verhindern, dass Menschen verhungern. Verhindern, dass Menschen ertrinken. Verhindern, dass unsere Gesellschaft noch chauvinistischer wird und in einen Wohlstandstotalitarismus abrutscht. Verhindern, dass der Mensch zum Gegenstand genetischer und neuropsychologischer Optimierung wird. Dazu braucht es einen Gegenentwurf zu den herrschenden Bedingungen des totalen Kapitalismus, in dem alles und jedes Ware ist und auf seine Verwertbarkeit hin geprüft wird. Es braucht Ausweichräume, in denen Offenheit möglich ist, die Gelassenheit, Menschen einfach etwas machen zu lassen, und der Mut, Ideen auch im Unfertigen, Unbestimmten, aber damit eben auch Offenen zu belassen.

Wenn man sich also damit abfindet, statt nach den großen Zukunftsentwürfen die pragmatischen Utopien im Vorhandenen zu suchen, kommen einem die Verkrustungen unserer Demokratie in den Sinn – also die Frage, ob man sich als Designer, als Architektin, als Gestalter, nicht auch den merkwürdig veralteten Repräsentationsformen unserer Demokratie widmen müsse. Nehmen wir die zu „Wahlurnen“ umgenutzten Mülltonnen, in die man an Wahltagen seinen Stimmzettel wirft: Ließe sich für die Wahlurne nicht eine Form finden, die dem wichtigen Akt des Wählens angemessen ist? Auch die Form, in der versucht wird, besonders engagierten Bürgerinnen und Bürgern eine Wertschätzung zuteil kommen zu lassen: Noch immer geschieht das häufig durch die Übergabe von Blechkreuzen. Entsprechen Ordensverleihungen, und vor allem der teils intransparente Vorgang der Auswahl der Empfängerinnen und Empfänger, noch heutigen Anforderungen an Kommunikation und Repräsentation? Könnten wir nicht Rituale, Zeremo-

nien, eigene kulturelle Ausdrucksformen entwickeln, die die Demokratie stärker in Wert setzen? Es ist ja nicht so, dass es in unserer Demokratie keine Zeremonien gäbe – man denke nur an das Format „Staatsempfang“ (Fahrzeugkonvoi, Flaggenparade, Blaskapelle, militärische Ehren) –, sie sind nur vielleicht nicht mehr zeitgemäß.

Die To-do-Liste für das Redesign der überkommenen Formen symbolischer Repräsentation von Demokratie ist lang und endet bestimmt nicht bei überdimensionierten Dienstwagen und sinistren Businessanzügen, die nach wie vor zum Repräsentationsrepertoire zu gehören scheinen. Doch wer nun denkt, mein Vorschlag zum Redesign der Demokratie beschränke sich auf die dinglich-materielle Repräsentation, irrt. Es gilt, auch über die Zukunft der Parteien, von Wahlverfahren und über neue Formen der politischen Willensbildung nachzudenken. In einer Zeit, in der milieuspezifische Bindungen an Kraft verlieren und die Bereitschaft sinkt, sich dauerhaft in der Organisationsstruktur „Partei“ zu engagieren, während gleichzeitig neue, meist rechtsextreme, nationalistische oder populistische Bewegungen erstarken, ist auch das System der „Repräsentation“ kritisch zu befragen. Hier wird es nicht reichen, nur das Mantra von „den Bürger ernstnehmen“ zu wiederholen und Formen symbolischer, oberflächlicher Partizipation zu entwickeln. Es braucht die Möglichkeit echter Teilhabe. Warum nicht Räume öffnen, in denen andere, bekannte demokratische Verfahren experimentell weiterentwickelt und neu erprobt werden, vom Rätssystem bis zum Losverfahren? Wenn man an den vorhandenen Strukturen klebt, obwohl man sieht, dass sie teils dysfunktional geworden sind, verspielt man die Errungenschaften unserer Demokratie.

Doch Demokratie ist nicht nur ein politisches System, nicht nur eine Verwaltungsform, sondern auch eine Lebenspraxis. Der Alltag ist ein anderes Feld, in dem unsere demokratische Gesellschaft sich weiterentwickeln könnte: Es steht an, auch die Lebenswelt der Vielen weiter zu demokratisieren, also die hierarchischen Strukturen in öffentlichen Institutionen und in Unternehmen aufzubrechen. Denn womöglich ist es der Demokratie nicht zuträglich, wenn man zwar alle vier Jahre wählen gehen darf, aber ansonsten den Großteil seines Alltages in hierarchischen, top-down-organisierten Strukturen verbringt. Also: Warum nicht als pragmatische Utopie die Sicherung und Weiterentwicklung unserer Demokratie in Angriff nehmen?

ÄSTHETIK DER DEMOKRATIE

Ähnlich wie das Bauhaus einen ästhetischen Ausdruck für seine Zeit gesucht hat, stellt sich auch heute die Frage, was der ästhetische Ausdruck unserer Gesellschaft – oder der Idealvorstellung unserer Gesellschaft von sich selbst – sein könnte. Es ist mit Sicherheit nicht der blitzende Stahl der sogenannten Bauhaus-Möbel. Die Ästhetik der Demokratie der Gegenwart ist sicherlich auch nicht im ästhetischen Minimalismus der Gegenwart zu suchen, der eine seiner Wurzeln ebenfalls im historischen Bauhaus hat. Dass die für den Bedarf breiter Bevölkerungsschichten gedachten Möbel zu Repräsentationsobjekten der Oberschicht wurden, ist eine paradoxe Geschichte, die – was diesen Anspruch angeht – vom Scheitern des Bauhauses zeugt.

Eine zu unserer diversen, demokratischen Gesellschaft passende Ästhetik würde sicher nicht so perfekt, so ausgewogen, so „schön“ sein, wie viele der Dinge, die das Bauhaus hervorgebracht hat. Die Ästhetik der demokratischen Gegenwart wäre vielleicht in vielem gerade das Gegenteil zum „Bauhaus-Stil“, weil die Gesellschaft, in der wir heute leben, nicht den Anspruch hat, „perfekt“ zu sein und einen „neuen Menschen“ zu schaffen. Sie lässt zu, dass Menschen so divers und unterschiedlich sind, wie sie sind, und dass Gesellschaft deshalb zwangsläufig brüchig und widersprüchlich ist. Unsere Gesellschaft versteht diese Widersprüchlichkeit aber als Stärke, weil es Teil ihrer Offenheit ist, das Andere zuzulassen. Diese Haltung findet im Idealfall auch ihren Ausdruck in der Gestaltung. Um nochmal zur Architektur zu kommen: Ein zeitgemäßes Gebäude muss nicht harmonisch, nicht „schön“ sein, sondern es kann auch vielfältig, vielstimmig und irgendwie widersprüchlich sein.

Gestalterische Prozesse, die Werte und Prinzipien einer Demokratie in den Alltag einzubinden versuchen, erfordern Offenheit. Diese Offenheit, die zulässt, dass Dinge, Strukturen, Zustände verändert werden können, sucht noch ihren spezifischen ästhetischen Ausdruck. Zu diesem Ausdruck, so glaube ich, würde auch ein Moment des Unfertigen, des Unabgeschlossenen gehören, weil das Unfertige ausstrahlt, erlaubt, ja fordert, dass es angeeignet und fortgesetzt wird.

Aber eine solche Ästhetik der Offenheit kann anstrengend sein. Sie ist weder steril noch gemüt-

lich, sondern herausfordernd. Sie widerspricht unseren Sehgewohnheiten. Sie muss deshalb erprobt, geübt werden. Und auch ein Selbstdesign, das Offenheit zulässt, das, um mit dem Philosophen Ludwig Feuerbach zu sprechen, „porös“ ist, will gelernt sein. Und dazu braucht es vielleicht etwas, das für unsere Zeit das sein könnte, was das Bauhaus für seine Zeit gewesen ist. Denn das Bauhaus war vor allem eine Schule, also ein Ort des Lernens, der Übung und des Ausprobierens. Und solche Einrichtungen brauchen wir auch. Natürlich heute ohne Meisterhäuser, ohne Abschlussdiplom und auch nicht nur für Menschen, die eine Berufsausbildung machen müssen.

Heute brauchen wir etwas, wo Menschen in jeder Lebensphase für, sagen wir, einen Monat im Jahr hingehen, um ihre alltäglichen Strukturen zu verlassen, andere Erfahrungen zu sammeln. Etwas, wo man sich nicht – wie im Bauhaus – mit Gestaltung aus der Perspektive des Handwerks, der Kunst, der Architektur auseinandersetzt, sondern mit Gestaltung auch aus Perspektive der Informatik, der Biotechnologie, der Neurowissenschaften und vieler anderer mehr. Etwas, wo man sich aber auch mit dem eigenen Körper und dem Miteinander von Menschen und anderen Spezies auseinandersetzt. Etwas, wo der Verzicht auf Konsum geprobt wird. Ich schreibe „etwas“, weil dieses Etwas keinen festen Ort braucht, kein Gebäude, sondern an verschiedenen Orten auftauchen und wieder verschwinden könnte, und weil es keine *Einrichtung*, sondern sicherlich eine *Mebrrichtung* wäre. Dieses Etwas wäre ein Übungsraum, offen und unfertig.

Es gibt also genug zu tun – im Großen und im Kleinen, im Utopischen und im Alltäglichen, im Konkreten und im Abstrakten. Nicht weniger als die Demokratie neu zu entwerfen und eigentlich auch ein neues Bauhaus zu gründen, das dann eben nicht mehr „Bauhaus“ heißt und sich auch nicht auf das Bauhaus beruft. Und nach all den großen Worten, und der (hoffentlich auch) ermutigenden Perspektive, dass es nicht nur um die großen Utopien, sondern auch um das beständige Üben im Alltäglichen geht, gehe ich jetzt in die Küche und mache endlich den Abwasch.

FRIEDRICH VON BORRIES

ist Architekt und Professor für Designtheorie an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg.

www.friedrichvonborries.de

AUF DEN SPUREN DER „BAUHAUS-MODERNE“

Zur Geschichte und Wirkung einer Schule

Ines Weizman

Der Rückblick auf die Kunst- und Architekturschule, die im April 1919 nur einige Hundert Meter entfernt von dem Ort gegründet wurde, an dem sich im selben Jahr die Weimarer Nationalversammlung konstituierte, führt nicht nur zu den Werken und Ideen des Bauhauses, die an den ursprünglichen Wirkungsstätten in Weimar, Dessau und Berlin entwickelt wurden, sondern auch auf den holprigen Weg einer Geschichtserzählung, in der die avantgardistische und politisch engagierte Bildungseinrichtung unterschiedlich gedeutet, gepriesen, aber auch verrufen und verfolgt wurde.

2015 fasste der Deutsche Bundestag den Beschluss, „das Bauhausjubiläum zu einem nationalen Ereignis mit internationaler Ausstrahlung“ zu machen, woraufhin die Bundesregierung insgesamt rund 70 Millionen Euro für das Jubiläumsprogramm sowie für Erweiterungs- und Neubauten an den Bauhaus-Standorten Weimar, Dessau und Berlin zur Verfügung stellte. Doch während heute Politikerinnen und Politiker das Bauhaus als „erfolgreichsten kulturellen Exportartikel Deutschlands“ preisen, stellt sich die Geschichte des Bauhauses historisch weniger positiv konnotiert dar, ist sie doch nicht nur die Geschichte einer Institution, die sich selbst in der demokratisch und reformorientierten Weimarer Republik gegen den Druck von konservativen und rechten Tendenzen durchschlagen musste, sondern auch eine Geschichte von (innerer) Migration, Exil und Flucht, die 1933 mit dem Machtantritt Hitlers und der Schließung des Bauhauses begann. Die Protagonistinnen und Protagonisten des Bauhauses waren regelrecht gezwungen, unterzutauchen oder sich in alle Welt zu verstreuen, während die Gebäude, Kunstwerke und Produkte, die dem Bauhaus zuzuschreiben sind, überbaut, entstellt oder gar zerstört wurden.

Einige Künstlerinnen und Architekten gründeten oder orientierten Schulen in Ost und West

neu, wie Walter Gropius und Marcel Breuer an der Harvard Graduate School of Design, László Moholy-Nagy mit seinem New Bauhaus in Chicago, Josef und Anni Albers am Black Mountain College und Max Bill mit seiner Hochschule für Gestaltung in Ulm. Oder sie versuchten, sich durch ihre Arbeit in Lehre und Praxis in der Sowjetunion, Afrika oder Lateinamerika den politischen und fachlichen Orthodoxien ihrer Zeit entgegenzustellen, indem sie Raum für freies Denken und Imagination suchten.⁰¹ Doch auch auf diesen neuen Wegen wurden ihren Bestrebungen Schranken gesetzt. Die Wege des Bauhauses verzweigten sich, verloren ihre Konturen, aber auch ihre Historiografen.

ÜBER WEIMAR, DESSAU UND BERLIN HINAUS

Der Aufruf, das Bauhaus international zu feiern, fordert somit auch dazu auf, die Entwicklung, Migration und Rezeption der Institution noch einmal in ihrem historischen Kontext und im Hinblick auf die Deutungshoheiten der jeweiligen politischen Regimes zu untersuchen. In diesem Sinne sind die umfangreichen Feierlichkeiten zum Bauhaus, die national und international bereits kaum überschaubare Formate und teilweise auch recht kühne Auslegungen und Assoziationen gefunden haben, auch eine historische Chance, die 100-jährige Perspektive zu einer facheigenen Selbstvergewisserung in Bezug auf das Erbe der Moderne zu nutzen.⁰² Denn die gegenwärtige Wertschätzung der frühen Moderne – immerhin im Anbruch des 21. Jahrhunderts, in dem sich ganz neue Experimentierfelder der digitalen Produktion und Formfindung auftaten – ist sicher nur zum Teil das Resultat historischer Analysen oder kulturpolitischer Aufrufe. Vielmehr ließe sich das „Revival“ des Bauhauses auch als ein Ergebnis des Umgangs mit dem Erbe lesen, indem zum einen

Originale geschützt und präsentiert werden (zum Beispiel in einem Museum, einem Archiv oder als Baudenkmal), und diese zum anderen auch durch Kopien und Weiterentwicklung verbreitet, reflektiert, belebt und letztlich erhalten werden.

Die Suche nach den Vorgängern (aus heutiger Perspektive) ist dabei ebenso faszinierend wie die Suche nach den Nachfolgern und den Nachlassverwaltern des historischen Bauhauses: Denn gemeinsam mit ihren Autoren und Treuhändern wurden Dokumente und Objekte auf international verschlungene Wege gebracht, die oft auch zu undurchschaubaren Besitzverhältnissen führten. Die Geschichte ihrer Migration ist somit auch die Geschichte von Objekten, die durch neue Nutzungen, Verwahrungsstrukturen, Lizenzvereinbarungen, juristische Auseinandersetzungen, Neuentwicklungen von Produkten und im Spiegel neuer Forschungsergebnisse und Entdeckungen unbekannter Werke immer wieder neu positioniert und angeeignet werden. So besteht gerade im international gefeierten Jubiläumsjahr die Chance, in dem fein verwobenen Netzwerk aus Objekten, Ideen und Geschichten eine historische Verbindung zu finden, die tatsächlich die Weltkulturerbestätten zusammenfügt – sodass das kostbare Erbe nicht nur 2019 in Weimar, Dessau und Berlin angetreten wird, sondern auch in weiterer Zukunft und gemeinsam mit Forschungseinrichtungen, Kulturinstitutionen und Wissenschaftlern auf der ganzen Welt.

DEUTSCHLAND 1919

1919 war Deutschland von einer zerrissenen und zunehmend aggressiven politischen Landschaft geprägt. Linke und Rechte, Konservative, Militaristen, Liberale, Lebensreformer und Modernisten, Arbeiter und Kapitalisten kämpften gegeneinander. Hinzu kamen die Traumatisierung durch die Erfahrung des Ersten Weltkrieges und der Perspektivwechsel

01 Vgl. Ines Weizman (Hrsg.), *Dust and Data. Traces of the Bauhaus across 100 Years*, Leipzig 2019 (i. E.). Zur globalen Rezeption der Bauhaus-Pädagogik siehe auch den Beitrag von Burcu Dogramaci in dieser Ausgabe (*Anm. d. Red.*).

02 Der Architekt Rem Koolhaas hatte bereits 2014 als Kurator der Internationalen Architektur-Biennale in Venedig den ausstellenden Nationen die Aufgabe gestellt, sich mit dem Jahr 1914 und den Auswirkungen des Ersten Weltkrieges in ihren jeweiligen historischen Kontexten zu beschäftigen und in Bezug auf ihre Architekturgeschichte zu reflektieren. In gewisser Weise wurde hier bereits ein Kontext für das „Bauhaus-Jahr 2019“ geschaffen.

auf die 1917 ausgerufene Russische Sowjetrepublik. Die Verbindung der innenpolitischen Umstände mit den bereits global vernetzten politischen Wechselbeziehungen beeinflusste auch die Konstituierung und Ausrichtung des Bauhauses. In einer Zeit, in der alle Gewissheiten ins Wanken geraten waren, stand die Kunstschule für ein neues Freiheitsgefühl und einen Rückzugsort, an dem eine neue, gerechte Gesellschaft gedacht werden konnte, an dem aus dem Krieg zurückgekehrte junge Künstler und Architekten wieder Orientierung und Halt fanden und ein kollektives Experiment gewagt werden konnte. Gleichzeitig eröffneten neue Medien wie Fotografie, Radio und Film neue Gestaltungsmöglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks.

Walter Gropius, der Gründungsdirektor des Staatlichen Bauhauses in Weimar, versammelte in jenem Jahr 1919 eine Gruppe von internationalen Avantgarde-Künstlern und -Architekten, um ein ambitioniertes Experiment für eine dem künstlerischen und handwerklichen Gesamtkunstwerk verpflichtete Bildungseinrichtung zu unternehmen, das laut der Programmschrift – das von Gropius verfasste „Bauhaus-Manifest“ – die Architektur beziehungsweise den Bau als „Endziel aller bildnerischen Tätigkeiten“ stellte. Schon durch die räumlichen und institutionellen Gegebenheiten waren dem Bauhaus ideale Grundlagen zur Realisierung des Manifests gegeben: Der Architekt Henry van de Velde hatte zwischen 1904 und 1911 großzügig angelegte Bauten für die Großherzoglich Sächsische Hochschule für Bildende Kunst und die Großherzogliche Kunstgewerbeschule in Weimar errichtet, die nun im Bauhaus vereinigt wurden. Van de Velde hatte als Belgier Deutschland während des Ersten Weltkrieges verlassen müssen und galt bis zum Kriegsende offiziell als Staatsfeind. Die von ihm geleitete Kunstgewerbeschule war bereits 1915 geschlossen worden.

Die Eröffnung des Bauhauses und die damit verbundene Zusammenführung der Hochschule für bildende Kunst und der Kunstgewerbeschule bedeutete nicht nur ein Neuanfang, sondern auch eine Auseinandersetzung mit den Hinterlassenschaften des Krieges. Der Bauhaus-Historiker Norbert Korrek hat jüngst die Nutzung der oberen Etagen des Hauptgebäudes als Kriegslazarett für verwundete Soldaten rekonstruiert.⁰³ In zahl-

03 Vgl. Norbert Korrek, *Reserve Hospital No. 11 Art School: The Bauhaus in the Period of Transition from World War I to the Weimar Republic*, in: Weizman (*Anm.* 1).



Der Weimarer Kunstschulbau von Henry van de Velde, erbaut zwischen 1904 und 1911.
© Bauhaus-Universität Weimar, Diathek/Bildarchiv

reichen Beschwerdebriefen an die Behörden monierte Gropius diese Zweckentfremdung der Ateliers und Werkstätten durch das „Reservelazarett Nr. 11 Kunstschule“, das noch bis Anfang 1920 im Gebäude untergebracht war.

Aus heutiger Perspektive betrachten wir die Bauhaus-Meisterinnen und -Meister sowie die Absolventinnen und Absolventen der Schule als die „alten Weisen“ ihrer Praxis. Tatsächlich wurde die Schule damals von einer Gruppe extrem junger Künstlerinnen und Architekten gegründet – Walter Gropius war 36, Oskar Schlemmer und Johannes Itten 31, Gerhard Marcks 30 Jahre alt. Auch die meisten Mitarbeiter und Studierenden waren selbst gerade von der Front zurückgekehrt. Gunta Stözl, die ihr Studium in Weimar begann und später Meisterin der Weberei werden sollte, hatte sich während des Krieges freiwillig als Krankenschwester beim Roten Kreuz gemeldet. Der bei Augsburg an der Königlich Bayerischen Fliegerschule V in Gersthofen stationierte Maler Paul Klee hatte während des Krieges Flugzeugtarnung entworfen. Gropius war während seines Einsatzes an der Westfront schwer verletzt worden. László Moholy-Nagy, der Johannes Itten 1923 als Bauhaus-Meister ablösen sollte, war ebenfalls ver-

wundet worden und verarbeitete seine Kriegserfahrungen auch noch in seinen Arbeiten am Bauhaus.⁰⁴ So wie der Erste Weltkrieg sich mit der Geschichte der neuen Medien, Fotografien, Film, Radio, Schallwellen, Signalen, Telekommunikation und Verkabelung verbindet, so ist auch die Geschichte des Bauhauses in die Geschichte von Medien, Technologie und Infrastruktur einzuordnen.

Bei der Einweihung des Bauhauses hofften seine Mitglieder, Design, Kunst und Architektur in ein Gesamtkunstwerk integrieren zu können, um die Grenzen der einzelnen Disziplinen zu verschieben und die Grenzen zwischen ihnen zu verwischen. Die Bauhäusler wollten eine völlig neue Welt schaffen. Der politische und kulturelle Boden war in diesen Jahren so zähflüssig geworden wie der Schlamm der Schützengraben, dem einige von ihnen gerade erst entkommen waren. Allmählich trocknete der Schlamm, verwandelte sich in Staub, und der Staub wehte weiter und blieb in Ornamenten, Nischen und Gesimsen hängen. Das Trauma des Krieges manifestierte sich auch durch die Architektur und Ästhetik

04 Vgl. Joyce Tsai, László Moholy-Nagy: *Painting after Photography*, Berkeley 2018.

einer Moderne – die Architekten wie Adolf Loos, Le Corbusier oder Walter Gropius von diesem Staub freihalten wollten, eben durch die Ablehnung von Zier und unnötigen Extras.

Hier zeigt sich ein Paradox: Das Trauma des Ersten Weltkrieges inspirierte die modernistische Ästhetik, den Purismus, die Abstraktion, das Weiße und die Neutralität und prägte so eine Architektur, die sich zwar mit dem Krieg auseinandersetzte, aber die Vergangenheit abstriff und utopische Gesellschaftsvisionen entwickelte. Gleichzeitig aber wurde diese Architektur in ihrer populär gedehnten Bedeutung als „Bauhaus-Moderne“ auch zur Stärkung strategischer Linien der Kolonialreiche genutzt, die wiederum neue Konflikte und Traumata verursachten – so etwa im Nahen Osten, wo sich von Kairo über Amman bis nach Tel Aviv, Haifa, Beirut und Damaskus die Architektur der „weißen Moderne“ mit formal erstaunlichen Ähnlichkeiten entwickelte. Das zeigt, wie eng diese Architektur mit der zeitgleichen geopolitischen und infrastrukturellen Neuordnung der Region in den 1920er und 1930er Jahren verknüpft war, und wie stark sie sich in den Dienst imperialer Expansion stellte, zum Beispiel durch neu gestaltete Infrastruktursysteme oder Teile davon wie Flugplätze oder Zollhäuser.⁰⁵

INNOVATIVES EXPERIMENTIERFELD

In den ersten Jahren in Weimar wollten die Bauhäusler vor allem eine Ästhetik für den Alltag einer neuen Gesellschaft entwickeln. In den verschiedenen Werkstätten und Kursen erkundeten sie ihre Arbeitsmethoden, die Qualitäten der Materialien, abstrahierten und experimentierten. In fotografischen Versuchen strebten sie danach, Aspekte der Dingwelt zu offenbaren, die für das menschliche Auge scheinbar unsichtbar waren – gemäß dem Philosophen Walter Benjamin, der vom „fotografisch Unbewussten“ schrieb und der Fotografie 1935 bescheinigte, sie könne „Ansichten des Originals hervorheben, die nur der verstellbaren und ihren Blickpunkt willkürlich wählenden Linse, nicht aber dem menschlichen Auge zugänglich sind, oder mit Hilfe gewisser Verfahren wie der Vergrößerung oder der Zeitlupe Bilder festhalten, die sich

der natürlichen Optik schlechtweg entziehen“.⁰⁶ Die Verbindung zwischen fotografischen Motiven, die sich der Materialität der Dinge widmeten (Staub, Metall, Reflexion, Keramik, Architektur), fand einen direkten Übergang in den Arbeiten der künstlerisch-handwerklichen Werkstätten.

Im sogenannten Haus am Horn in Weimar, einem Versuchshaus, an dem Meister und Studierende des Bauhauses zusammenarbeiteten, wurde 1923 im Rahmen der ersten internationalen Bauhaus-Ausstellung vorgeführt, wie reduziert und zugleich komplex Architektur im Zusammenspiel mit den Künsten sein kann. Dort finden sich eigens für das Haus gestaltete Baubeschläge, Lampen, handgewebte Teppiche und sogar Kinderspielzeug. Das waren sicher nicht alles Produkte, die einkommensschwache Schichten sich leisten konnten, aber sie waren Vorläufer, anhand derer sich die Künstlerinnen und Künstler mit Formen und Materialien auseinandersetzten und diese für eine industrielle Produktion austesteten. Später, in Dessau unter der Leitung des zweiten Bauhaus-Direktors Hannes Meyer, wurden ganz gezielt bezahlbare Innenausstattungen und Ideen für kollektive Siedlungsprojekte entwickelt.

Zu einem Abschluss der im Lehrplan vorgesehenen Architekturausbildung konnte es in Weimar nicht mehr kommen, denn bereits 1925 musste das Bauhaus die Stadt verlassen, weil die neugewählte konservativ-nationalistische Landesregierung den universalistischen und sozialutopischen Ideen, die das Bauhaus prägten, misstrauisch gegenüberstand. Auch in Dessau wurde das Bauhaus 1932 gezwungen, unter dem immer stärker werdenden politischen Einfluss der Nationalsozialisten die Schule zu schließen. In dieser Zeit der existenziellen Unsicherheit musste sich die Schule stetig an neue Bedingungen anpassen, war immer wieder dazu aufgefordert, ihre konzeptionellen Grundlagen zu reflektieren und sich politisch zu positionieren. So musste auch der letzte Wiederbelebungsversuch in Berlin unter dem dritten Direktor Ludwig Mies van der Rohe 1933 scheitern.

Das Bauhaus in Weimar, Dessau und Berlin war trotz und vielleicht auch aufgrund der vielen politischen Anfeindungen ein Raum, in dem ein internationales und sozial wie kulturell gemisch-

⁰⁵ Vgl. Ines Weizman, Bauhaus on the Golan. Notes towards an Architectural History of the Sykes-Picot Line, in: Bauhaus Magazin 7/2015, S. 112–120.

⁰⁶ Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung), in: Hermann Schwepenhäuser/Rolf Tiedemann (Hrsg.), Walter Benjamin – Gesammelte Schriften, Band I/2, Frankfurt/M. 1980, S. 476.

tes Kollektiv ein komplexes und politisch engagiertes Laboratorium schuf, um gesellschaftsreformistischen Ideen eine ästhetische Form zu geben, die durchdacht und aufs Minimum reduziert war. Die Bauhäusler überlegten, was effizient ist, was man in einer Wohnung wirklich braucht, und welche Materialien sich dafür eignen. Sie beschäftigten sich auf neue Weise mit den Gegenständen und Themen des Alltags, und viele ihrer Antworten auf diese Fragen sind bis heute zeitgemäß.

NACHLEBEN

Mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten sahen sich viele Bauhäusler, deren Arbeit nun als „entartete Kunst“ bezeichnet wurde, gezwungen, Deutschland zu verlassen. Eine der ideologischen Instanzen dieser nationalsozialistischen Propaganda fand sich ausgerechnet in den ehemaligen Bauhaus-Räumlichkeiten im Van-de-Velde-Bau in Weimar: Unter dem Architekten Paul Schultze-Naumburg bekämpfte die dortige Staatliche Hochschule für Baukunst, bildende Künste und Handwerk das Bauhaus nach Kräften und tilgte mit Vehemenz alles, was dort noch an das Wirken der Bauhäusler erinnerte.

In der Nachkriegszeit wurden die verlorenen Fäden nur langsam wieder aufgenommen, denn das Bauhaus wurde nun in Ost und West unterschiedlich interpretiert und zum Teil ideologisch verklärt.⁰⁷ In Westdeutschland erfuhr die Bauhaus-Historiografie erst in den 1950er und 1960er Jahren entscheidende Impulse durch die Gründung der Hochschule für Gestaltung Ulm 1953 von Max Bill, Otl Aicher und Inge Aicher-Scholl, zu dessen Eröffnung Walter Gropius eine Festrede hielt. Aber auch die Erschließung von Ressourcen durch den Kunsthistoriker und Kurator Hans-Maria Winkler, dessen systematische Sammlung, die er über Jahre aus Spenden und Nachlässen zusammengestellt hatte, 1962 in dem umfassenden Buch „Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, 1919–1933“ mündete, half, die Verbindung zu Werken und Künstlern des Bauhauses wieder zu etablieren. Mit der Gründung des Bauhaus-Archivs in Darmstadt 1960 nahm diese Arbeit auch institutionelle Formen an. Ein Gebäude, das von Gropius zu diesem Zweck für Darmstadt geplant war, wurde schließlich 1964 in West-Berlin gebaut.

07 Siehe hierzu auch den Beitrag von Regina Bittner in dieser Ausgabe (Anm. d. Red.).

In der DDR hingegen war bis in die Mitte der 1970er Jahre eine offene Auseinandersetzung mit der Bauhaus-Geschichte nicht möglich, denn sie wurde von Kulturbürokraten als ambivalent betrachtet. Walter Ulbricht, der erste Staatsratsvorsitzende der DDR, hatte sich persönlich gegen das Bauhaus ausgesprochen. Die avantgardistischen und freien Gedanken, zu denen Studierende am Bauhaus aufgerufen waren, aber auch die Tatsache, dass viele Protagonisten des Bauhauses nun im kapitalistischen Ausland lebten und arbeiteten, machten es den Staatsideologen unmöglich, das Bauhaus in einen sozialistischen Erklärungsrahmen zu passen. Erst unter der neuen Staatsführung, unter der das Bauhaus-Gebäude in Dessau 1976 renoviert und wiedereröffnet wurde, konnte die Geschichte des Bauhauses auch in der DDR tief greifender (obwohl auch noch nicht umfassend) untersucht werden, was in Ausnahmefällen sogar zu einem personellen Austausch über die engen Grenzen des Ostblocks hinaus führte.

Die Rekonstruktion des Bauhaus-Gebäudes in Dessau war eine Initiative, die ganz wesentlich von Architekten und Professoren der Hochschule für Architektur und Bauwesen in Weimar vorbereitet und begleitet wurde, was wiederum zur Etablierung des Internationalen Bauhaus-Kolloquiums 1976 führte.⁰⁸ Die Wiedereröffnung des Gebäudes und die damit verbundene Einladung internationaler Gäste aus Ost und West nach Dessau und Weimar markierten einen wichtigen Moment der Bauhaus-Rezeption in der DDR. Bei jedem dieser alle drei bis vier Jahre stattfindenden Treffen in Weimar testeten die teilnehmenden Bauhaus-Experten in ihren Vorträgen und Äußerungen, was unter den damaligen politischen Verhältnissen gesagt werden durfte, und tauschten sich über den Verbleib der Objekte und Personen des Bauhauses sowie über Sammlungs- und Denkmalschutzinitiativen aus.⁰⁹

Der Zusammenbruch der DDR und die Wiedervereinigung Deutschlands eröffneten neue Möglichkeiten, die Bauhaus-Geschichte international und ohne ideologische Vorzeichen zu erforschen. Das historische Bauhaus wurde zu einem wichtigen kulturellen Verbindungsstück, mit

08 Vgl. Norbert Korrek/Christiane Wolf, Das internationale Bauhaus-Kolloquium in Weimar 1976 bis 2016, Weimar 2016.

09 Vgl. die Website des Archiv-Projekts „Das Internationale Bauhaus-Kolloquium in Weimar 1976–2019. Ein Beitrag zur Wiederaneignung des Bauhauses“: www.bauhaus-kolloquium.de/archiv.

dem sich die gewachsene Bundesrepublik weltweit profilieren und präsentieren konnte. Wenn 2019 in Deutschland in Weimar, Dessau und Berlin drei neue Bauhaus-Bauten eröffnet werden, zeigt sich jedoch noch einmal die politische Seite der Geschichte: In Weimar, im von Henry van de Velde gebauten historischen Gebäudekomplex, in dem das Staatliche Bauhaus von 1919 bis 1925 wirkte, ist heute die Bauhaus-Universität Weimar beheimatet. Als Universität ist sie eher dem Ort und dem ideellen Erbe des Bauhauses verpflichtet. Anders die drei führenden Kulturinstitutionen, die Klassik Stiftung Weimar, die Stiftung Bauhaus Dessau und das Bauhaus-Archiv in Berlin, die über einen reichhaltigen Sammlungsbestand verfügen und diesen in ihren jeweiligen Neu- und Erweiterungsbauten vorstellen werden: Dazu gehören in Weimar das neue Bauhaus-Museum von Heike Hanada, in Dessau das Bauhaus-Museum von addenda architects (González Hinz Zabala) und in Berlin das Bauhaus-Archiv von Staab Architekten.

AUSBLICK

Bereits der kurze Abriss zur Bauhaus-Geschichte zeigt, dass noch viele Fakten und Einsichten in die historische Schule und ihre jeweiligen Nachfolgeinstitutionen Desiderate der Forschung bleiben, und es wird auch im 21. Jahrhundert eine Herausforderung sein, das Bauhaus und seine internationale Wirkungsgeschichte darzustellen. Das digitale Zeitalter ermöglicht es, Kunst, Design- und Architekturgeschichte ganz neu zu erfassen und zu bewahren. Neue Technologien wie der 3D-Scan, die fotogrammetrische Analyse, sogenanntes Remote-Sensing oder Drohnen, die zu Punkten gelangen können, die dem menschlichen Auge (oder der normalen Kamera) sonst nicht zugänglich wären, erlauben neue Zugänge zu materiellen Objekten und zur Architektur.¹⁰ Die modernen Aufnahme- und Dokumentationstechniken verbinden sich dabei nahezu konturlos mit Methoden der Produktion und Reproduktion von Objekten, seien es Kunstwerke, Bauteile oder Architekturen. Somit stellen sich Fragen in Bezug auf Authenti-

zität, Autorschaft und Copyright, aber auch zur Aktualisierung und Aneignung von Geschichte durch neue Nutzungen und Ideen. Die Geschichte des Bauhauses und seiner materiellen Hinterlassenschaften muss sich nach fast einem Jahrhundert künstlerischer Arbeit und Einfluss auch mit den Möglichkeiten einer vernetzten Historiografie auseinandersetzen, um zugänglich und in gewisser Weise aktualisierbar zu bleiben.

Die 100-jährige Perspektive eröffnet aber auch Ausblicke in die Zukunft: Ende 2013 ging beispielsweise ein Aufatmen durch die Museumswelt, als 70 Jahre nach dem Tod des Bauhaus-Meisters Oskar Schlemmer sein Urheberrecht auslief. Über Jahre hatten sich Kunsthändler und Auktionatoren gescheut, Werke von Schlemmer auszustellen, zu verkaufen oder in Auktionen anzubieten. Dem für das „Triadische Ballett“ berühmten Künstler konnte jahrelang keine Retrospektive in Museen gewidmet werden, weil seine und die Nachfahren seiner Frau Tut sich über den rechtmäßigen Besitz und den Umgang mit dem Nachlass verstritten hatten. Erst unmittelbar mit dem Auslaufen der Schutzfrist konnte die Staatsgalerie Stuttgart 2014 die umfassende Retrospektive „Oskar Schlemmer. Visionen einer neuen Welt“ zeigen. Dieses Beispiel deutet an, wie viele Werke der Öffentlichkeit noch nicht zugänglich gemacht worden sind – nicht, weil sie noch nicht aufgefunden wurden oder weil sie verschollen sind, sondern weil Familien und private Sammler die Werke verschlossen hatten.¹¹

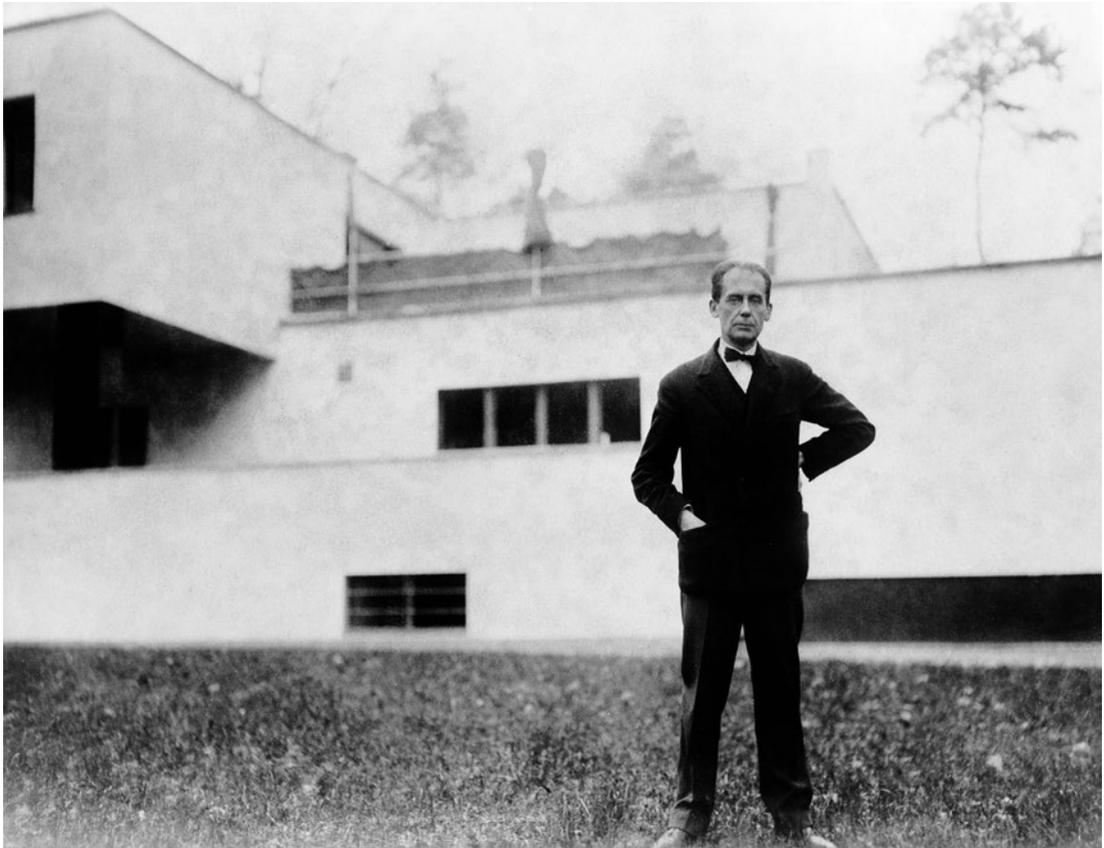
Standen früher also ideologische Interpretationen oder die Unmöglichkeit, Forschung über die Grenzen des Kalten Krieges hinweg zu betreiben, einem umfassenden Verständnis der Geschichte des Bauhauses und der Moderne im Weg, sind es heute die vielen im Dunkel gehaltenen Werke. Erst wenn die Werke sich von ihren Autorinnen und Treuhändern lösen, das heißt, erst wenn sie gemeinfrei werden, sind sie wirklich frei für neue Erkenntnisse, Inspirationen und Neuentwicklungen, die zukünftiger Forschung ungekannte Zugänge, Einordnungen und Interpretationen ermöglichen.

INES WEIZMAN

lehrt als Professorin für Architekturtheorie an der Bauhaus-Universität Weimar. Sie ist dort zudem Co-Direktorin des Bauhaus-Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur und Planung sowie Direktorin des Centre for Documentary Architecture. ines.weizman@uni-weimar.de

¹⁰ Vgl. Ines Weizman, Dokumentarische Architektur: Digitale Historiografien der Moderne, in: *Arch+* 234/2019, S. 198–209.

¹¹ Vgl. dies., *Architecture and Copyright: Rights of Authors and Things in the Age of Digital Reproduction*, in: Amanda Reeser Lawrence/Ana Miljački (Hrsg.), *Terms of Appropriation: Modern Architecture and Global Exchange*, Abingdon-on-Thames 2017, S. 141–159.



Walter Gropius vor einem der Dessauer Meisterhäuser, 1927.

© ullstein bild

BAUHAUS-MANIFEST (AUSZUG)

Weimar, April 1919

Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablösliche Bestandteile der großen Baukunst. (...) Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren.

Die alten Kunstschulen vermochten diese Einheit nicht zu erzeugen, wie sollten sie auch, da Kunst nicht lehrbar ist. Sie müssen wieder in der Werkstatt aufgehen. (...) Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine „Kunst von Beruf“. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gnade des Himmels läßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seines Wollens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerläßlich für jeden Künstler. (...)

Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, 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.

Walter Gropius

Quelle: Deutsches Nationalkomitee für Denkmalschutz, www.dnk.de

ESSAY

DAS UNTOTE BAUHAUS

Oder: Warum ist das Bauhaus aktuell?

Philipp Oswalt

Wer das Bauhaus in Weimar oder Dessau besucht, erwartet nicht nur das Museum, also die Präsentation des Erbes, sondern ebenso selbstverständlich die lebendige Schule – ein Bauhaus, an dem auch heute noch unterrichtet wird. Warum eigentlich? Das Bauhaus wurde vor über 80 Jahren geschlossen. Nüchtern betrachtet ist es absurd, das Fortleben einer Institution zu erwarten, die bekanntermaßen schon seit so langer Zeit nicht mehr existiert. Woher kommt diese seltsame Unabgeschlossenheit des Bauhaus-Erbes, die Erwartung, dass durch „das Bauhaus“ – zumindest als Idee – noch immer wesentliche Beiträge zur Gestaltung der Gegenwart erbracht werden? Eine Erwartung, die im Übrigen nicht nur an den historischen Bauhaus-Stätten besteht, sondern auch andernorts formuliert wird. Etwa beim Bauhaus-Museum in der chinesischen Stadt Hángzhou, das 2012 von der Chinese Academy of Arts eröffnet wurde, um die heutige Designlehre und -praxis zu beleben.

Wenn wir dies verstehen wollen, geht es nicht um die Formen und Produkte des Bauhauses – sei es in ihren trivialisierten Formen, wie etwa bei Fertighäusern im Bauhaus-Stil, oder in ihren fetischisierten und musealisierten Formen, wie im Bauhaus-Tourismus, den lizenzierten Nachbauten des originalen Bauhaus-Designs oder der Rekonstruktion von Bauhaus-Bauten. All das ist sehr real, aber es ist nicht mehr als die Verwertung einer vergangenen Epoche, einer nicht mehr lebendigen Praxis. Die Ursachen für die fortbestehende Virulenz der Bauhaus-Ideen liegen tiefer und erfordern einen genaueren Blick auf das Wesen der Moderne.

DIE MODERNE: FRAGMENTIERT UND ZENTRIFUGAL

Das Bauhaus ist Teil der Moderne, deren Epoche mit der Industrialisierung, dem Kapitalismus, den modernen Wissenschaften und den Nationalstaaten um 1800 Gestalt annahm und bis

heute andauert. Das Verständnis von der Architektur der Moderne folgt meist einer heroischen Geschichtsschreibung: Heldenhafte Architekten schaffen ikonische Bauten, die Geschichte schreiben. Die Realität der Architekturpraxis ist weitgehend eine andere. Die Moderne als Prozess vollzieht sich in der Akkumulation einer Vielzahl von kleinsten Veränderungen in den unterschiedlichsten Bereichen. Es ist eine Evolution in einem Prozess mit zahllosen Akteurinnen und Akteuren in unzähligen Mikroschritten.

Exemplarisch dafür ist die Bautechnik, die für die klassische Avantgarde mit ihrer Begeisterung für neue Materialien und Konstruktionen eine wichtige Rolle spielte: Auf Basis unzähliger Erfindungen für die verschiedensten Elemente und Methoden entwickelte sie sich ständig weiter und prägte die Architektur der Moderne in relevanter Weise. Moderne Bauten sind in dieser Hinsicht keine holistischen Entitäten, sondern Aggregate aus einer Vielzahl von Komponenten. Jedes Mikroelement selbst bildet sich in einer technischen Evolution aus, die sich global durch ein Kollektiv von Erfindern, Ingenieuren und Herstellern entfaltet, die gemeinsam am Metatext der technischen Entwicklung schreiben.

Das bautechnische Wissen hat sich somit von handwerklichen Traditionen in technische Produkte verlagert. Handwerkliche Kulturen beruhen auf dem impliziten Wissen der Handwerks-traditionen, von lebendigen lokalen Praktiken. Mit der Moderne wurde das bautechnische Wissen in Patenten explizit gemacht, offengelegt, und in die Produkte und ihre Gebrauchsanweisungen verlagert. Daher können moderne Bautechniken unabhängig von lokalen Baukulturen weltweit eingesetzt werden. Die Modernisierung entwickelt zentrifugale Kräfte, die Zusammenhänge auflösen und die Gegenwart fragmentieren.

Die Entfesselung dieser technisch-wissenschaftlichen Kräfte hat eine bemerkenswerte

Dynamik. Aber diese Entwicklung, dieser Fortschritt, ist nahezu wertfrei, quasi ungerichtet und zunächst einmal ziellos. Wissenschaft, Technik und Wirtschaft können erfreuliche wie schreckliche Dinge hervorbringen, und meist liegen diese Dinge sehr nah beieinander: Eine damals neue Technologie wie das Flugzeug Junkers 52 konnte gleichermaßen zum Transport von Menschen in den Urlaub wie zum Bombardieren von Städten genutzt werden; eine neue Substanz wie Zyklon B konnte sowohl nützliches Schädlingsbekämpfungsmittel als auch Mittel zur industriellen Ermordung von Menschen sein. Diese Ambivalenz gehört zum Wesenskern der Moderne.

REPARATURBETRIEB DER MODERNE?

Als das Bauhaus 1919 gegründet wurde, war der Erste Weltkrieg in Europa gerade vorbei. Die krisenhafte Entwicklung der modernen Industriestaaten war in den ersten industrialisierten Krieg gemündet, ein Traditions- und Zivilisationsbruch unvorstellbarer Härte hatte stattgefunden. In Reaktion auf die ungerichtete und zerstörerische Entfaltung der Moderne versuchte das Bauhaus, die Fragmentierung der Gegenwart durch eine neue Gesamtheit und Synthese zu überwinden und zugleich dem Projekt der Moderne einen Sinn, eine Ausrichtung, ein Ziel zu geben.

Dies trifft nicht nur auf das Bauhaus zu, sondern auch auf weitere Avantgardegruppen der klassischen Moderne. Aber anders als in der heroischen Selbstbeschreibung der Avantgarden des 20. Jahrhunderts waren sie nicht die primären Initiatoren und Autoren des Modernisierungsprozesses, die Motoren der Erneuerung. Die bestehenden Traditionen waren längst zerbrochen. So gesehen waren die Avantgarden in der Entwicklung der Moderne nicht eine Vorhut, sondern ihr kultureller Reparaturbetrieb.⁰¹ Wenn etwa der Gründungsdirektor des Bauhauses, Walter Gropius, 1923 von „Kunst und Technik – eine neue Einheit“ sprach, so war dies weniger Ausdruck einer ungebrochenen Zukunftseuphorie als vielmehr Verweis auf ein gestörtes, krisenhaftes Verhältnis

zwischen Kunst und Technik, das durch kulturelle Erneuerung in eine neue Balance und einen neuen Zusammenhang gebracht werden sollte.

Symptomatisch dafür ist die Architektur des Dessauer Bauhaus-Gebäudes selbst. So gestalterisch innovativ es ist, so offenkundig ist es zugleich ein Rückblick: Stahlbeton, Skelettbauweise, Glasfassade, Zentralheizung, Aufzug und vieles mehr sind Errungenschaften des 19. Jahrhunderts. Technisch gesehen wäre es möglich gewesen, das Gebäude in nahezu gleicher Gestalt auch 50 Jahre früher zu errichten. Die technischen, aber auch gestalterischen Zitate erinnern eher an das vergangene Industriezeitalter, als dass sie einen Aufbruch ins Neue, Unbekannte verheißen. Genau dies kritisierte auch der amerikanische Erfinder und Architekt Buckminster Fuller: „Der ‚Internationale Stil‘, der auf diese Weise durch die Neuerer vom Bauhaus nach Amerika gebracht wurde, stellte eine Modeerscheinung dar, die ohne die Kenntnis der wissenschaftlichen Grundlagen für strukturelle Mechanik und Chemie auskam. (...) Die internationale Bauhaus-Schule benutzte Standardinstallationen und brachte es gerade noch fertig, die Hersteller zur Modifikation der Oberfläche von Wasserhähnen sowie der Farbe, Größe und Anordnung der Kacheln zu überreden. (...) Kurz, sie befassten sich nur mit dem Problem, die Oberfläche von Endprodukten zu modernisieren, wobei diese Endprodukte notwendigerweise Subfunktionen einer technisch veralteten Welt waren.“⁰²

Es wäre fehlgeleitet, mit dieser durchaus zutreffenden Kritik den Wert der Leistung von Walter Gropius und des Bauhauses insgesamt zu schmälern. Doch sie gibt Anlass, unser Verständnis der künstlerischen Avantgarde zu überdenken. Viel zu sehr folgen wir in unserem Verständnis den Selbstdarstellungen und Selbstheroisierungen der Avantgarden als Speerspitzen der Gesellschaft, die Traditionen aufbrechen und ins Unbekannte voranschreiten. Doch de facto befanden sie sich in einer prekären Situation, in der die einstigen kulturellen Zusammenhänge längst zerstört waren. Der Modernisierungsprozess war in technisch-wissenschaftlicher Hinsicht weit fortgeschritten und

01 Hartmut Böhme hat mich darauf hingewiesen, dass Odo Marquard eine vergleichbare These zu den Geisteswissenschaften als Modernisierungskorrektiv entwickelt hat: Siehe Odo Marquard, Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften, in: ders., Apologie des Zufälligen, Stuttgart 1986, S. 98 ff.

02 R. Buckminster Fuller, Ideas and Integrities. A Spontaneous Autobiographical Discourse, Englewood Cliffs 1963, S. 9–34, dt. Übersetzung: Einflüsse auf meine Arbeit, in: Joachim Krausse/ Claude Lichtenstein (Hrsg.), Your Private Sky: Diskurs. R. Buckminster Fuller, Baden–Zürich 2001, S. 63 ff.

hatte zu einer kulturellen wie gesellschaftlichen Krise geführt. Die Suche nach neuen kulturellen Formen war weniger proaktiv als reaktiv. Gleichwohl wäre es einseitig und verkürzt, die Avantgarden allein auf die Rolle einer Reparaturtruppe zu reduzieren, denn sie reagierten nicht nur auf den Modernisierungsprozess, sondern mit Blick auf die Formulierung kultureller Prozesse agierten sie auch proaktiv. Sie waren also Getriebene und Treibende zugleich.

SYNTHESE DES WISSENS

Die Suche nach einer neuen Synthese zielte nicht allein auf die gegenständliche Welt der vom Menschen gestalteten Objekte, sie betraf auch die Welt des Denkens und Wissens. Die Krise der Moderne war nicht zuletzt gekennzeichnet durch das unvermittelte Nebeneinander unterschiedlicher Wissenssorten und die Konflikte zwischen diesen. Dazu gehörten – um die für Gestaltungsfragen wichtigsten Wissensformen zu benennen – die sich rapide entfaltenden modernen Natur-, Technik- und Geisteswissenschaften, das schrittweise abgelöste und zunehmend fragmentierte, doch in vielen Alltagsbereichen noch sehr präsente Erfahrungswissen, das neu entstehende industrielle Produktionswissen sowie der mystifizierende Geniekult des 19. Jahrhunderts.

Vor diesem Hintergrund suchte das Bauhaus durch die Integration von Wissenschaft, Kunst und Technik nach einer neuen Kohärenz im Geistigen. Dabei war es – bei zugleich vorhandenen esoterischen Ansätzen – zwar vorwiegend rationalistisch-positivistisch orientiert, doch wurde versucht, die Dominanz der Natur- und Technikwissenschaften durch andere Wissenssorten auszubalancieren. Gestaltungsfragen wurden durch die Entwicklung von systematischen Methoden zur Behandlung von Formen, Geometrie und Bewegungen, Farben und Materialien versachlicht, Produktionswissen durch Werkstattpraxis und Prototypenentwicklung erschlossen. Umgekehrt wurden wissenschaftliche Erkenntnisse in die Gestaltungsarbeit eingeführt und für diese fruchtbar gemacht. Gestaltung wurde nicht mehr isoliert von und in Konflikt mit Wissenschaft und Technik gesehen. Angestrebt war die Verknüpfung und wechselseitige Befruchtung der unterschiedlichen Disziplinen. Somit gelang in Ansätzen eine Synthese von zuvor durch die Entwicklung der Moderne getrenn-

ten Wissenssorten, von Bild- und Textwissen, von analytischem und projektivem Arbeiten, von intuitivem, implizitem und rationalem Wissen.

Das Bauhaus war ein Experiment der Entgrenzung, Entkategorisierung und Zusammenführung, ein Experiment der Verbindung des zuvor Getrennten: Interaktion der unterschiedlichen gestalterischen Disziplinen; Durchdringung von Kunst, Wissenschaft und Technik; Verschmelzung von Forschung, Lehre und Praxis; Zusammenführung von kulturellen Einflüssen aus unterschiedlichsten Ländern. Das Bauhaus formulierte somit einen Entwurf des „In-der-Welt-Seins“ des Menschen in der Moderne. Der Designtheoretiker und zeitweilige Rektor der Hochschule für Gestaltung Ulm, Tomás Maldonado, sprach 1963 davon, dass das Bauhaus „sich seinerzeit vorgenommen hatte, wengleich ohne Erfolg, eine humanistische Sicht auf die technische Zivilisation freizulegen, d. h. die menschliche Umwelt als ein neues ‚konkretes Entwurfsfeld‘ zu betrachten“.⁰³ Und: „Das Bauhaus begnügte sich nicht damit, das Hin und Her der Welt widerzuspiegeln; es versuchte auch, diese Welt zu verändern. (...) Das Bauhaus befand sich immer in Gegenrichtung, weil es auf die Zukunft ausgerichtet war.“⁰⁴

Das historische Bauhaus hat versucht, die Transformation von der handwerklichen zur industriellen Produktion, vom Laissez-faire-Kapitalismus zum sozialen Staat fortschrittlich zu gestalten. Wesentlich für das Bauhaus war hierbei, dass es eine kritische Differenz zur Gegenwart formulierte. Es verfolgte die Idee, mit Gestaltung Gesellschaft transformieren zu können: Gestaltung also nicht als Affirmation der Gegenwart, als Dienstleistung am Status quo, sondern als Kritik der Gegenwart, als Imagination eines anderen Möglichkeitsraumes; Gestaltung als emanzipatorisches Versprechen.

MODELL EINER MODERNE

Wesentliches Kennzeichen der Moderne ist, dass verschiedene kulturelle Ideen von Modernisierung gleichzeitig existieren und im Widerstreit liegen. Und hier nimmt das Bauhaus – so meine These – eine strategische Rolle ein. Die Aktua-

⁰³ Tomás Maldonado, Ist das Bauhaus aktuell?, in: Ulm 8–9/1963, S. 5–13, hier S. 6.

⁰⁴ Ebd., S. 13.

lität des Bauhauses liegt in seiner Haltung zum Modernisierungsprozess, die es prototypisch einnahm. In der Auseinandersetzung über die Frage, welche Moderne wir wollen, hat das Bauhaus eine Idee von Moderne formuliert, die nach wie vor Grundfragen der Gegenwart anspricht; es ist dieses Modell einer Moderne, die das Bauhaus relevant bleiben ließ. So sah das Bauhaus eben nicht in der Restaurierung zerstörter kultureller Traditionen Antworten auf die Herausforderungen der Gegenwart, sondern in der Weiter- und Neuentwicklung kultureller Modelle und Praktiken auf Basis der aktuellen technischen und wissenschaftlichen Möglichkeiten. Diese gegenwartsbejahende Haltung zum und im Modernisierungsprozess macht die Essenz der Bauhaus-Idee aus.

Dabei zeichnet sich dieses Modernisierungsmodell keineswegs durch Einzigartigkeit aus, sondern ist typisch für eine Vielzahl moderner Positionen im Europa der 1920er Jahre – vor allem im deutschsprachigen und niederländischen Raum. Doch wohl kaum einer anderen Gruppierung beziehungsweise Institution ist es gelungen, eine auch international so erfolgreiche Marke zu kreieren, sodass heute das Bauhaus oft als *pars pro toto* steht und ihm fälschlicherweise viele Gestaltungen anderer zugeschrieben werden, wie es etwa bei der vermeintlichen Bauhaus-Stadt Tel Aviv der Fall ist. Bauhaus ist zu einem Stil-, ja nahezu zu einem Epochenbegriff geworden.

Zur Prägnanz des „Modells Bauhaus“, die für seinen Erfolg ausschlaggebend waren, trugen unter anderem die folgenden vier Faktoren bei.

Erstens zeichnet die Gestaltungsprodukte eine visuell-rhetorische Plakativität aus, die den Übergang vom Handwerk in die Industrieepoche markieren – sei es in der Architektur durch Flachdach, Glasfassade, weiße Wände und kubische Bauformen, sei es im Produktdesign durch die Verwendung der Materialien Stahl und Glas, oder sei es in der Grafik durch serifenlose Schriften, geometrische Grundformen und die Verwendung von Elementarfarben. Die Produkte waren hierbei weniger Motoren der Transformation, als dass sie in ihrer ikonografischen Qualität die Schwelle des bereits weit vorangeschrittenen Epochenwechsels in leicht verständlicher Form dinglich-visuell markierten. Gegenüber dieser Zeichenhaftigkeit trat die angebliche Priorität der alltagsweltlichen Performativität der Produkte meist in den Hintergrund.

Zweitens formulierte die abstrakte und reduktionistische Zeichenhaftigkeit der Objekte das ästhetische Versprechen einer neuen Einfachheit – im Kontrast zu einer zunehmend komplexer werdenden, ausdifferenzierten und mit der Entfaltung der Individualität vielfältigeren Welt.

Drittens waren die symbolischen Formen programmatisch aufgeladen mit emanzipatorischen Ideen und Versprechen, die sie zwar dinglich-alltagsweltlich weitgehend nicht einlösen konnten, die sie aber als visuell-räumliche Metaphern ästhetisch veranschaulichten und damit glaubhaft repräsentierten.

Viertens wurden die Gestaltungen des Bauhauses durch die geschichtliche Entwicklung zum Gegenbild der NS-Moderne, die in ihrer unvergleichlichen Brutalität das emanzipatorische Versprechen des Bauhauses deutlicher zum Vorschein brachte, dessen Glaubwürdigkeit bekräftigte und de facto heroisierte.

Die fortgesetzte Verwendung des Formenrepertoires des Bauhauses ist durch seine programmatische Aufladung zu einer Art Glaubensbekenntnis geworden, mit dem das vom Bauhaus repräsentierte Modernisierungsmodell und die darin formulierten Werte symbolisch-rituell bejaht werden. Hiermit erfolgt eine für jedermann verständliche kulturelle Positionierung in dem fortdauernden gesellschaftlichen Widerstreit konkurrierender Modernisierungsmodelle.

UTOPIE UND PRAXIS

Entscheidend war, dass dieses Modell des „In-der-Welt-Seins“ nicht allein Idee blieb, die Formulierung eines Manifestes, sondern gemeinschaftlich modellhaft praktiziert wurde. Und damit ging das Bauhaus über die Avantgardebewegungen der klassischen Moderne vom Dadaismus und Futurismus über De Stijl bis zum Surrealismus hinaus: Es gelang ihm, die Grenzen von Künstlerclubs zu überwinden und sich ansatzweise im gesellschaftlichen Alltag zu verankern. Die Kraft des Bauhauses lag nicht in seinem Manifest von 1919, das rasch veraltet war, sondern in seiner pädagogischen und gestalterischen Praxis, die sich Gestaltung als gesellschaftlicher Aufgabe widmete.

Eine Voraussetzung des Modellcharakters des Bauhauses war die für die 1920er Jahre typische Gruppenbildung, die das Individuelle überwand. Die Produkte des Bauhauses wurden nicht unter

den Namen ihrer Gestalter in die Welt gebracht, sondern unter dem gemeinschaftlichen Label des Bauhauses – eine Marke, die bewusst entwickelt und positioniert wurde. Durch geschickte Vermarktung und PR war das Bauhaus gerade am Anfang in vielerlei Hinsicht überbewertet und quasi ein Scheinriese, der größer zu sein vorgab, als er war. Doch anders als in Kindererzählungen, in denen Scheinriesen ihre Umwelt in Angst versetzen und damit vereinsamen, hatte die virtuelle Größe des Bauhauses den gegenteiligen Effekt: Sie schuf Aufmerksamkeit und zog viele interessierte und experimentierfreudige Personen an, wovon das Schaffen des Bauhauses profitierte. Die überzogenen Behauptungen wurden zu selbsterfüllenden Prophezeiungen.

Zur Aktualität des Bauhauses trägt auch der utopische Überschuss seiner Programmatik bei: Gerade weil es zwischen Anspruch und Wirklichkeit des historischen Bauhauses eine Differenz gibt, erzeugt das uneingelöste Versprechen einen Drang zur Fortführung. Die fortwirkende Virulenz des Bauhauses wird verstärkt durch seine konzeptuelle Vagheit: Sie ermöglicht eine breite Anschlussfähigkeit und eröffnet damit die Möglichkeit, eine Vielzahl von Ideen und Blickwinkeln einzubinden. Durch die Einbeziehung zahlreicher relevanter Gegenwartspositionen – sei es durch die Einladung zu Vorträgen und Lehraufträgen, sei es durch die Aufnahme von Fremdautoren in die Publikationen – entwickelte das historische Bauhaus einen Plattformcharakter, der letztendlich die progressive Gegenwart als Ganzes repräsentieren sollte.

Auf Basis eines vagen programmatischen Kerns formierte sich so ein diskursiver Suchprozess, der eher eine produktive Instabilität als Gewissheit zum Ausdruck brachte. In den 14 Jahren ihrer Existenz folgte die Schule nicht etwa einem festen Programm; vielmehr richtete sie ihr Konzept gleich mehrfach neu aus. Aufgrund einer bemerkenswerten Dynamik gab es also nicht „das Bauhaus“, sondern allenfalls „die Bauhäuser“ – unterschiedliche, widersprüchliche, gegensätzliche Strömungen und Meinungen. Symptomatisch hierfür war die Koexistenz der Suche nach Norm, Standard und Universalität mit der exzentrischen Individualität der Bauhäusler und ihrer Werke.

Denn gerade das war die Stärke des Bauhauses: widersprechende Konzepte und gegensätzliche Ideen in Verbindung und produktiven Austausch zu bringen. Der Bauhaus-Meister

Josef Albers beschrieb dies im Nachhinein so: „Das Beste am Bauhaus war, dass wir voneinander absolut unabhängig und uns über nichts einig waren. Wenn Wassily Kandinsky ‚Ja‘ sagte, sagte ich ‚Nein‘, und wenn er ‚Nein‘ sagte, sagte ich ‚Ja‘. Dabei waren wir bestens befreundet, weil wir gemeinsam die Studierenden mit unterschiedlichen Sichtweisen konfrontieren wollten.“⁰⁵

WO STEHEN WIR HEUTE?

Heute sind wir an einem anderen Punkt als vor 80 Jahren. Die Moderne hat alle Lebensbereiche durchdrungen, die Konsumgesellschaft ist ebenso wie das fossile Energiesystem voll entfaltet, die digitalen Technologien befinden sich in einer rapiden Expansion. In den 1920er Jahren sprach man von der „neuen Welt“, dem „neuen Menschen“, der „neuen Stadt“. Heute geht es nicht mehr darum, eine neue Welt zu erfinden. Wir benötigen ein anderes Verständnis als die klassische Avantgarde von Erneuerung und dem Neuen. Die moderne Industriegesellschaft durchdringt die Welt bereits; eine Ausweitung und Radikalisierung der Moderne ist obsolet. Es geht um Gestaltung als Reformierung der Gegenwart, nicht um Neukonstruktionen. Der Blick auf das Ganze ist nach wie vor unverzichtbar, aber wir haben heute den positivistischen Glauben an die Möglichkeit eines umfassenden und vollständigen Verstehens der Welt, an die Einheitswissenschaft, verloren. Nicht auflösbare Widersprüche wie auch eine fundamentale Unvollständigkeit des Wissens und der Erkenntnis erfordern ein Agieren mit Unsicherheiten und Unwissen.

Trotz dieser Veränderungen eignet sich das Modell Bauhaus auch heute noch für eine Positionierung im Modernisierungsdiskurs: Bejahung von Modernität bei kritischer Distanz zur Gegenwart, Suche nach Komplexitätsreduktion und Synthese, Bemühen um gesellschaftliche Emanzipation mit Mitteln der Gestaltung etc. Verloren hat das Bauhaus indes seinen (vermeintlichen?) Avantgardecharakter und ist zum Namensgeber eines anderen kulturellen Modells geworden, das selbst schon Tradition ist. Es bedarf der steten

⁰⁵ Josef Albers in einem Interview im Film „Josef and Anni Albers: Art is Everywhere“ von Sedat Pakay, USA 2006 (eigene Transkription und Übersetzung).

Neuinterpretation und Aktualisierung, um seine Relevanz für die Gegenwart zu behaupten. Der Bedarf an kulturellen Reparaturen der Modernisierungskrisen besteht fort.

Doch stellt sich die Frage, ob es zu solchen Aktualisierungen überhaupt kommt oder kommen kann, wenn man das Elend der Bauhaus-Rezeption seit 1930 betrachtet. Walter Gropius, der bis zu seinem Tod die ungebrochene Aktualität der Bauhaus-Idee propagierte, war seit seinem Ausscheiden aus dem Bauhaus 1928 intensiv damit befasst, eine griffige, widerspruchsfreie Marke „Bauhaus“ zu etablieren, die ein vermeintlich zeitloses Idealbild der neuen Einheit von Kunst und Technik transportieren sollte und vor allem den Bauhaus-Stil der frühen Dessauer Phase mit ihren Stahlrohrmöbeln und einer kubischen Architektur mit Flachdächern, großen Verglasungen und weißen Fassaden repräsentierte. Möglich war dies nur durch Ausblendung seiner Vorgänger wie Henry van der Velde, Mitstreiter wie den Arbeitsrat für Kunst, Zeitgenossen wie die Repräsentanten der sowjetischen Avantgarde und seines Nachfolgers als Bauhaus-Direktor Hannes Meyer. Die konzeptionellen Konflikte und Krisen des Bauhauses, die für jegliches Aktualisierungsbemühen essenziell wären, wurden systematisch verschwiegen und vertuscht, eine aseptische Ikone geschaffen.

Bemerkenswerterweise hat Gropius nach dem Manifest von 1919 nur noch einen weiteren Text zur Bauhaus-Konzeption veröffentlicht: „Idee und Aufbau des Bauhaus“ 1923 – als ob danach keine relevante Weiterentwicklung oder Veränderungen stattgefunden hätten. Und obwohl sein Bild des historischen Bauhauses nicht nur verzerrt, sondern auch bewusst verfälscht ist, hat es sich durchgesetzt: unter Mithilfe von Institutionen wie dem Museum of Modern Art, der Harvard University und dem Bauhaus-Archiv sowie Projekten wie der Wanderausstellung „50 Jahre Bauhaus“ von 1968 und der vom Kunsthistoriker Hans Maria Wingler geschriebenen „Bibel“ der Bauhaus-Geschichtsschreibung von 1962.⁰⁶ Das Bild, das wir heute vom Bauhaus haben, ist das von Walter Gropius.

Wenn es irgendetwas in Deutschland nach 1945 gegeben hat, das mit einer gewissen Berech-

tigung und Relevanz als eine Aktualisierung der Bauhaus-Idee verstanden werden kann, dann war dies die Hochschule für Gestaltung in Ulm. Und dies geschah genau in der bewussten Abkehr vom Bauhaus-Erbe, wie es von Gropius vertreten wurde, und einer expliziten Kritik hieran. Im Kontext des 100-jährigen Bauhaus-Jubiläums ist von Kritik aber wenig zu hören. Unter dem nebulösen, vermeintlich radikalen, aber letztendlich völlig unverbindlichen Motto „Die Welt neu denken“ soll das Bauhauserbe touristisch, kulturell und politisch in Wert gesetzt werden. Drei Bauhaus-Museen werden gebaut, die kulturelle Maschinerie des Außenministeriums läuft auf Hochtouren, die öffentlich-rechtlichen Medien und die Filmförderung produzieren Bauhausfilme im Dutzend. Die politischen Parteien im Bundestag von der CSU bis zur Linken beschwören unisono das Bauhaus als von „Einfachheit, Schönheit, Funktionalität“ gekennzeichnetes „gutes Design“ für eine „demokratische Gesellschaft“, „sozial“ und „zugänglich für alle Menschen“.

Tomás Maldonado schrieb bereits 1963: „Das Verständnis der eigentlichen Bedeutung des Bauhauses, vor allem die Beziehung zu unseren gegenwärtigen Problemen, gibt es nicht. Im Grunde handelt es sich nur um eine Scheinblüte, um den Versuch, das Bauhaus zu kanonisieren oder besser noch, zu archäologisieren, das Bauhaus in eine Reliquie zu verwandeln, die nur bei feierlichen Anlässen hervorgeholt wird. In ein Kultobjekt, das bisweilen die Funktionen des Totems erfüllt, bisweilen die eines Tabus. Auf diese Weise wird das Bauhaus endgültig außer Spiel gesetzt und seine Nicht-Aktualität beschlossen; genau das Gegenteil dessen, was heute not täte.“⁰⁷

PHILIPP OSWALT

ist Architekt und Professor für Architekturtheorie und Entwerfen an der Universität Kassel. Von 2009 bis 2014 war er Direktor und Vorstand der Stiftung Bauhaus Dessau. Er ist Kurator der Ausstellung „Bauhaus | documenta. Vision und Marke“ (Neue Galerie Kassel, 24. Mai–8. September 2019). Sein neues Buch „Marke Bauhaus“ erscheint im Sommer 2019.
oswalt@asl.uni-kassel.de

⁰⁶ Vgl. Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus*. Weimar, Dessau, Berlin, 1919–1933, Köln 1962.

⁰⁷ Maldonado (Anm. 3), S. 15ff.

ERBFALL BAUHAUS

Kontroversen um das Bauhaus Ende der 1960er Jahre

Regina Bittner

Über Jahrzehnte war „der Wingler“ das Standardwerk zum Bauhaus und gehörte zur Grundausstattung kunst- und designaffiner Bildungsbürger.⁰¹ Das 1962 erschienene, fast 600 Seiten umfassende Buch des Kunsthistorikers Hans Maria Wingler steht in engem Zusammenhang mit der Gründung des Vereins Bauhaus-Archiv 1960, dessen Gründungsdirektor Wingler wurde. Mit beidem – Buch und Verein – wurde die Verbreitung und Vermittlung des Bauhauses in der Bundesrepublik Deutschland auf eine neue Grundlage gestellt. 1955 hatte Wingler bei der Eröffnung der Hochschule für Gestaltung (HfG) in Ulm Walter Gropius, den inzwischen in den USA lebenden Bauhaus-Gründer, kennengelernt und von da an auch von anderen ehemaligen Bauhäuslern Unterstützung für sein Vorhaben erhalten.

Winglers Buch ist eine grundlegende Dokumentation und Interpretation der wechselvollen Geschichte der 14-jährigen Existenz der Institution. Es beschreibt die historischen Vorläufer und erzählt von der Entstehung im Kontext der Weimarer Republik, führt in Aufbau und Wirken der Schule in Weimar, Dessau und Berlin ein und stellt ihre wichtigsten Protagonisten und Werke vor. Schließlich zeichnet es das Wirken des Bauhauses nach dessen Schließung 1933 durch die Nationalsozialisten in den USA nach – womit es bis heute die Erzählungen und Deutungen des Bauhauses bestimmt. Die Gründung des Bauhaus-Archivs und Winglers Buch bildeten auch das wissenschaftliche Fundament für die erste umfassende Ausstellung zum Bauhaus anlässlich des 50. Jahrestages der Bauhaus-Gründung, die 1968 in Stuttgart eröffnet wurde.

Warum aber wurde dem Bauhaus in den 1960er Jahren überhaupt eine solche Aufmerksamkeit zuteil? Eine Antwort lautet: Die Geschichte der eng mit dem Schicksal der Weimarer Republik verwobenen Kunstschule bediente in der Nachkriegsbundesrepublik die Suche nach vom Nationalsozialismus nicht kontaminierten kulturellen Vorbildern.

Das Bauhaus als kultureller Repräsentant der Weimarer Republik und seine amerikanische Emigrationsgeschichte boten im geopolitischen Klima des Kalten Krieges eine demokratische Traditionslinie für die Neuorientierung am westlichen Liberalismus. Die von Wingler zusammen mit dem Kunsthistoriker Ludwig Grote und Dieter Honisch, dem Direktor des Württembergischen Kunstvereins, konzipierte Jubiläumsschau, deren Gestaltung der Bauhaus-Werbefachmann Herbert Bayer verantwortete, war allerdings von Protest begleitet. Denn sie zeichnete ein eher unpolitisches Bild des Bauhauses, das wesentlich dem von Gropius in den USA gesetzten Tenor folgte. Weder wurde die Gründung der Schule im Kontext von linksorientierten Künstlerbewegungen thematisiert, noch die am „Volksbedarf“ ausgerichtete Direktorenschaft Hannes Meyers oder dessen Wirken in der Sowjetunion. Auch die Beteiligung von Bauhäuslern an Propagandaschauen, Produktgestaltung und Architektur im Nationalsozialismus war kein Thema.

Der Protest der Studierenden zur Ausstellungseröffnung galt allerdings vor allem der Schließung der 1955 eröffneten und vom ehemaligen Bauhaus-Schüler Max Bill geleiteten HfG Ulm. Sie ließen sich von Gropius' Ansprache, in der er die Studierenden mahnte, sich nicht politischen Aktionen hinzugeben, sondern ihre Aufgabe als Gestalter wahrzunehmen, nicht von ihrem Anliegen ablenken. Wie konnte es sein, dass auf der einen Seite eine musealisierte, unpolitische Schau über das Bauhaus gefeiert wurde, während einer lebendigen Nachfolgeinstitution die Schließung drohte? Schließlich spielte das kulturelle Kapital des Bauhauses nicht nur bei der amerikanischen Unterstützung der HfG eine wichtige Rolle. In den Debatten um die Programmatik der Ulmer Schule wurde immer auch nach der Relevanz des Bauhauses für die damalige Gegenwart gefragt. Sichtbarsten Ausdruck fand dies im Streit zwischen dem HfG-Direktor Bill und dem dani-

schen Künstler Asger Jorn, dem Kopf der aktionistischen Künstlergruppe „International Movement for an Imaginist Bauhaus“, auch „Bauhaus Imaginiste“ genannt.

Der Protest in Stuttgart sowie die im Bauhaus Imaginiste kulminierenden Bewegungen stehen zudem im Kontext der internationalen Protestbewegungen dieser Jahre. Ob in Berkeley, Paris, Berlin oder Stuttgart: Die Studierenden brachten ihre Kritik an der Zerstörung gewachsener städtischer Strukturen, an der Bedrohung der Umwelt sowie an globalen Ungleichheiten auf die Straße. Die modernen Fortschrittsversprechen der westlichen Nachkriegsgesellschaften, die Überzeugung, dass technologischer Fortschritt und rationale Gesellschaftsgestaltung zu besseren Lebensbedingungen für die Mehrheit der Menschen führen, hatten an Überzeugungskraft verloren. Eine wichtige historische Referenz für dieses Fortschrittsversprechen war schließlich das Bauhaus. Wenn die protestierenden Studierenden der HfG oder die künstlerischen Aktivistinnen und Aktivisten nun dennoch auf das Bauhaus Bezug nahmen: Welche anderen Interpretationen des Bauhauses wurden hier vorgeschlagen, und welche Ressourcen konnten sie für die zeitgenössische Suche nach gesellschaftlicher Relevanz von Kunst und Gestaltung bereitstellen?

Gleichzeitig fand auch jenseits des „Eisernen Vorhangs“ eine Neubesichtigung des Bauhaus-Erbes statt: 1967 wurde im Schloss Georgium in Dessau die erste Bauhaus-Ausstellung in der DDR eröffnet. Nach der jahrelangen ideologischen Diffamierung dieses Erbes hatten sich ehemalige Bauhäusler zusammen mit lokalen Akteuren nicht nur um den Denkmalstatus des historischen Dessauer Bauhaus-Gebäudes, sondern auch um eine erstmalige umfassende Darstellung dieser Avantgardeinstitution bemüht. Im Klima eines erweiterten kulturellen Erbeverständnisses in der DDR schien auch das Bauhaus eine andere Bedeutung zu gewinnen.

Die Ereignisse um 1968 – zwischen Jubiläumsschau, Schließung der HfG Ulm und Bauhaus Imaginiste im Westen und einer ersten Bauhaus-Ausstellung im Osten – beziehen sich auf ganz unterschiedliche Weise auf das Bauhaus. Sie unternahmen dies allerdings zu einem besonderen historischen Moment der Krise, der radika-

len Kritik, der Distanzierung und ideologischen Neubewertung der „klassischen Moderne“. Dieses Tableau von Ereignissen zu einem Zeitpunkt der Infragestellung des Moderne-Projektes löste eine breite kulturelle Debatte darüber aus, wie und welches Bauhaus noch für die Gegenwart relevant sein könnte.

Im Folgenden werde ich diesen Deutungsstreit skizzieren und der Frage nachgehen, warum das in der Jubiläumsausstellung kommunizierte homogene und bereinigte Bauhaus-Bild, das die Rezeption des Bauhauses bis in die 1980er Jahre maßgeblich geprägt hat, eine solche Deutungshoheit gewinnen konnte. Dabei werde ich auch diskutieren, welche Alternativen einer Bauhaus-Erbschaft sich in den Kontroversen dieser Jahre herausbildeten, und inwieweit diese Erzählungen ein Nachdenken über das Bauhaus als kulturelle Ressource für die Gegenwart inspirieren könnten.

„50 JAHRE BAUHAUS“: KANONISIERUNG DER „BAUHAUS-IDEE“

Welche Interpretationen des Bauhauses lagen nun der Ausstellung „50 Jahre Bauhaus“ im Württembergischen Kunstverein von 1968 zugrunde? Im Ausstellungskatalog fasst der Kurator Ludwig Grote die Entwicklung des Bauhauses von seiner Gründung in Weimar bis zur Emigration in die USA zusammen. Auf wenigen Seiten versucht er, dem Publikum in Nachkriegsdeutschland die Idee, den Werdegang, das pädagogische Ansinnen sowie die wichtigsten Protagonisten und Ergebnisse des Bauhauses nahezubringen. Für das von ihm vorgetragene Narrativ sind zwei Interpretationsmuster prägend: zum einen die Bauhaus-Idee, die unabhängig von der Institution, der lebendigen Schule, weltweite, universelle Wirkung entfaltet habe, zum anderen die Herleitung der Schule aus der künstlerischen Avantgarde.

Das Narrativ der Bauhaus-Idee zeigt sich etwa in folgendem Zitat von Grote: „Die Emigration, so hart sie auch den einzelnen traf, hat gleichzeitig wesentlich zur weltweiten Verbreitung der Bauhaus-Idee beigetragen. (...) Die große Zahl ehemaliger Bauhäusler in Amerika erklärt es, dass die Bauhausidee dort Wurzel gefasst hat.“⁰² Das hier

01 Vgl. Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, 1919–1933*, Köln 1962.

02 Ludwig Grote, *Walter Gropius und das Bauhaus*, in: Herbert Beyer et al. (Hrsg.), *50 Jahre Bauhaus. Katalog zur Ausstellung, 5. Mai bis 28. Juli 1968*, Stuttgart 1968, S. 9ff., hier S. 11.



Walter Gropius spricht zu den protestierenden Studierenden der HfG Ulm vor der Eröffnung der Ausstellung „50 Jahre Bauhaus“ in Stuttgart 1968.

© Frank Eppler, Foto: Kurt Eppler/Archiv Württembergischer Kunstverein Stuttgart

eingeführte und in den nachfolgenden Publikationen von Wingerl fortgeschriebene Erzählmuster behauptet eine Kontinuität des Bauhauses in den USA, die weder den historischen Umständen, den Schwierigkeiten und Kontroversen, unter denen die ehemaligen Bauhäusler um Anerkennung im Aufnahmeland rangen, gerecht wird, noch die amerikanischen Entwicklungen in Kunst und Architektur zu diesem historischen Zeitpunkt reflektiert. Schließlich fanden die Bauhäusler Amerika in einer Phase vor, in der die Moderne in Architektur und Design bereits weitgehend Fuß gefasst hatte und die Formensprache des Bauhauses keine Novität mehr war. Dies hatte zur Folge, dass ihre gestalterischen Erzeugnisse mehr und mehr vom formalen Kanon der Moderne absorbiert wurden und sich das Bauhaus zunehmend von seinen gesellschaftspolitischen Ansprüchen und ideologischen Fundamenten löste. Hinzu kam auch, dass die Bauhäusler nun als Einzelpersonen in unterschiedlichen Institutionen und mit unterschiedlichen künstlerischen und pädagogischen Ambitionen wirkten.

Insbesondere die Kunsthistorikerin Gabriele Diana Grawe hat aufgezeigt, wie sich durch gezielte Öffentlichkeitsarbeit sowie Publikationen und Ausstellungen die Bauhaus-Idee zunehmend vor allem mit der Person Walter Gropius verband.⁰³

Noch mehr als die Jubiläumsschau trugen die folgenden Publikationen von Hans Maria Wingerl über die Weiterentwicklung des Bauhauses in Amerika dazu bei, das Bauhaus als eine homogene, in sich geschlossene Institution zu kanonisieren.⁰⁴ Hinzu kam: Im politischen Klima von Protest gegen den Vietnamkrieg, Studentenbewegung und genereller Kritik am American way of life konnte man mit einem Bauhaus, dem nun Komplizenschaft mit diesem Konsum- und Lebensmodell zugeschrieben wurde, nur noch wenig anfangen. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass die Ausstellung in Stuttgart

03 Vgl. Gabriele Diane Grawe, *Call for Action. Mitglieder des Bauhauses in Amerika*, Weimar 2002, S. 22 ff.

04 Vgl. ebd.

auch von amerikanischer Seite kritisch betrachtet wurde – dort war davon die Rede, dass man mit der Ausstellung „nationale Politik“ betreibe.⁰⁵

Während Grotes Behauptung einer in den USA erfolgreichen Bauhaus-Idee im Kontrast zur widersprüchlichen Bauhaus-Rezeption stand, konnte das Bauhaus im westlichen Nachkriegsdeutschland zu einer, wie es der britische Historiker Paul Betts behauptet, „absolut konkurrenzlosen kulturellen Autorität aufsteigen“.⁰⁶ Vor allem Gropius hatte, so Betts, eine besondere Position in der westdeutschen Kulturpolitik nach 1945 inne. Gropius und das „amerikanisierte“ Bauhaus verkörperten nun nahezu idealtypisch, worum es in der Kultur des Kalten Krieges, nämlich der Westbindung Westdeutschlands auf dem Terrain der Kultur, ging: Antifaschismus, Antikommunismus, internationale Moderne.⁰⁷ Die Bereinigung und Depolitisierung der Bauhaus-Geschichte von einer mit linken Tendenzen verwobenen Vergangenheit war Teil dieser Strategie. Für die Amerikaner war Gropius eine Schlüsselfigur bei der Beratung zum deutschen Wiederaufbau, und auch im Kontext der Programme der Alliierten zur „Reeducation“ der deutschen Bevölkerung spielte er eine zentrale Rolle. Seine Reden fanden in den 1950er Jahren große öffentliche Resonanz. Schließlich galt er schon aufgrund seiner Emigration als frei von jedem Verdacht der Kollaboration mit den Nationalsozialisten.

Das Narrativ der Herleitung aus der künstlerischen Avantgarde zeigt sich etwa in Grotes Aufsatz „Grundformen und Funktionalismus“ im Stuttgarter Ausstellungskatalog, in dem er den Funktionalismus des Bauhauses mit ästhetischen Prinzipien begründet: Die Programmatik des Bauhauses entwickelt er aus den künstlerischen Strömungen der Zeit und argumentiert für ihre gemeinsame Suche nach der Begründung von Kunst und Gestaltung in Primärformen. Im Rekurs auf die Baukunst Ägyptens und der Antike, in der jene Primärformen wie Prismen, Würfel und Zylinder zur Anwendung kamen, werde das Streben nach Funktionalität zur künstlerischen Haltung, die im europäischen, westlichen kulturellen Kanon verankert sei. Neben dem Architekten Le Corbusier

seien es die Maler der Abstraktion Paul Klee und Wassily Kandinsky, die aus den Grundformen ihre künstlerische Inspiration bezogen hätten. „Die geistige Bedeutung, die sie [die drei Grundformen, *Anm. R. B.*] für das Bauhaus besaßen, hat uns veranlasst, sie zum Motiv des Ausstellungsplakates zu wählen.“⁰⁸ Grote, als Landeskonservator und Direktor der Anhaltischen Gemäldegalerie schon 1925 eine der zentralen Figuren für die Übernahme des Bauhauses in Dessau, hatte zur Wiederetablierung der internationalen Avantgarde nach 1945 mit Ausstellungen im Haus der Kunst München entscheidend beigetragen. Schließlich galt die Wertschätzung künstlerischer Individualität, die Katalog und Ausstellung gleichermaßen bestimmt, als Ausweis westlicher Werte.

AUF DISTANZ: BAUHAUS IMAGINISTE UND ULMER DEBATTEN

Walter Gropius' 1968 an die Studierenden gerichteter Appell, sich nicht um Politik zu kümmern, stieß auch deshalb auf Unverständnis, weil die HfG Ulm mit einer explizit politischen Agenda gegründet worden war. Als Schwester der von den Nationalsozialisten ermordeten Hans und Sophie Scholl verfolgte die Initiatorin der Hochschule, Inge Scholl, gemeinsam mit ihrem Mann Otl Aicher eine konsequent antifaschistische Agenda. An der HfG sollte eine neue Generation von demokratisch orientierten, der Öffentlichkeit verpflichteten Akademikerinnen und Kulturakteuren heranwachsen. Gründungsrektor Max Bill änderte das Programm jedoch zunehmend in Richtung gestalterischer Ausbildung. Sein Bauhaus-Hintergrund war für die Gründung der HfG ein überzeugendes Argument gewesen, das auch geholfen hatte, die Finanzierung der Schule mit Reeducation-Mitteln zu begründen. Doch so kulturpolitisch bedeutsam die amerikanische Unterstützung für die Formierung der HfG anfangs gewesen sein mag, in ihrem Curriculum, ihrer Architektur und ihren Produkten rang die Schule permanent um einen zeitgemäßen Bezug zum Bauhaus.

Schon in der Gründungsphase der Ulmer Hochschule sah sich Bill mit Vorwürfen der Künstlergruppe Bauhaus Imaginiste konfrontiert. Sein Briefwechsel mit Asger Jorn – der mit der inter-

05 Vgl. ebd., S. 223.

06 Paul Betts, *Das Bauhaus als Waffe im Kalten Krieg*. Ein Amerikanisch-Deutsches Joint Venture, in: Philipp Oswald (Hrsg.), *Bauhaus Streit. 1919–2009, Kontroversen und Kontrahenten*, Ostfildern 2009, S. 196–213, hier S. 196.

07 Vgl. ebd., S. 206.

08 Ludwig Grote, *Grundformen und Funktionalismus*, in: Beyer et al. (Anm. 2), S. 18 ff., hier S. 19.

nationalen Bewegung eines Imaginären Bauhauses das freie Experiment, die Ekstase des Ausdrucks, die Verschwendung im Spiel befördern wollte – ist ein beeindruckendes Dokument der kulturellen Auseinandersetzungen dieser Jahre, der Missverständnisse, Irritationen und Divergenzen. Sie zeigen Suchbewegungen einer neuen Generation, die konfrontiert mit den Auswüchsen des Massenkonsums und den zerstörerischen Potenzialen des modernen Städtebaus danach fragte, wie das Bauhaus im Nachkriegseuropa als Moderne zu beerben sei. Das Bauhaus Imaginiste versuchte, an den Geist der frühen radikalen Avantgarde anzuknüpfen: Angesichts der „Leere“ der Gegenwart brauche es weder Kunstwerke noch funktional gestaltete Dinge. In situativen performativen künstlerischen Versuchsanordnungen ging es der Künstlergruppe darum, den unterdrückten Kräften der Fantasie und Inspiration Raum zu verschaffen. Entsprechend sprach Jorn vom Bauhaus als einer „künstlerischen Inspiration“ – was Bill jedoch vehement abstirbt: „Bauhaus ist nicht der Name einer künstlerischen Inspiration, sondern die Bezeichnung für eine Bewegung, die eine sehr wohl definierte Doktrin repräsentiert.“⁰⁹

So gab es in den Anfangsjahren der HfG wie am historischen Bauhaus eine Grundlehre, zunächst unterrichtet von den früheren Bauhaus-Lehrern Josef Albers und Walter Peterhans, die Ausbildung fand ebenfalls in Werkstätten statt. Aber während Bill einen „Artist-Designer“ als kulturellen Vermittler zwischen Industrie und Markt ausbilden wollte, dessen Aufgabe er in der Gestaltung guter Formen alltäglicher Gebrauchsgegenstände als „kulturelle Güter“ sah, nahm sein Nachfolger, der Argentinier Tomás Maldonado, Abstand von Bills Vorstellungen der „guten Form“, die noch den Ideen des Werkbundes verpflichtet und mit ethischen Ansprüchen verbunden waren. Ihm ging es vielmehr um eine Schule, die die aktuellen Aufgaben des industriellen Designs bearbeiten sollte und dem Gestalter damit eine vollkommen neue Rolle zuschrieb: Der Designer als Koordinator sollte zum aktiven Partner der modernen Industrie werden.¹⁰

09 Zit. nach Jörn Etzold, *Unreines Erbe. Das Imaginistische Bauhaus und das Neue Babylon*, in: Sonja Neef (Hrsg.), *An Bord der Bauhaus. Zur Heimatlosigkeit der Moderne*, Bielefeld 2009, S. 29–44, hier S. 34.

10 Vgl. Paul Betts, *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design*, Berkeley 2004, S. 170ff.

Maldonados Ansatz – eine konsequent wissenschaftliche, an rationalen Kriterien ausgerichtete Gestaltungslehre, die Vermittlung neuester technischer Kenntnisse und die Einführung sogenannter Entwicklungsgruppen – fand international zwar Anerkennung, war im intellektuellen Klima Nachkriegsdeutschlands aber umstritten. Die Tötungsmaschinen der Nationalsozialisten und die Atombombenabwürfe hatten den Fortschrittsglauben schwer erschüttert. Die Ulmer wiederum konnten mit der Aversion gegen Wissenschaft und Technologie wenig anfangen. Schließlich war es auch das nationalsozialistische Erbe, das die HfG zu einer an Rationalität orientierten Gestaltungshaltung zwang – waren Ästhetik und Politik im „Dritten Reich“ doch eng miteinander verbunden gewesen.¹¹ Unterstützt durch ein Netzwerk internationaler Gestalter und Theoretiker wie Abraham Moles, Bruce Archer, Charles Morris oder Charles und Ray Eames wurde in Ulm eine Designkultur vorangetrieben, die sich mit rational begründbaren Gebrauchsgütern gegen die Flut massenproduzierter Konsumgüter stemmte.

In der hauseigenen Zeitschrift diskutierte Maldonado 1963, ob das Bauhaus noch aktuell sei. Mit gewissen Einschränkungen bejahte er diese Frage: Das Bauhaus sei nicht als pädagogische Institution oder Kunst- und Architekturbewegung der 1920er Jahre wieder aktuell, sondern als Versuch, „eine humanistische Sicht auf die technische Zivilisation freizulegen“. Gegenüber einem eher restaurativen Verständnis des Bauhauses im Nachkriegsdeutschland forderte Maldonado „eine schonungslose Gewissensprüfung“ der Gründe, warum das Bauhaus dreimal geschlossen wurde. Obwohl das von Winger herausgegebene, umfassende Bauhaus-Buch durchaus etwas dazu beitrage, werde darin erneut kaum Notiz genommen vom Wirken des Bauhaus-Direktors Hannes Meyer, der gerade für die HfG Ulm als Vorbild gelten könne.¹²

So unzeitgemäß das Festhalten des Ulmer Instituts an den Prinzipien funktionaler, rational und wissenschaftlich begründbarer Gestaltung angesichts der international wachsenden Kritik am Funktionalismus war, so wichtig war dessen Position: „Bills Agenda, alltägliche Gebrauchsgüter als nichtentfremdete kulturelle Objekte zu entzaubern, und Maldonados Versuch, Design als alterna-

11 Vgl. ebd.

12 Tomás Maldonado, *Ist das Bauhaus aktuell?*, in: *Ulm 8–9/1963*, S. 5–13, Zitate S. 8 und S. 9.



Das Bauhaus-Gebäude Dessau, 1976.
© picture-alliance/dpa, Foto: DB Schulz

tive Konsumentenerziehung auf wissenschaftliche Grundlage zu stellen, waren beides Reaktionen auf die Krise der Objektkultur der Nachkriegsära.¹³

BAUHAUS OST: AUF DEM WEG ZUM „FORTSCHRITTLICHEN ERBE“

Parallel zu den Debatten um die zeitgemäße Aneignung des Bauhauses in der jungen Bundesrepublik gab es auch in der DDR einen Richtungswechsel in der Bauhaus-Rezeption. Auffälligster Ausdruck dafür war die von Dessauer Kulturakteuren, ehemaligen Bauhäuslern und dem Kulturbund der DDR organisierte erste Schau von Bauhaus-Objekten im Dessauer Schloss Georgium 1967. War das Bauhaus in den 1950er Jahren im Kontext der Doktrin nationaler Bautraditionen noch als elitär, kosmopolitisch und formalistisch offiziell diffamiert worden, so setzte ab den 1960er Jahren eine Neubewertung ein, insbesondere im Bereich der Architektur. In einer Reihe von wissenschaftlichen Publikationen unter anderem von den Kunsthistorikern Karl-Heinz

¹³ Betts (Anm. 10), S. 177 (eigene Übersetzung).

Hüter, Dieter Schmidt und Lothar Lang war das Bauhaus ins öffentliche Bewusstsein gerückt.¹⁴ Dieser wissenschaftlichen Aufarbeitung war bereits eine Publikation des sowjetischen Autors Leonid Patzinov über das „schöpferische Erbe des Bauhauses“ vorausgegangen.¹⁵

Mit über 500 Objekten aus privaten Beständen ehemaliger Bauhäusler, Dessauer Privatsammlungen und Leihgaben staatlicher Museen zeigte die Schau, dass es möglich war, die Geschichte des Bauhauses umfassend zu dokumentieren. Der Sammlungsleiter der Stiftung Bauhaus Dessau, Wolfgang Thöner, hat in seinen Forschungen zu dieser Ausstellung betont, dass mit dem Titel der Schau „Moderne Formgestaltung“ – gleichwohl sich die Ausstellung nicht nur auf Produktdesign bezog – bewusst ein für die Kulturpolitik der DDR quasi neutrales Terrain angesprochen wurde.¹⁶ Trotz der

¹⁴ Vgl. Karl-Heinz Hüter, *Das Bauhaus in Weimar*, Berlin 1973; Dieter Schmidt, *Bauhaus. Weimar 1919–1925, Dessau 1925–1932, Berlin 1932–1933, Dresden 1966*; Lothar Lang, *Das Bauhaus – Idee und Wirklichkeit*, Berlin 1965.

¹⁵ Vgl. Leonid Patzinov, *Das schöpferische Erbe des Bauhauses 1919–1933, Berlin (Ost) 1963*.

¹⁶ Vgl. Wolfgang Thöner, *Die Bauhausammlung in Dessau 1976–1990*, unveröffentlichtes Manuskript, 13.9.2018, S. 39.

wechselnden Bezugnahmen unter dem Motto des „fortschrittlichen kulturellen Erbes“ hatte sich, so Thöner, eine Spaltung zwischen der Architektur auf der einen und der Kunst des Bauhauses auf der anderen Seite abgezeichnet. Während in der offiziellen Sprache die Bauhaus-Direktoren Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe und ab 1976 auch Hannes Meyer als fortschrittliche Architekten galten, blieb in der Kunstdebatte die Doktrin des „Sozialistischen Realismus“ und die damit verbundene Ablehnung der abstrakten Kunst des Bauhauses bestimmend.¹⁷ Der Begriff „fortschrittliches Erbe“ weist zudem auf ein spezifisches Verständnis des kulturellen Erbes in der Geschichts- und Kulturpolitik der DDR hin.

Die Kunsthistorikerin Rixt Hoekstra hat in ihren Forschungen zur Bauhaus-Rezeption in der DDR herausgearbeitet, dass „Erbe“ jedoch nicht als Kanon oder als normative Setzung verstanden wurde, „sondern eher als eine Serie von Objekten, mit denen man sich aus der Perspektive der Gegenwart kritisch auseinandersetzen sollte“.¹⁸ Künstlerische Errungenschaften der Vergangenheit sollten, so der führende Kulturpolitiker der DDR, Kurt Hager, Gegenstand kritischer Überprüfung werden. Damit, so Hoekstra, hatten die ideologischen Wortführer der DDR ein relationales Verständnis ihrer Sicht auf die Vergangenheit entwickelt: Der historische Gegenstand sollte als Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart gesehen werden. Entsprechend sollte die um Karl-Heinz Hüter und Christian Schädlich an der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar etablierte Forschergruppe der westdeutschen Sicht eine eigene Bauhaus-Forschung auf Basis des Historischen Materialismus entgegensetzen.¹⁹

Trotz allem dauerte es aber noch bis 1976, bis das Dessauer Bauhaus-Gebäude nach denkmalpflegerischen Gesichtspunkten als Wissenschaftlich-Kulturelles Zentrum (WKZ) wiedereröffnet wurde. Hierfür gaben vor allem politische Kurskorrekturen nach der Regierungsübernahme Erich Honeckers den Ausschlag. Unter dem Motto „Weite und Vielfalt“ wollte sich die DDR künftig vielfältiger als zuvor kulturellen Traditionen stellen, solange diese

mit den Ideen des Sozialismus vereinbar waren. Die scheinbare Liberalisierung im kulturellen Bereich und das Bemühen der DDR um internationale Anerkennung wurden allerdings im selben Jahr überschattet von der Ausbürgerung des Liedermachers Wolf Biermann und den darauffolgenden Protesten vieler Künstler und Intellektueller. Die schon Ende der 1960er Jahre international artikulierte Kritik am modernen Fortschrittsmodell, das die Zerstörung gewachsener Stadträume vorantrieb, fand auch in der DDR Resonanz – hier noch gesteigert durch die Erfahrung von mangelnder demokratischer Mitsprache, Einschränkung künstlerischer Freiheit, staatlicher Bevormundung und Repression.

Zu einem Zeitpunkt also, als im Westen bereits vielfach Kritik an der Moderne geübt wurde, insbesondere an ihren städtebaulichen Ausprägungen, und dabei auch das Bauhaus als Referenzpunkt aufgerufen wurde, weihte die DDR das renovierte Bauhaus-Gebäude mit einem Staatsakt ein. Die Anwesenheit vieler ehemaliger Bauhäusler signalisierte dabei die staatspolitische Indienstnahme des Bauhauses und den Anspruch auf die historische Deutungshoheit. Von nun an gab es zwar auch eine Sammlung, aber die inhaltlichen Aktivitäten des WKZ, betreut von der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, fokussierten vor allem auf Architektur und Städtebau. Kritische Kunst und die forschende Auseinandersetzung mit dem Bauhaus-Erbe blieben im Hintergrund. Die später der Bauakademie der DDR unterstellte Institution vertrat ein Erbe, das einem spezifischen Verständnis des Verhältnisses zwischen Vergangenheit und Gegenwart folgte und zur Engführung in der Rezeption auf die sozialen Aspekte der architektonischen und gestalterischen Beiträge des Bauhauses führte.

FAZIT

In den Jahren um 1968 diskutierten unterschiedliche Akteure öffentlich über das Bauhaus als Referenzpunkt einer kulturellen Standortbestimmung. Es war eine Phase der Weichenstellung, die Abstandnahme, Neuorientierung und unterschiedliche Möglichkeiten für einen Neubeginn bereithielt. Insbesondere 1968 war ein Jahr des kulturellen Umbruchs, der Kritik bestehender Ordnung, der radikalen Infragestellung moderner Fortschrittsversprechen, in die auch die kulturpolitische Erzählung des Bauhauses eingebunden war. Die Architekturhistorikerin Sarah Williams Gold-

¹⁷ Vgl. ders., Staatsdoktrin oder Regimekritik. Die Bauhaus-Rezeption in der DDR, 1963–1990, in: Oswalt (Anm. 6), S. 232–248, hier S. 240.

¹⁸ Rixt Hoekstra, Thinking About the Bauhaus From the Other Side: The History of the Bauhaus Kolloquium in Communist Germany, in: *Studies in History & Theory of Architecture*, S. 90–104, hier S. 96 (eigene Übersetzung).

¹⁹ Vgl. ebd.

hagen hat für diesen historischen Moment der Krise und Neuorientierung den Begriff des „anxious modernism“ vorgeschlagen, um die Suchbewegungen nach gestalterischen Positionen in einer veränderten globalen Ordnung zusammenzufassen. Die Abstandnahmen zur „klassischen Moderne“ der 1920er Jahre basierten nicht nur auf generationellen, sondern vor allem auf gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Verschiebungen, die dem Gestalter eine neue Rolle zuwiesen.²⁰

Das Bauhaus wirkt in diesen Auseinandersetzungen wie ein Prisma, durch das sich ganz unterschiedliche Interpretationen und Bezugnahmen auf die veränderte „modern condition“ der 1960er Jahre einfangen lassen. Während die dem Bauhaus gewidmete Stuttgarter Jubiläumsausstellung in dieser Situation mit einer homogenen „Bauhaus-Idee“ als Konglomerat westlich-liberaler Werthaltungen in Kunst und Gestaltung kulturelle Deutungshoheit erlangte, schlossen sich im Osten zunächst lokale Akteure und Bauhaus-Liebhaber zusammen, um im Kontakt mit ehemaligen Bauhäuslern das lange verschmähte Bauhaus wieder ins öffentliche Bewusstsein zu rücken. Mit dem Bauhaus wollte man an andere Traditionen einer sozialistischen Moderne in den 1920er Jahren erinnern, auch als Gegenentwurf zum real existierenden Sozialismus, gleichwohl im Kanon eines „fortschrittlichen Erbes“. Erst mit der offiziellen Indienstnahme und Institutionalisierung im Kontext der Wiedereröffnung 1976 manifestierte sich ein Erbebezug, der das Bauhaus als historische Referenz für die an Plankezziffern und Massenproduktion ausgerichteten Wohnungsbauprojekte der DDR aufrief.

Während „Bauhaus-Idee“ und „fortschrittliches Erbe“ dank institutioneller Verankerung bald die Interpretationen der Geschichte des Bauhauses in West beziehungsweise Ost bestimmten, blieben die Impulse aus dem Bauhaus Imaginiste und den Ulmer Debatten lange Zeit wenig beachtet. Und obwohl die Produkte der HfG Ulm als Meilensteine modernen Designs in der Nach-

folge des Bauhauses gelten, gehören die Kontroversen um moderne Gestaltung, die an der Schule geführt wurden, nicht zu den hegemonialen Erzählmustern. Die international ausgerichteten Suchbewegungen waren unter anderem der Erkenntnis geschuldet, dass der Moderne zerstörerische Potenziale innewohnen. Global brach sich ein kritisches Bewusstsein Bahn, das den Blick auf die Vergangenheit nicht mehr lediglich „aus der Perspektive des aktiven Planens und Machens von Geschichte“ auf die „in Zukunft zu erwarteten Erfolge“ richtet.²¹ Die Kontroversen um das Bauhaus um 1968 verdeutlichen somit, dass ein in den Kanon der Moderne eingeschriebenes Bauhaus-Erbe, ob als „Bauhaus-Idee“ oder als „fortschrittliches Erbe“, bereits problematisch geworden war. Demgegenüber suchte man nach anderen Anknüpfungsmöglichkeiten: Die hier skizzierten spekulativen Pfade und intellektuellen Impulse setzten der Eindeutigkeit des homogenen Systems Bauhaus eine Vieldeutigkeit und Vielstimmigkeit von Möglichkeiten einer anders verlaufenen Vergangenheit entgegen.

Warum ist eine Reflexion dieser nun schon 50 Jahre zurückliegenden Diskussionen um das Bauhaus heute relevant? Wie kaum eine andere kulturelle Bewegung des 20. Jahrhunderts formt das Bauhaus einen gemeinsamen Erzählraum mit der Moderne, folgerichtig musste der Generalgriff der Postmoderne auch das Bauhaus treffen. Im Zuge der Postmoderne sind jedoch die damaligen Momente des kreativen Weiterschreibens, der produktiven Kritik, der Neuerfindung im Streit um die Deutung des Bauhauses weitgehend verdrängt worden. Der Blick auf diese verschlungenen Debattenpfade könnte dazu beitragen, das Bauhaus aus der Komplizenschaft mit modernen Fortschrittsversprechen, Massenkonsum und „Bauwirtschaftsfunktionalismus“,²² aber auch aus dem Kanon westlicher Kunstgeschichtsschreibung zu entlassen und andere Erzählungen sichtbar zu machen, die als kulturelle Ressource für unsere komplizierte Gegenwart taugen.

20 Vgl. Sarah Williams Goldhagen/Rejean Legault (Hrsg.), *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Cambridge, MA 2002.

21 Aleida Assmann, *Rekonstruktion – Die zweite Chance, oder: Architektur aus dem Archiv*, in: Winfried Nerdinger (Hrsg.), *Geschichte der Rekonstruktion – Konstruktion der Geschichte*, München 2010, S. 16–23, hier S. 21.

22 Heinrich Klotz, „Das Pathos des Funktionalismus“ und „Funktionalismus in Berlin“, in: *Werk-Archithese* 3/1977, S. 3–15, hier S. 4.

REGINA BITTNER

ist promovierte Kulturwissenschaftlerin und Kuratorin. Sie ist Leiterin der Akademie und stellvertretende Direktorin der Stiftung Bauhaus in Dessau.

bittner@bauhaus-dessau.de

UNGLEICHUNGEN MIT UNBEKANNTEN

Zu Wirken und Rezeption der Frauen am Bauhaus

Ulrike Müller

„*Es ging ja nicht allein um Unterricht, es war das Leben selbst.*“

(Benita Otte)

Die Geschichte des Bauhauses ist eng verbunden mit der Geschichte vieler anderer Reformideen, Schulgründungen, alternativer Lebensentwürfe und neuer Kunstrichtungen, die sich ab Ende des 19. Jahrhunderts in europäischen Metropolen wie Wien, Prag, Moskau, Paris, Madrid, Zürich oder Berlin entwickelten. Im Verbund mit der Industrialisierung, wissenschaftlichen Neuerungen und rasantem technischen Fortschritt sorgten diese im konservativ-autoritären Klima der österreichischen und preußischen Kaiserreiche für erhebliche gesellschaftliche Bewegung. Die demokratische Verfassung der Weimarer Republik schuf 1919 die Voraussetzungen dafür, dass in Deutschland an einer progressiven Schule wie dem Bauhaus auch Frauen lehren und studieren konnten.

Die „Bauhaus-Frauen“ – das waren die Gestalterinnen, Pädagoginnen und Künstlerinnen, die als Schülerinnen, Lehrerinnen oder als Ehefrauen von Bauhaus-Meistern, später in eigenen Werkstätten, für die Industrie oder an anderen Kunstschulen maßgeblich die Entwicklung von Kunst, Design, Konzeption, Gesellschaftsentwurf, Unterrichtspraxis und Dokumentation des Bauhauses und der frühen Moderne geprägt und vorangetrieben haben. Sie wirkten in allen Bereichen des Bauhauses – Wandmalerei, Weberei, Keramik, Bildhauerei, Bühne, Möbeltischlerei, Grafik, Architektur, Fotografie und Pädagogik – und hinterließen so viele interessante und originelle Werke, Äußerungen, Entwürfe, Dokumente und Notizen, dass sich noch zahlreiche Forschungsprojekte zu ihnen realisieren, und etliche Ausstellungen und Bildbände mit ihren Arbeiten, Äußerungen und Lebensgeschichten füllen ließen.⁰¹ Im Folgenden sollen einige dieser Frauen exemplarisch vorgestellt werden.

VERBAUTER BLICK

Im deutschsprachigen Raum sind der Öffentlichkeit erst wenige dieser Frauen bekannt, und angesichts der großartigen Leistungen dieser Künstlerinnen fragen wir uns heute, wie ihr „Verschwinden“ passieren konnte. Zum einen lässt sich dies auf die ungleichen Ausgangsbedingungen für Frauen und Männer in Kunst, Handwerk und Design vor 100 Jahren zurückführen, auf die antiquierten Geschlechterbilder der Meister, die männlich dominierten Strukturen und die konkrete Benachteiligung von Frauen am Bauhaus in den 14 Jahren seiner Existenz. Zum anderen war die Rezeption in Forschung, Lehre, Kulturbetrieb, Medien und in der öffentlichen Wahrnehmung über 40 Jahre lang sehr einseitig patriarchal geprägt; dies hat sich erst seit den 1980er Jahren nach und nach verändert.⁰² Die Bauhaus-Fotografin Lucia Moholy beklagte noch zu ihren Lebzeiten das einseitige Interesse an den großen Meistern und ihren Meisterwerken. Dabei ging am Bauhaus in Weimar (1919–1925), Dessau (1925–1932) und Berlin (1932–1933) ein guter Teil der Inspiration im Prozess des Lernens, Lehrens und Experimentierens ebenso von den rund 1200 Studierenden des Bauhauses aus, und auch von den über 450 Frauen.

Bis heute verbinden viele Menschen das Bauhaus in erster Linie mit einem bestimmten Baustil und mit Architekten wie Walter Gropius, Hannes Meyer, Ludwig Mies van der Rohe und deren steinernen Zeugnissen des Neuen Bauens. Beiträge zum Neuen Bauen von Bauhausehrinnen wie Dörte Helm, deren 1928 realisierte moderne Raumgestaltung des heute noch existierenden Kurhauses in Warnemünde von den Nazis zerstört wurde,⁰³ oder von Lou Scheper, die unter anderem 1962/63 die (heute übermalte) Wandgestaltung im Team von Hans Sharoun der Neuen Berliner Philharmonie schuf,⁰⁴ waren bis vor



Teeextraktkännchen „MT 49“ von Marianne Brandt, aufgenommen 1924 von Lucia Moholy in Dessau.
© Bauhaus-Archiv Berlin, VG Bild Kunst, Bonn 2019

Kurzem komplett vergessen und werden bis heute kaum adäquat erwähnt. Auch die Namen und Werke so vielseitiger Bauhaus-Gestalterinnen wie Lilly Reich und Friedl Dicker sind in der Regel kaum bekannt, was durch die androzentrische Tradition der Architektur mit der Beschränkung von Frauen auf die Innenraumgestaltung und deren Minderbewertung gegenüber dem Bau noch verstärkt wird.

Die Dominanz gottväterlicher Bau-Herrlichkeit am Bauhaus hat sehr lange den Blick auf an-

dere Gestaltungsbereiche buchstäblich verbaut, sodass die vielfältigen innovativen Schöpfungen auch besonders erfolgreicher Künstlerinnen anderer Werkstätten erst spät und nur vereinzelt zur Kenntnis genommen wurden: die zeitlos schönen Teppiche, modernen Textilstoffe, -farben und -muster von Weberinnen wie Gunta Stözl, Anni Albers, Benita Otte oder Otti Berger; die Reformspielzeuge und variationsreichen Verwandlungsmöbel von Alma Siedhoff-Buscher und Friedl Dicker; die Krüge, Schalen und Service der Keramikerin Marguerite Friedlaender-Wildenhain, die nach ihrer Zeit am Weimarer Bauhaus die Keramikabteilung der Kunstgewerbeschule auf Burg Giebichenstein leitete und dort moderne Service für die Königliche Porzellan-Manufaktur entwarf; die Teekännchen, Lampen, experimentellen Fotos und Fotomontagen der Metallgestalterin und Fotografin Marianne Brandt, deren Teeextraktkännchen von 1924 es in der Reihe „Design in Deutschland“ 1998 sogar bis auf eine bundesdeutsche Briefmarke schaffte – um nur einige zu nennen.

01 Für eine erste zusammenfassende Übersicht über die wichtigsten Werkstätten und Frauenpersönlichkeiten vgl. Ulrike Müller, *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*, München 2009.

02 Für erste „Pionierarbeiten“, insbesondere zum Bereich der Weberei, vgl. etwa Sigrid Wortmann-Weltge, *Bauhaus-Textilien. Kunst und Künstlerinnen der Webwerkstatt*, Schaffhausen 1993; Magdalena Droste, *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus*, Berlin 1998.

03 Vgl. Galerie Joost van Mar, *Labor der Moderne*. Dörte Helm, Warnemünde 2018.

04 Vgl. Bauhaus-Archiv Berlin/Museum für Gestaltung, *Phantastiken. Die Bauhüuslerin Lou-Scheper-Berkenkamp*, Berlin 2012.

LEHRERINNEN DER ERSTEN STUNDE UND MEISTER-GATTINNEN IN DER ZWEITEN REIHE

Neben den Studentinnen der ersten Weimarer Semester gehörten bis vor Kurzem auch zwei Lehrerinnen der ersten Stunde zu den ganz und gar vergessenen Frauen am Bauhaus: Helene Börner und Gertrud Grunow. Börner bekleidete von 1919 bis 1925 am Weimarer Bauhaus eine Position als „Werkmeister“ der Weberei; sie hatte bereits 1906 bis 1915 an Henry van de Veldes Weimarer Kunstgewerbeschule unterrichtet. Dennoch war von ihr bis vor wenigen Jahren nicht einmal das Sterbedatum bekannt.

Das Interesse am experimentellen Unterricht der Sängerin und Musikpädagogin Grunow ist in jüngster Zeit gewachsen; inzwischen gibt es eine von Wissenschaftlerinnen betreute Internetseite⁰⁵ und mehrere Kunstprojekte zu ihr. Sie unterrichtete von 1922 bis 1924 das für die Selbstwahrnehmung der Schülerinnen und Schüler so wichtige Fach „Harmonisierungslehre“. Dabei hatte sie die Position als Formmeisterin inne, wurde aber wie eine Hilfslehrkraft bezahlt. Mit der Kombination von Tanz mit Klang- und Farbelementen zielte ihr moderner experimenteller Unterricht, von dessen Theorie und pädagogischer Praxis sich Lehrkräfte wie Paul Klee, Johannes Itten und Walter Gropius anregen ließen, auf eine synästhetische Sinnes- und Selbstwahrnehmung, durch die das innere und äußere Gleichgewicht geschult werden sollte. Unter dem zunehmenden Druck der Gegner des Bauhauses und mit der Umorientierung der Schule auf die Zusammenarbeit mit der Industrie wurde Grunows Arbeit als irrelevant abqualifiziert und ihr Vertrag 1924 nicht mehr verlängert.⁰⁶

Frauen wie Ise Gropius und Lucia Moholy, die beide mit Bauhaus-Meistern verheiratet waren, machten sich ebenfalls schon in der Weimarer Zeit, vor allem ab dem Bau der Meisterhäuser in Dessau, einen Namen: Erstere mit ihrer überaus engagierten PR-Arbeit für das Bauhaus und als freie Journalistin, Letztere als Herausgeberin der Bauhaus-Alben und als wichtigste Foto-Dokumentaristin der Schule. Moholys Fotos der Dessauer Bauhaus-Gebäude sind im Gegensatz zu ihr selbst seit rund 70 Jahren in aller Welt be-



Lucia Moholy, Selbstporträt 1930.

© Bauhaus-Archiv Berlin, VG Bild Kunst, Bonn 2019

kannt. Nach ihrer überstürzten Flucht aus Berlin 1933 verwendeten mehrere Jungmeister des Bauhauses die Fotografien zum Aufbau ihrer Karrieren in den USA – zunächst ohne dass Moholy selbst davon wusste oder Zugriff auf ihre über 500 Glasnegative gehabt hätte. In Berlin erst in der Obhut von Moholy-Nagy zurückgelassen, gelangten die Negative später in die Hände von Gropius, der sie mit in die USA nahm und auch nach dem Krieg behielt. So verbrachte die Künstlerin den Krieg als mittellose Emigrantin in London und verpasste eine Karriere als Fotografin und Dozentin, die ihr sonst zweifellos offengestanden hätte.⁰⁷ Keine andere Bauhaus-Frau hat, ausgelöst durch eigene Betroffenheit, schon zu ihren Lebzeiten so systematisch dokumentiert und öffentlich angeprangert, wie bedenkenlos männliche Bauhaus-Künstler für die Beförderung der eigenen Karriere von weiblicher Arbeit Gebrauch machten, wie Lucia Moholy.⁰⁸

⁰⁷ Vgl. Robin Schuldenfrei, *Bilder im Exil: Lucia Moholys Bauhaus-Negative und die Konstruktion des Bauhaus-Erbes*, in: Inge Hansen-Schaberg et al. (Hrsg.), *Entfernt. Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit – Verfolgung und Exil*, München 2012, S. 251–277.

⁰⁸ Vgl. Lucia Moholy, *Marginalien zu Moholy-Nagy. Dokumentarische Ungereimtheiten*, Krefeld 1972.

⁰⁵ Siehe www.gertrud-grunow.de.

⁰⁶ Vgl. Porträt Gertrud Grunow, in: Müller (Anm. 1), S. 16 ff.

BAUHAUS UND BAUHAUS-FRAUEN IM KONTEXT DER MODERNE

Die Bedeutung des Bauhauses und die Leistungen der Bauhaus-Frauen lassen sich noch besser ermessen, wenn man die gesellschaftlichen Prozesse im Zuge des Aufbruchs in die Moderne insgesamt ins Auge nimmt. Die Professionalisierung des Schulwesens und der Pädagogik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts legte eine wesentliche Grundlage für die Moderne und das Bauhaus, und daran hatte die Frauenbewegung einen großen Anteil: Frauenrechtlerinnen wie Fanny Lewald, Hedwig Dohm, Hedwig Kettler oder Helene Lange forderten in ihren Schriften und auf öffentlichen Versammlungen unermüdlich bessere Bildungs- und Ausbildungschancen für Mädchen und junge Frauen. Zwar hatte im deutschen Kaiserreich das Verbot für Frauen, sich politisch zu organisieren, weiterhin Bestand, doch gründeten sie im Zuge der mit der Industrialisierung einhergehenden, auch von der Wirtschaft geforderten Modernisierung der Berufs- und Ausbildungsmöglichkeiten für Mädchen und Frauen zahlreiche Frauenvereine.

Künstlerinnen schlossen sich nun Damenakademien oder Malerinnenschulen wie dem Münchener Künstlerinnenverein (1882) oder der Großherzoglichen Malerinnenschule Karlsruhe (1885) zusammen. Unabhängig von der männlichen Bastion der Kunstakademien konnten sich dort nun auch Frauen künstlerisch ausbilden lassen, denen die finanziellen Mittel für privaten Unterricht fehlten. Der Zugang zu Universitäten und Kunstakademien blieb Frauen, mit wenigen Ausnahmen wie der Großherzoglich-Sächsischen Kunsthochschule in Weimar, bis zur Gründung der Weimarer Republik 1919 verwehrt. In Abgrenzung zu Akademien und nachweislich auch, um diese männlichen Künstlern vorzubehalten, wurden unter dem Druck der Wirtschaft als Resultat des Engagements der Lette-Vereine immer mehr berufsorientierte Ausbildungsstätten gegründet. Um 1910 öffneten bereits rund 60 der neu entstandenen Kunstgewerbeschulen ihre Pforten für Frauen, einige nahmen sie mit Einschränkungen auf, zwölf wurden allein für Frauen eingerichtet.⁰⁹

⁰⁹ Vgl. Renate Berger, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1986.

Auch international wurden die Voraussetzungen für die Gründung des Bauhauses schon lange vor dem Ersten Weltkrieg geschaffen. Ein wichtiger Anstoß kam aus der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung Ende des 19. Jahrhunderts, die eine Synthese aus Malerei, Architektur und Handwerk anstrebte. Bewegung gab es Anfang des 20. Jahrhunderts auch in Wien, wo die Wiener Werkstätten neue Wege beschritten und sich dort neben Männern wie Josef Hoffmann auch eine Frau wie Else Oppler als Gestalterin einen Namen machte. Ein paar Jahre später erprobten junge Künstler wie Franz Čížek und Johannes Itten neue Konzepte in der Kunstpädagogik. Schon 1902 hatte der Musiker und Tanzpädagoge Émile Jacques-Dalcroze, der 1911 die innovative Bildungsanstalt für Musik und Rhythmik in Dresden-Hellerau gründete, in Zürich das Konzept der „rhythmischen Erziehung“ vorgelegt.¹⁰ Die schon erwähnte Bauhaus-Lehrerin Gertrud Grunow sollte sich später auf seine Methode beziehen. 1907 wurde in München im Zusammenwirken von Industrie und Architektur der Deutsche Werkbund gegründet, der die Verbindung von Zweckmäßigkeit, neuen Materialien und Formschönheit (Warenästhetik) zum Programm erhob. Wie Walter Gropius war auch die Architektin und spätere Bauhaus-Lehrerin Lilly Reich dort seit 1912 Mitglied und wurde als erste Frau in den Vorstand gewählt.

Der Beginn des neuen Jahrhunderts war eine Zeit der Inszenierungen und Visionen: Kaufhäuser, Schaufenster sowie Film und Bühne wurden zu Probenräumen für die Idee eines Gesamtkunstwerks. Neue technische Mittel wie Zeitraffer und Zeitlupe wanderten vom Film in die Literatur, und „das Geistige in der Kunst“¹¹ mit der Idee radikaler Reduktion und Abstraktion sowie Konzentration auf Grundfarben (gelb, blau, rot) und Grundformen (Kreis, Quadrat, Dreieck) von der freien Malerei und Grafik auch in Handwerk und Design. Als Zeit des Aufbruchs in die Moderne erscheinen diese Jahre auch deshalb so besonders ideenreich, stürmisch und avantgardistisch, weil mehr Frauen in der Öffentlichkeit agierten als jemals zuvor.

¹⁰ Gret Palucca war dort Schülerin und Tänzerin, bevor sie 1925 in Dresden ihre eigene Tanzschule gründete, die mit dem Bauhaus zusammenarbeitete.

¹¹ Vgl. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1911.



Männlich geprägtes Kollegium: Gruppenfoto der Bauhaus-Meister auf dem Dach des Bauhaus-Gebäudes in Dessau; v.l.n.r.: Josef Albers, Marcel Beuer, Gunta Stözl, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky, Walter Gropius, Herbert Bayer, László Moholy-Nagy, Hinnerk Scheper. Foto: Lucia Moholy, Dessau 1926.

© picture alliance/akg-images, VG Bild Kunst, Bonn 2019

Parallel dazu kämpften Frauen heftiger denn je gegen ihre Unterdrückung und für gesellschaftliche Teilhabe sowie das aktive und passive Wahlrecht. Die englischen Suffragetten handelten sich um 1910 mit gezielten Steinwürfen auf das britische Parlamentsgebäude ebenso öffentlichkeitswirksame wie harte Haftstrafen ein. Da die Mehrzahl der von Männern gewählten männlichen Vertreter das Ende ihrer politischen Alleinherrschaft in Europa wohl schon ahnte, stemmten sich viele von ihnen umso heftiger gegen die Forderung der Frauen. Und so gab es vor dem Ersten Weltkrieg, mit Ausnahme von Finnland (dort ab 1906) und Norwegen (1913), in Europa noch kein allgemeines Wahlrecht für Frauen geschweige denn gewählte Volksvertreterinnen. Männer setzten sich aus ihrer Perspektive zwar auch für Gerechtigkeit und die Befreiung aus autoritären Strukturen ein, dabei aber vor allem für wissenschaftliche und kulturelle Erneuerung durch männliche Kulturträger. Und diese verstanden unter Fortschritt in der Regel etwas anderes als Emanzipation und Befreiung im Sinne tatsächlicher

Chancengleichheit. Als Aussteigerinnen und Aussteiger erprobten Frauen wie Männer alternative Rollenbilder in anarchisch-egalitär ausgerichteten Gemeinschaften, etwa in Worpsswede, in der Gartenstadt Hellerau oder auf dem Schweizer Monte Verità. In der Mitte der Gesellschaft wurden Moderne und Gleichberechtigung jedoch noch lange nicht zusammen gedacht. Emanzipatorische weibliche Positionen und kulturelle Praktiken fanden nur zu einem geringen Anteil Eingang in Wissenschaft, Kunst, Politik oder den Familienalltag.

Nach der menschgemachten „Urkatastrophe“ des Ersten Weltkrieges, die Europa von 1914 bis 1918 in Atem hielt, waren Gesellschaft und Kultur in Deutschland wesentlich geprägt von der stürmischen Entwicklung zur Demokratie, der Inflation mit ihrem Höhepunkt 1923 und der Weltwirtschaftskrise 1929. All dies ging mit sozialen Nöten und großen Unsicherheiten einher, eröffnete aber auch Freiräume für Neues und Experimentelles – auch und gerade im künstlerischen Bereich. Ein Gutteil der schöpferischen

Vielfalt, die sich auch in Alltagskultur, neuen pädagogischen Konzepten, Berufen und in der Mode widerspiegelte, ging von Frauen aus. Die Bauhaus-Frauen und andere „Neue Frauen“¹² entwickelten dabei unter den Voraussetzungen weiblicher Sozialisation und Geschichte andere Entwürfe von Kunst und Leben als ihre männlichen Zeitgenossen. Daher möchte ich direkt von *weiblicher Moderne* sprechen.

NEUE WEGE UND ALTE MUSTER

Als die jungen Frauen am Weimarer Bauhaus Ende April 1919 ihr Studium aufnahmen, waren erst wenige Monate zuvor zum ersten Mal in der deutschen Geschichte Frauen auf demokratischem Wege in ein reichsweites Parlament gewählt worden. Die verfassungsgebende Nationalversammlung tagte nur ein paar Straßen weiter im Deutschen Nationaltheater. Der lange Weg der Frauen von der Jahrhunderte währenden Entmündigung und Diskriminierung bis zu diesem Neuanfang sollte zumindest vor dem Gesetz endlich ein Ende haben. Die 84 Studentinnen am Bauhaus und die 37 weiblichen Abgeordneten sollten historisch zusammen gedacht werden.

„Wir wollten lebendige Dinge schaffen für unser heutiges Dasein, für eine neue Lebensgestaltung,“ schrieb die Weberin und einzige Meisterin des Bauhauses, Gunta Stölzl, 1931 rückblickend in einem Artikel für die Zeitschrift des Dessauer Bauhauses.¹³ Die meisten der Studentinnen, die zum Sommersemester 1919 am Weimarer Bauhaus angenommen worden waren, gehörten bereits zur künstlerischen Avantgarde: Hochbegabt und in ihrer Jugend inspiriert von den Neuerungen der Mädchen- und Frauenbildung wagten sie nun, ermutigt auch durch den demokratischen Neuanfang, den Sprung in eine Ausbildung, die Männern *und* Frauen die Förderung ihrer künstlerischen Begabung in Kombination mit einer Lehre und einem Berufsabschluss versprach: „Als Lehrling aufgenommen wird jede unbescholtene Person ohne Rücksicht

auf Alter und Geschlecht, deren Begabung und Vorbildung vom Meisterrat als ausreichend erachtet wird.“¹⁴

Dazu forderte Direktor Gropius alle auf, auch am Aufbau einer neuen Gesellschaft mitzuwirken. Die jungen Frauen sahen die einmalige Gelegenheit, die Entwicklung ihrer Fähigkeiten sowie ihren Unterhalt in die eigenen Hände zu nehmen und sich außerdem politisch zu engagieren. Am Bauhaus entwickelten sie in der Situation der Erneuerung ein besonderes Lebensgefühl, das sich in schöpferischer Experimentierfreude, reformpädagogischen Ideen und einem ausgeprägten Sinn für Gemeinschaft äußerte. Dass dies während und nach Abschluss der Ausbildung dazu führte, dass die Mehrzahl der Frauen nur in der „zweiten Reihe“ landete, sollte aus heutiger Perspektive nicht als Schwäche gewertet werden, sondern als Beweis für den Fortbestand männerbündischer Strukturen selbst in einer so modernen Schule wie dem Bauhaus.

An der Geschichte der Bauhaus-Frauen lässt sich zeigen, wie langwierig und hartnäckig der diskriminierende Umgang gerade mit künstlerisch und intellektuell hochbegabten Frauen und deren Leistungen war. Künstler wie Walter Gropius, Oskar Schlemmer oder Wassily Kandinsky, die heute als Avantgarde, Meister und Bauherren der Moderne gefeiert werden, entwarfen fantastische Szenarien für den „neuen Menschen“ – doch ihr Verhalten, ihr Frauenbild und ihre Kunstauffassung standen oft im Kontrast dazu. Die Haltung, dass Genie generell nur Männern vorbehalten sei, spiegelt sich genau genommen schon im Konzept wider, die neue Ausbildung an die alte Handwerksordnung anzulehnen. Bauhaus-Schülerinnen und -Schüler konnten demnach von „Lehrlingen“ zu „Gesellen“ bis zu „Jungmeistern“ aufsteigen. Die Bezeichnung „Bauhaus“, hergeleitet von der mittelalterlichen „Bauhütte“, stand dabei für die Gemeinschaft der Lernenden und Lehrenden und für die Allianz von Handwerk und Kunst. Gemessen am Anspruch einer grundsätzlichen Opposition gegen die Jahrhunderte währende Akademisierung

12 Vgl. Alexandra Kollontai, *Die neue Frau* (1918), in: Kristine von Soden/Maruta Schmidt (Hrsg.), *Neue Frauen. Die Zwanziger Jahre*, Berlin 1988, S. 6f.

13 Zit. nach Ingrid Radewaldt, *Porträt über Gunta Stölzl*, in: Müller (Anm. 1), S. 42–49.

14 Paragraph 3 der Satzung des Staatlichen Bauhauses, zit. nach Anja Baumhoff, *What's in the Shadow of a Bauhaus Block? Gender Issues in Classical Modernity*, in: Christiane Schönfeld (Hrsg.), *Practicing Modernity. Female Creativity in the Weimar Republic*, Würzburg 2006, S. 51–67, hier S. 64.



Weberinnen auf der Treppe des Bauhauses Dessau, um 1927. Zu erkennen sind u. a. Gunta Stözl (2. v.l.) und Anni Albers (3. v.r.).
© Estate of T. Lux Feininger, Bauhaus-Archiv Berlin

der Kunst war dieses Konzept zwar fortschrittlich, hinsichtlich der Partizipation von Frauen aber wiederum sehr rückständig. Schon die rein männlichen Bezeichnungen zeigen, dass an eine gleichwertige Berufsausbildung junger Frauen, mit dem so nützlichen Ausbildungsabschluss in Handwerk und Kunst nicht gedacht worden war.¹⁵

Entsprechend trafen die Frauen in der Ausbildung bald auf Widerstände. Schon die gut gemeinte Forderung in Gropius' Begrüßungsansprache, „kein Unterschied zwischen schönem und starkem Geschlecht“,¹⁶ lässt uns heute ahnen, wie tief die Vorstellung angeborener männlicher und weiblicher Geschlechtercharaktere im Denken noch verwurzelt war. Die Kunst- und Designhistorikerin Anja Baumhoff entdeckte zum Beispiel in der Lehre des Bauhaus-Meisters Johannes Itten die Empfehlung, Frauen sollten nur in der Fläche arbeiten, da sie eine natürliche

Schwäche hätten, dreidimensional zu sehen.¹⁷ Gropius fürchtete nach dem Ansturm so vieler Studentinnen ernsthaft um das Ansehen der Schule und forderte schon im September 1920 im Meisterrat „eine scharfe Aussonderung“ bei dem „der Zahl nach zu stark vertretenen weiblichen Geschlecht“.¹⁸

Bereits im selben Jahr hatten die Meister die Webwerkstatt zur „Frauenklasse“ erklärt. Nun wurde aber ausgerechnet die Weberei zu einer der produktivsten und für die Schule einträglichsten Werkstätten. Textilgestalterinnen wie Gunta Stözl, Anni Albers, Otti Berger oder Margarete Leischner webten nicht nur prachtvolle individuelle Teppiche, sondern entwickelten aus avantgardistischen Material-, Form- und Farbkombinationen Muster und Patente für die Industrie. Viele der Frauen waren Mehrfachbegabungen und entschieden sich später für künstlerische Bereiche wie Foto und Film oder betätigten sich schreibend als Journalistinnen.

NACH DEM BAUHAUS

Zu einem ebenso dramatischen wie tragischen Kapitel entwickelte sich für viele Bauhaus-Frauen die Zeit des Nationalsozialismus. Die jüdische Weberin Otti Berger, die zunächst in London festsaß, hatte schon ein Visum für die USA, weil László Moholy-Nagy sie als Dozentin ans „New Bauhaus“ nach Chicago holen wollte, besuchte aber noch einmal ihre schwerkranke Mutter in Kroatien, wurde dort inhaftiert, deportiert und 1944 in Auschwitz ermordet. Auch Friedl Dicker, die im KZ Theresienstadt noch heimlich Kindern Kunstunterricht gegeben hatte, wurde in Auschwitz umgebracht. Andere jüdische Künstlerinnen wie Anni Albers, die Keramikerin Marguerite Friedlaender-Wildenhain oder die Fotografin Grete Stern konnten Europa verlassen und machten das Bauhaus in der Emigration in den USA, in Südamerika, Israel oder Afrika bekannt. Wieder andere wie Marianne Brandt oder die Bildhauerin und Kostümgestalterin Ilse Fehling überlebten unter dem Verdikt als „entartete Künstlerin“ in bedrängenden Situationen innerer Emigration in Deutschland. Die Malerin Dörte Helm durf-

15 Für den Bereich der Weberei bot die Handwerksinnung in Weimar keinen beruflichen Abschluss an. Das wurde erst am Dessauer Bauhaus auf Betreiben der dortigen Meisterin des Textilbereichs, Gunta Stözl, möglich.

16 Zit. nach Baumhoff (Anm. 14).

17 Vgl. Anja Baumhoff, *Frauen am Bauhaus – ein Mythos der Emanzipation*, in: Jeannine Fiedler/Peter Feierabend (Hrsg.), *Bauhaus, Köln–Mailand 1999*.

18 Zit. nach Baumhoff (Anm. 14).

te als „Halbjüdin“ ihren Beruf nicht ausüben und starb 1941 an Grippe, die Designerin Alma Siedhoff-Buscher kam 1944 bei einem Bombenangriff ums Leben. Gunta Stölzls hoffnungsvolle Karriere in der Zusammenarbeit mit großen Auftraggebern aus der Industrie brach ab; sie emigrierte in die Schweiz und führte dort bis zu ihrem Tod eine Handweberei.

Sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR gerieten die meisten Bauhaus-Frauen in lange Vergessenheit. Heute gibt es nun auch regional verstärkte Anstrengungen, insbesondere an den jeweiligen Heimatorten, die Spuren der vergessenen Mütter und Töchter der Moderne nachzuzeichnen und sichtbar zu machen. In Chemnitz bildete sich 1999 die Marianne-Brandt-Gesellschaft, das Landesmuseum Oldenburg intensiviert die Recherchen zur Textilgestalterin Margarete Willers, die Stadt Köln ehrte im September 2018 die Keramikerin Margarete Heymann-Loebenstern-Marks mit einem Stolperstein, und von April bis August 2019 ist ihr und ihrer ebenfalls am Bauhaus ausgebildeten Cousine, der Bühnenbildnerin Marianne Ahlfeld-Heymann, eine Ausstellung gewidmet. Auch im Angermuseum Erfurt werden in der Ausstellung „Bauhausmädels“ bis Juni 2019 Werke von Heymann-Loebenstern-Marks, Gertrud Arndt, Marianne Brandt und Margaretha Reichardt gezeigt.

AKTUALITÄT WEIBLICHER MODERNE

„Die Welt neu denken“, so lautet das einladende Motto des Bauhaus Verbundes 2019 für die Feierlichkeiten des 100-jährigen Bauhaus-Jubiläums. Wenn er mehr sein soll als ein griffiger Werbeslogan mit Verfallsdatum 31. Dezember 2019, so kann er viel, sogar alles bedeuten: nicht nur die Einladung zu einem kunsthistorischen Spaziergang, sondern zu einem utopischen Ausblick in die Zukunft. „Es gibt im Leben keine Wiederholung, es gibt nur das Beharren“, sagte schon die legendäre Schriftstellerin und Kunstsammlerin Gertrude Stein, die im Zeitalter der technischen Beschleunigung als Meisterin der Langsamkeit für die literarische Moderne das filmische Mittel der Zeitlupe und der mantraartigen rhythmischen Wortwiederholung in die Sprache brachte.

Ich möchte behaupten, dass noch längst nicht alles entdeckt, erprobt, ausgeschöpft, bedacht worden ist, was in der kurzen Blütezeit der Mo-

derne zwischen den zwei Weltkriegen ersonnen, entwickelt, geschaffen, in die Welt geworfen wurde. Und mir erscheinen die Werke, Äußerungen und auch die Lebenswege von Bauhaus-Frauen wie Gunta Stölzl, Anni Albers, Otti Berger, Friedl Dicker, Lou Scheper, Marguerite Friedlaender-Wildenhain, Alma Buscher und Lucia Moholy bei aller individuellen Unterschiedlichkeit aus heutiger Perspektive moderner, radikal neuer, mutiger, kreativer und zukunftsfähiger als die Mehrzahl der Hinterlassenschaften ihrer berühmten Lehrer, Mitschüler oder Ehemänner. Diese brachten großartige neue Ideen und Werke in die Welt, doch die jahrhundertalte „Gewohnheit“ patriarchaler Dominanz ließ die meisten von ihnen den neuen Menschen weiter als überlegenen männlichen Vordenker (und Genie) entwerfen. Und der verzichtete, ganz gleich ob als Künstler oder als Sozialist, selten auf seine Vorrechte, Machtgesten und Selbstgefälligkeiten.

Die genannten Bauhaus-Frauen hingegen – eine große Anzahl von ihnen übrigens jüdischer Herkunft – überwand die Gedächtnis- und Bindungslosigkeit, mit der die Innovations- und Machbarkeitszwänge manch „moderner“ Produkte architektonischer Selbsterhöhung bis heute einhergehen, und vollzogen angesichts ihres glücklichen Überlebens der zweiten mörderischen, von Menschen herbeigeführten universellen Katastrophe spätestens in der Emigration einen Perspektiv- und Positionswechsel vom unsterblichen individuellen *Werk* (Produkt) zum lebendigen *Wirken* (Prozess). In ihrer weiblichen Vision der Moderne entwarfen sie die Welt und sich selbst auf der Grundlage einer gemeinschaftlich fundierten, schöpferischen Arbeit mit Konzentration auf das Wesentliche in der Verdichtung von Geist *und* Stoff (Materie). Und sie setzten ihr Schaffen ebenso achtungsvoll in Beziehung zum aktuellen Lebenskontext wie zu Traditionen und kulturellen Praktiken anderer Zeiten und Völker.

ULRIKE MÜLLER

ist Musikerin und promovierte Literaturwissenschaftlerin. Sie lebt in Weimar, arbeitet als freie Autorin, Referentin, Pädagogin und Reiseleiterin und gestaltet mit anderen KünstlerInnen literarisch-musikalische Programme. Ihr Buch „Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design“ wurde 2019 neu aufgelegt.

www.ulrike-mueller-weimar-weiblich.de

ZUR GLOBALISIERUNG DES BAUHAUSES

Burcu Dogramaci

Die Eröffnung der Kunstschule Bauhaus in Weimar 1919 unter dem Gründungsdirektor Walter Gropius veränderte die Geschichte der Architekten- und Künstlerausbildung entscheidend. In Weiterführung der vom britischen Maler und Architekten William Morris und der Arts-and-Crafts-Bewegung bereits im 19. Jahrhundert formulierten Vorstellung der künstlerischen Wiederbelebung des Handwerks basierte die Bauhaus-Idee auf einer praxisorientierten Ausbildung beziehungsweise einer praktischen Werkstatterziehung. Gropius hatte 1919 in seinem Bauhaus-Manifest zur Erneuerung der Künste durch die Zusammenführung von Kunst und Handwerk aufgerufen. Demzufolge standen die Werkstätten im Zentrum des Bauhaus-Programms: Ein Vorkurs legte das allgemeine künstlerische Fundament, bevor die Schülerinnen und Schüler ihre Ausbildung für drei Jahre an den Werkstätten, beispielsweise für Weberei, Metall- oder Keramikunst, fortsetzten. Hier wurden sie von den Meisterinnen und Meistern nicht nur theoretisch und praktisch unterwiesen, sondern es wurde auch experimentiert und auf Bestellung gearbeitet – später in Dessau in enger Anbindung an die Industrie. Erst nach dem Erwerb des Gesellendiploms wurden sie in den abschließenden zweijährigen Architekturkurs aufgenommen.

Ziel aller bildnerischen Tätigkeit sollte der Bau sein, wobei erst 1927 eine eigene Architekturabteilung begründet wurde.⁰¹ Unter den drei Leitern des Bauhauses – Walter Gropius, Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe – und an den drei Standorten Weimar, Dessau und Berlin wurde zwar das Ausbildungsprogramm modifiziert, wesentliche kunstpädagogische Grundzüge blieben aber erhalten. Bereits kurz nach seiner Gründung, spätestens aber nach der großen Ausstellung „Kunst und Technik – eine neue Einheit“ 1923 wurde das Bauhaus rasch über die deutschen Grenzen hinaus bekannt und stilbildend. So entwickelte der niederländische Architekt

Hendricus Theodorus Wijdeveld in den 1920er Jahren ein Programm für eine Internationale Arbeitsgemeinschaft, das deutliche Züge des Weimarer Bauhauses trug. Und auch nach Schließung des Berliner Bauhauses 1933 wirkte die Bauhaus-Pädagogik international fort.

Im Folgenden werde ich die globale Rezeption des Bauhauses und seiner pädagogischen Grundsätze vorstellen und dabei einige Beispiele für die Fortführung der prägenden kunsterzieherischen Ideen des Bauhauses im Ausland vorstellen. Adaptionen der Bauhaus-Pädagogik in Deutschland wie an der Berliner Reimann-Schule, der Textilschule Krefeld oder der Ulmer Hochschule für Gestaltung bleiben hier bewusst unberücksichtigt.

ZEITGENÖSSISCHE REZEPTION

Die internationale Reputation der Schule und die Zusammensetzung von Lehrkörper und Studierenden trugen wesentlich zur globalen Verbreitung des Bauhauses bei. Schülerinnen und Schüler aus Japan, der Schweiz, der Türkei, den USA und Ungarn trugen ihre Erfahrungen nach dem Studium in ihre Heimatländer zurück.⁰² Oftmals lässt sich derweil der „Abdruck“ des Bauhauses nicht gradlinig in den Œuvres ehemaliger Bauhaus-Schüler nachweisen. So zeigt sich etwa in den Bauten des türkischen Bauhäuslers Semih Rüstem (Sefai) Temel eine Verankerung im Konstruktivismus, die vermutlich auf seine Kontakte zu Mitgliedern der KURI-Gruppe (kurz für „konstruktiv, utilitär, rational und international“) am Bauhaus zurückzuführen ist.⁰³

Ungarn

Deutlicher ist die Prägung durch das Bauhaus an den globalen Kunstschulen: Beispielfhaft ist das Wirken von mehr als 20 Ungarn als Schüler und Meister am Bauhaus, wobei lange Zeit vor allem

die bekannteren Bauhäusler Marcel Breuer und László Moholy-Nagy im Blickpunkt der Forschung standen. Doch auch andere wie der Architekt Farkas Molnár, der von 1921 bis 1925 am Bauhaus war und als Wegbereiter der modernen Architektur in Ungarn gilt, oder der Kunsttheoretiker Ernő Kállai waren wesentlich für die Popularisierung des Bauhauses in Ungarn.

Das sogenannte Ungarische Bauhaus wurde 1928 von Sándor Bortnyik begründet,⁰⁴ der in den 1920er Jahren in Weimar gelebt und intensive Kontakte zu Bauhäuslern gepflegt hatte. Vor allem das Erlebnis eines gattungsübergreifenden, umfassenden Kunstwillens und der Gedanke des Kollektivs hatten ihn nachhaltig geprägt. Zurück in Budapest versuchte Bortnyik eine Künstlerwerkstatt nach den Prinzipien des Bauhauses aufzubauen.⁰⁵ Er gründete eine private Schule für angewandte Grafik und typografische Gestaltung und widmete sich damit künstlerischen Bereichen, die seit 1925 auch am Bauhaus bedeutend gewesen waren. Bereits der Name der Budapester Kunstschule, „Mühely“ (ungarisch: „Werkstatt“), die auch „Kis Bauhaus“ („Kleines Bauhaus“) genannt wurde, schuf eine direkte Verbindung zum deutschen Pendant. Übernommen wurden vor allem die praktische Ausrichtung sowie der gestaffelte Lehrplan. Bortnyik versuchte, seine Schülerinnen und Schüler mit einfallsreichen Unterrichtsmethoden an die Kunst heranzuführen und sie mit verschiedenen Materialien und Formen vertraut

zu machen. Der Op-Art-Künstler Victor Vasarely, Absolvent der Mühely, beschrieb in seinen Erinnerungen, wie er „Begriffe wie schrill, taub, zart, weich, ruhig etc. mit Formen, Farben und verschiedenen Werkstoffen bildnerisch“ ausdrücken sollte.⁰⁶ Zudem integrierte Bortnyik, selbst ein anerkannter Plakatkünstler, neue Medien in seinen Unterricht und ließ Entwürfe für Reklamemittel, Druckerzeugnisse, Buchillustrationen und Plakate fertigen.⁰⁷ Nicht nur Molnár unterrichtete an der Mühely, auch Moholy-Nagy gab nach seinem Ausscheiden aus dem Dessauer Bauhaus Kurzlehrgänge in Budapest. Bortnyiks Schule, an der etwa 100 Studierende ausgebildet wurden, schloss 1938.

Der ungarische Maler Gyula Pap, der seit 1920 am Bauhaus studiert hatte und vor allem durch den frühen Bauhaus-Meister und Leiter des Vorkurses Johannes Itten geprägt war, betätigte sich ebenfalls als Mittler der Lehrmethoden des Bauhauses. 1948 begründete er in Nagymaros an der Donau das Volkskollegium für bildende Kunst „Nagy Balogh“, an dem sich begabte, mittellose Arbeiter- und Bauernkinder künstlerisch fortbilden konnten.⁰⁸ Ähnlich wie am Bauhaus bildete sich eine Lebensgemeinschaft, die einen Weinberg bewirtschaftete und Zeichenmaterialien eigenhändig aus lokalen Rohstoffen herstellte. Pap beabsichtigte zudem, kollektive Werkstätten und Ateliers auf den Spuren des Bauhauses einzurichten. Vor allem aber adaptierte er die pädagogischen Prinzipien des Weimarer Vorkurses, der unter Itten auf der Kontrastlehre aufgebaut hatte.⁰⁹ Auch Pap ließ seine Schüler Linienübungen, Hell-Dunkel-Arbeiten sowie freie Farbkompositionen erarbeiten. Aus politischen Gründen wurde das „Nagy Balogh“ jedoch bereits 1949 geschlossen. Ein Großteil der Schüler konnte an die Hochschule für Bildende Künste in Budapest wechseln.¹⁰

01 Dennoch waren alle Leiter des Bauhauses Architekten, und die Schüler arbeiteten an den Bauprojekten der Meister mit. Zu Programm und Programmatik des Bauhauses vgl. Winfried Nerdinger, *Das Bauhaus. Werkstatt der Moderne*, München 2018; Olivier Gabet (Hrsg.), *The Spirit of the Bauhaus*, London 2018.

02 Zu den Netzwerken am Bauhaus siehe das Forschungsprojekt „Bewegte Netze. Bauhausangehörige und ihre Beziehungs-Netzwerke in den 1930er und 1940er Jahren“, 2013–2016, www.b-tu.de/fg-kunstgeschichte/forschung/projekte/bewegte-netze. Zum Bauhaus als kosmopolitisches Projekt siehe die Ausstellung „bauhaus imaginista“, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2019.

03 Vgl. Eva Baikay-Rosch, *Die KURI-Gruppe*, in: Hubertus Gaßner (Hrsg.), *Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*, Marburg 1986, S. 56–74. Zu den Türken am Bauhaus siehe Burcu Dogramaci, *Bauhaus in der Türkei*, in: *Bauhaus-Archiv Berlin* (Hrsg.), *bauhaus global*, Berlin 2010, S. 173–182.

04 Vgl. Sándor Bortnyik, *Programm des Ungarischen Bauhauses* (1929), in: Éva R. Baikay, *Die Ungarn am Bauhaus – von Kunst zu Leben*, Pécs 2010, S. 358.

05 Vgl. ders., *Etwas über das Bauhaus*, in: Eckhard Neumann (Hrsg.), *Bauhaus und Bauhäusler*, Köln 1985, S. 145–149.

06 Zit. nach Gaston Diehl, *Vasarely*, Liechtenstein 1990, S. 8.

07 Vgl. Sándor Bortnyik, *Programm des Ungarischen Bauhauses. Neue Wege des „Kunstgewerbe-Unterrichts“* (1928), in: Gaßner (Anm. 3), S. 376–379, hier S. 379.

08 Vgl. Gyula Pap, *Bauhauserziehung in Ungarn: „Nagy Balogh“ – Volkskollegium und Malerschule in Nagymaros 1948–1949*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar* 4–5/1979, S. 394–197.

09 Vgl. Martin Busch, *Der Vorkurs am frühen Bauhaus*, in: Klaus-Jürgen Winkler (Hrsg.), *Bauhaus-Alben. Teil 1: Vorkurs, Tischlerei, Drechslerei, Holzbildhauerei*, Weimar 2006, S. 14f.

10 Vgl. Neumann (Anm. 5), S. 141.



Hannes Meyer (im Anzug Mitte) beim „Metallischen Fest“ im Bauhaus Dessau, Februar 1929.

© bpk/Kunstabibliothek, SMB, Photothek Willy Römer/Walter Obschonka

Japan

In Japan wurde das Bauhaus zunächst durch einheimische Architekturzeitschriften populärisiert, die rege über die Weimarer Kunstschule berichteten. Der erste Japaner am Bauhaus war der Maler Teinsuke Nakada, der nach seiner Rückkehr 1925 einen vielbeachteten Bericht über das Bauhaus schrieb. Der junge Architekt Renshichiro Kawakita eröffnete 1931 in Tokyo ein Architekturinstitut („Seikatsu Kosei Kenkyusho“, übersetzbar als „Kollektiv für alltägliche Lebensgestaltung“), dessen Curriculum er an die Bauhaus-Lehre anpasste.¹¹ Er erhielt wesentliche Anregungen durch Takehiko Mizutani, der seit 1927 den Vorkurs von Josef Albers besucht hatte. Auch das Ehepaar Iwao und Michiko Yamawaki, das von 1930 bis 1932 am Dessauer Bauhaus studiert hatte, trug wesentlich zur Verbreitung der Bauhaus-Pädagogik in Japan bei. Vor allem Iwao, der als Fotograf und Architekt an der Nihon Universität in Tokyo

¹¹ Vgl. Chisaburoh F. Yamada, *Dialogue in Art. Japan and the West*, Tokyo 1976, S. 145.

lehrte, wandte die Prinzipien der Bauhaus-Lehre in seinem Unterricht an. Wieder waren es der Vorkurs und der freie Umgang mit Materialien, Formen und Farben, die besonders prägend gewirkt hatten.

Hannes Meyer: Sowjetunion, Mexiko

Nicht nur die Schüler, auch die Meister exportierten die Bauhaus-Lehre ins Ausland. Hannes Meyer, Nachfolger von Walter Gropius als Leiter des Bauhauses, wirkte sowohl in der Sowjetunion als auch in Mexiko als Lehrer und versuchte seine pädagogischen Ansätze in die Erziehung junger Architekten einzubringen.¹² Unter dem Direktorat Meyers wurde eine wissenschaftlich fundierte Baulehre eingeführt; er forderte seine Studentinnen und Studenten auf, sich neben ihren Entwürfen auch soziologischen und naturwissenschaftlichen Fragestellungen zu widmen. Wissenschaftliche Untersuchungen zu den Lebensräumen von Arbeiter- und Angestelltenfamilien in Dessau und Umgebung ergänzten die praktische Lehre. In der Sowjetunion setzte Meyer seit 1930 seine Lehrtätigkeit fort. Als Professor an der Hochschule für Architektur, der WASI, unterrichtete er zunächst Wohnbau und soziales Bauen, später landwirtschaftliches Bauen und Industriebau. Meyer vertrat die Idee einer steten Entwicklung der Studierenden von allgemeinen Grundlagenfächern zu einzelnen Fachdisziplinen, bei dem den „gesellschaftswissenschaftlichen Disziplinen und den wissenschaftlichen Analysen“ ein wichtiger Platz zugewiesen wurde. Die Grundlagenvermittlung ähnelte dem Prinzip des Vorkurses am Bauhaus, und auch die Auseinandersetzung mit den realen zeitgenössischen Lebensbedingungen gehörte sowohl in Dessau als auch in Moskau zu den pädagogischen Maximen Meyers. Gleichzeitig waren die Themen und Aufträge den spezifischen Bedingungen in der Sowjetunion angepasst: Die Studierenden sollten im Auftrag des Volkskommissariates der Landwirtschaft Schulen, Krippen und Lager für Kolchonen in der Ukraine entwerfen.

Nachdem Meyer 1939 nach Mexiko emigriert war, versuchte er auch dort seine pädagogischen Prinzipien umzusetzen: Am Nationalen Polytechnischen Institut, der ersten städtebaulichen

¹² Vgl. Klaus-Jürgen Winkler, *Der Architekt Hannes Meyer*, Berlin 1989.

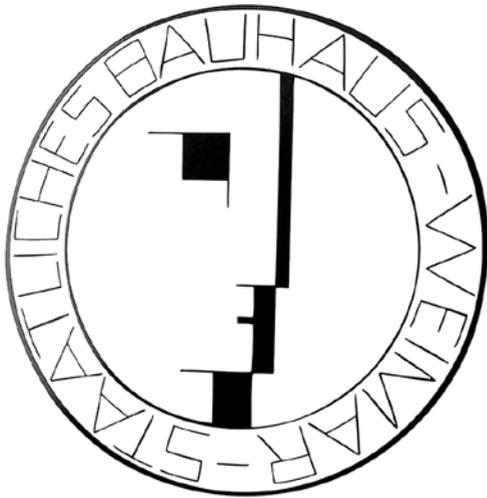


Josef Albers untersucht mit Studierenden eine Papierkonstruktion am Black Mountain College, 1946.
© Peter Reznikoff, Foto: Genevieve Naylor.

Bildungseinrichtung Mexikos, an deren Gründung Meyer mitwirkte, sollten graduierte Architekten, Ingenieurinnen und Ökonomen in einem zweijährigen Aufbaustudium in die Stadt- und Regionalplanung eingeführt werden. Die Ausbildung gliederte er als straffes Stufenprogramm: Der erfolgreiche Abschluss setzte das Absolvieren von zehn Problemkreisen voraus, deren Schwierigkeitsgrad und Komplexität jeweils zu nehmen. Meyer übertrug seinen gesellschaftspolitischen Ansatz und die analytisch-wissenschaftliche Herangehensweise, die er bereits am Bauhaus vertreten hatte, nach Mexiko. So sollten die Studierenden des ersten Jahreskurses die Lebensräume von Arbeiter- und Angestelltenfami-

lien in Mexiko-Stadt untersuchen, wobei nicht nur der Mikrokosmos Wohnung betrachtet werden, sondern auch die Kontextualisierung in den Makrokosmos Stadt erfolgen sollte.¹³ Die Ergebnisse der Untersuchung gewährten komplexe Einsichten in Lebensweise, Wohnumfeld und soziale Verhältnisse der ausgewählten Familien. Die Parallelen zu den unter Meyer erstellten Analysen am Dessauer Bauhaus sind evident. 1941 fiel der Architekt und Lehrer nach einem politischen Macht- und Führungswechsel Intrigen zum Opfer und wurde entlassen.

¹³ Vgl. Hannes Meyer, *El Espacio Vital de la Familia*, in: *Edificación* 32/1940, S. 8.



Oskar Schlemmer, Signet des Staatlichen Bauhauses, 1922.
© ullstein bild, DanLak Photography/Daniel Lakomski



Signet des Black Mountain College.
© www.blackmountaincollege.org

GLOBALISIERUNG DURCH EMIGRATION

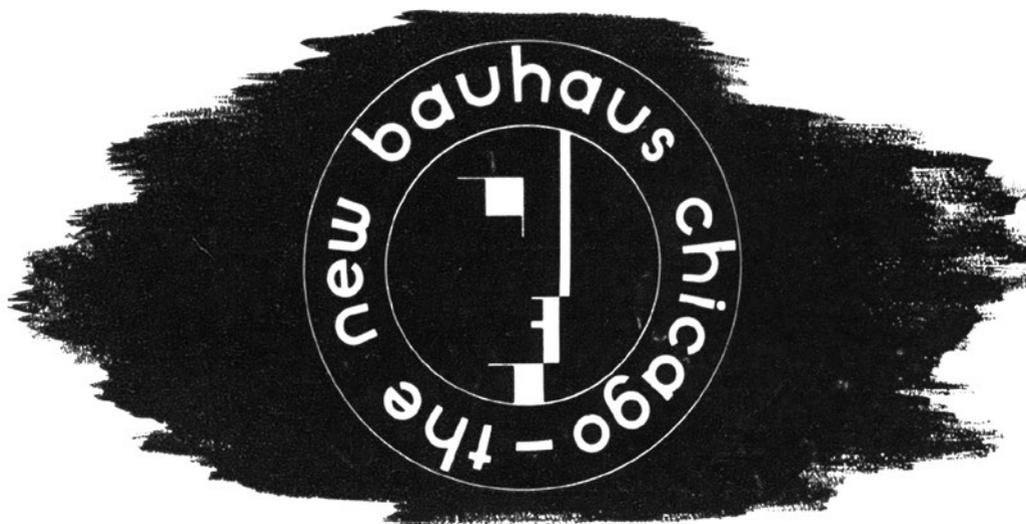
Die Machtübernahme der Nationalsozialisten und die Verfemung und Verfolgung der künstlerischen Avantgarde aus kulturpolitischen und „rassischen“ Gründen führte zum Exodus des deutschen Kulturlebens. In ganz Deutschland wurden unliebsame Protagonistinnen und Protagonisten der Weimarer Republik aus ihren Ämtern entfernt, Künstlerinnen und Künstler mit Ausstellungs- und Berufsverboten belegt, ihnen die Aufnahme in die Reichskulturkammer verweigert. Die Vertreibung großer Teile der künstlerischen Avantgarde beförderte ihre erzwungene globale Verbreitung: So schrieb Peter Hahn, der ehemalige Direktor des Berliner Bauhaus-Archivs, „daß Idee und Programm, für die der Name ‚Bauhaus‘ stand, gerade durch die Behinderung und Unterdrückung in ihrem Ursprungsland nahezu multiplikativ erweiterte Wirkungsmöglichkeiten fanden“.¹⁴ Längst ist Palästina oder „Eretz Israel“ zum Synonym für die Internationalisierung der Bauhaus-Archi-

¹⁴ Peter Hahn, Wege der Bauhäusler in Reich und Exil, in: Winfried Nerdinger (Hrsg.), *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, Berlin–München 1993, S. 202–213, hier S. 208. Siehe auch Rolf Sachsse, Zur Kontinuität von Bauhaus und Moderne im NS-Staat, in: Volker Böhnigk/Joachim Stamp (Hrsg.), *Die Moderne im Nationalsozialismus*, Bonn 2006, S. 13–40.

tektur geworden, und vor allem Tel Aviv gilt als „Bauhaus-Stadt“.¹⁵

Besonders gut ist der Wissensstand zur Emigration von Bauhäuslern und Bauhaus-Pädagogik in den USA. Nordamerika war ein wichtiges Ziel von Bauhaus-Künstlern. Bereits seit den 1920er Jahren wurde jenseits des Atlantiks das fortschrittliche kunstpädagogische Programm des Bauhauses mit Interesse verfolgt: Vorträge und Ausstellungen popularisierten die Kunstschule in der amerikanischen Öffentlichkeit, sodass viele nach 1933 eingereiste Bauhäusler mit besonderer Aufmerksamkeit empfangen wurden. So finden sich in den USA gleich mehrere Ableger des Bauhauses: das Black Mountain College in North Carolina, die Pond Farm in Kalifornien, das New Bauhaus in Chicago, die Graduate School of Design an der Harvard University und die Architekturabteilung des Illinois Institute of Technology. Diese Institutionen waren jedoch keine Kopien des ursprünglichen Bauhauses, sondern eigenständige Schulen mit eigenem Curriculum. Der Transfer von Bauhaus-Programmen zog unweigerlich Veränderungen nach sich, die dem neuen Umfeld geschuldet

¹⁵ Vgl. Ita Heinze-Greenberg, *Zionistische Architektur in Palästina*, in: Bernd Nicolai (Hrsg.), *Architektur und Exil. Kulturtransfer und architektonische Emigration von 1930 bis 1950*, Trier 2003, S. 87–100; Jörg Stabenow (Hrsg.), *Vermittlungswege der Moderne – Neues Bauen in Palästina (1923–1948)*, Berlin 2018. Siehe hierzu auch den Beitrag von Sharon Golan Yaron in dieser Ausgabe (Anm. d. Red.).



Signet des New Bauhaus Chicago.
© IIT Institute of Design/Design Museum of Chicago

waren. Kulturelles Klima und Lebenswirklichkeit waren in den USA ganz anders als in der Weimarer Republik und prägten die Gestaltung der Lehrpläne entsprechend. Zudem spielten in den USA andere kulturphilosophische Konzepte eine Rolle, etwa John Deweys Ansatz einer Verknüpfung von Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft.¹⁶ Dennoch zeigen sich auffällige Gemeinsamkeiten zwischen den genannten amerikanischen Ausbildungsstätten und dem deutschen Bauhaus, die auf das Wirken ehemaliger Bauhäusler zurückzuführen sind.

Josef Albers: Black Mountain

Der Bauhaus-Vorkurs war unter verschiedenen Bezeichnungen („preliminary course“, „foundation course“, „introductory design“ oder „basic design“) in nahezu allen amerikanischen Nachfolgeinstitutionen zu finden. Für Gropius war die nicht werkstattgebundene Einführung in das Studium wohl die wichtigste Säule seiner Bauhaus-Pädagogik, und unter Itten wurde der Vorkurs zur festen Instanz im Lehrplan. Freie Materialstudien, Form- und Farblehre sowie Bildanalysen bildeten die Grundlagen für jede Bauhaus-Schülerin und jeden Bauhaus-Schüler – ganz gleich, ob sie oder

er sich später in der Metallwerkstatt oder in der Weberei spezialisieren wollte. Nachdem Itten das Bauhaus 1923 verlassen hatte, leiteten Künstler wie László Moholy-Nagy, Wassily Kandinsky und Josef Albers den Vorkurs am Bauhaus. Von Albers ist bekannt, dass er seinen Schülerinnen und Schülern im Vorkurs zunächst nur Schere und Papier zum Schneiden und Falten übergab.¹⁷ Er nannte dies „Festigkeits- und Konstruktionsübungen“, wobei der Kreativität keine Grenzen gesetzt waren.

Als leidenschaftlicher Kunsterzieher gehörte Albers zu jenen Bauhaus-Emigranten, die im Exilland ihre pädagogischen Ideale am intensivsten vertraten. Nach zehnjähriger Lehrtätigkeit am Bauhaus verließ er 1933 mit seiner Frau, der Weberin Anni Albers, Deutschland, und nahm einen Ruf ans Black Mountain College an. Dort versuchte er, die tragenden Säulen der Bauhaus-Lehre, die aus seiner Sicht vor allem experimentellen Charakter hatte, nach North Carolina zu transferieren und den spezifischen amerikanischen Anforderungen anzupassen. Als Liberal Arts College, einem Zwischenglied zwischen Mittel- und Hochschule, sollte das Black Mountain College sowohl Allgemeinbildung vermitteln als auch eine Spezialisierung ermöglichen. Ins Zentrum seines Lehrprogramms stellte Albers Kurse in Zeichnen, Werklehre, Farbe

¹⁶ Vgl. Gabriele Diana Grawe, Von der Hochschule für Gestaltung zur Schule des Stils. Facetten der Bauhausrezeption in den USA, in: Andreas Haus (Hrsg.), Bauhaus-Ideen 1919–1994, Berlin 1994, S. 116–142.

¹⁷ Vgl. Wulf Herzogenrath, Josef Albers und der „Vorkurs“ am Bauhaus (1919–1933), in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch, Bd. XLI, Köln 1979/80, S. 245–276.

und Malerei, begleitet von Projekten in den Werkstätten. Auch hier bot er den Vorkurs an. Das Ziel war eine „Erziehung des Auges“.¹⁸ Dabei standen für ihn Materialien, Formen, vor allem aber Farben im Mittelpunkt – ein Thema, das ihn auch in seinem wichtigsten pädagogischen Lehrbuch „Interaction of Color“ (1963) beschäftigte. Bezüge zum Bauhaus zeigten sich auch in der Auswahl des weiteren Lehrkörpers. Albers lud ehemalige Bauhaus-Lehrer wie Walter Gropius, Lyonel Feininger und Marguerite Friedlaender-Wildenhain zu den Summer Sessions. Das von Albers entworfene Siegel des Black Mountain College – ein weißer Ring auf schwarzem Grund – verdichtet die grundlegende Idee der Schule: Die Ringform symbolisiert den Gemeinschaftsgedanken und stellt das gemeinsame künstlerische Schaffen, das Arbeiten an einer Idee, in den Vordergrund. Die Reduktion auf die geometrische Kreisform und das schlichte Gegensatzpaar Schwarz und Weiß erinnert in seiner Ästhetik entfernt an das Emblem des Bauhauses.

**László Moholy-Nagy:
New Bauhaus Chicago**

Auch das New Bauhaus in Chicago warb mit einem kreisförmigen Signet, das allerdings das 1922 von Oskar Schlemmer entworfene Siegel nur in Nuancen variierte und suggerierte, dass es sich bei der Chicagoer Schule um eine Dependence der nicht mehr existenten deutschen Institution handelte. Bereits der Name implizierte die Erneuerung der historischen Kunststätte Bauhaus an einem anderen Ort; die Schule wurde mit László Moholy-Nagy zudem von einer der prägenden Bauhaus-Persönlichkeiten geleitet. Im Mai 1937 hatte sich die Chicagoer Association of Arts and Industries an den in London weilenden Künstler gewandt: „Die Idee des Bauhauses hat immer unseren Beifall gehabt, und es war für uns von großem Interesse, als Dr. Gropius andeutete, daß sie als Mitarbeiter zu gewinnen wären. Durch die Mittel, die uns zur Verfügung stehen, haben wir die Gelegenheit, eine ähnliche Schule aufzubauen, wie sie in Dessau existierte, und ich würde gern erfahren, ob sie interessiert sind, die Leitung der Schule zu übernehmen.“¹⁹

¹⁸ Mary Emma Harris/Josef Albers, *Kunsterziehung am Black Mountain College*, in: Josef Albers. *Eine Retrospektive*, Köln 1988, S. 61–67, hier S. 62. Siehe auch Eugen Blume et al. (Hrsg.), *Black Mountain: Ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957*, Leipzig 2015.

¹⁹ Zit. nach Sibyl Moholy-Nagy, László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment, Mainz–Berlin 1972, S. 119f.

Moholy-Nagy verlagerte den pädagogischen Schwerpunkt des Bauhauses – die Ausbildung von Künstlern – in Chicago hin zur Ausbildung des Gestalters beziehungsweise Designers. Dabei behielt er das Prinzip der obligatorischen Vorlehre und der Werklehre in Metall, Holz, Malerei sowie Weberei bei, wobei er den neueren Medien Fotografie und Film größeren Raum zusprach. Zudem integrierte Moholy-Nagy auch wissenschaftlichen Unterricht wie Physik und Human- und Sozialwissenschaften in das Lehrprogramm des New Bauhaus, da er die gegenseitige Durchdringung von Kunst, Wissenschaft und Technik besonders betonen wollte.²⁰

Den Vorkurs, in dem Material- und Formempfinden geschult wurden, leitete der ehemalige Bauhäusler Hin Bredendieck. Als Schüler von Josef Albers hatte er sich in Techniken wie Papierfaltungen und dem Fertigen von Draht- und Holzskulpturen geübt, in denen Haltbarkeit und Statik unterschiedlicher Materialien erprobt wurden. Diese Erfahrungen brachte Bredendieck in den „foundation course“ am New Bauhaus ein. Aufgrund mangelnder finanzieller Unterstützung musste die Institution jedoch bereits nach einem Jahr schließen und ging nach ihrer Wiedereröffnung und diversen Metamorphosen des Lehrplans schließlich 1949 in Ludwig Mies van der Rohe Illinois Institute of Technology auf.

**Marguerite
Friedlaender-Wildenhain:
Pond Farm**

Mit Blick auf die Rezeption des Bauhauses und seiner Pädagogik in Nordamerika soll hier noch auf eine weniger bekannte Institution eingegangen werden: die kalifornische Pond Farm, an der die Keramikerin und ehemalige Bauhaus-Schülerin Marguerite Friedlaender-Wildenhain prägend wirkte.

Friedlaender-Wildenhain gehörte zu den ersten Studentinnen am Weimarer Bauhaus und verinnerlichte als Schülerin von Gerhard Marcks und Max Krehan, den Meistern in der Bauhaus-Keramikwerkstatt, die für die Weimarer Anfangsjahre wichtige Hinwendung zum Handwerk. 1925 übernahm sie als erste weibliche Töpfermeisterin Deutschlands die Leitung der Keramikabteilung an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle an der Saale. Für die Staatlichen Porzellan-

²⁰ Vgl. Grawe (Anm. 16), S. 129.



Marguerite Friedlaender-Wildenhain mit Studierenden auf der Pond Farm, 1952.

© Hansel Mieth/Otto Hagel Archive, Center for Creative Photography, The University of Arizona Foundation

lanmanufakturen Berlin entwarf sie mit großem Erfolg schlichte, funktionale Service und Vasen, die im völligen Verzicht auf Dekors die deutsche Tischkultur revolutionierten. Die aufgrund ihrer jüdischen Herkunft erzwungene Emigration führte die Künstlerin 1933 zunächst in die Niederlande, 1940 dann in die USA, wo sie ab 1942 am Aufbau der Künstlerkolonie Pond Farm mitwirkte. Auch dort wurde eine praxisorientierte Ausbildung angestrebt, die in einer sich selbst versorgenden Gemeinschaft stattfinden sollte, denn die Pond Farm war, wie Friedlaender-Wildenhain schrieb, „nicht nur eine Schule. Sie verkörpert tatsächlich einen

Lebensstil.“²¹ Wie am Bauhaus wurden Werkstätten für Textil, Metall und Keramik eingerichtet; Gordon Herr, der Begründer der Pond Farm, leitete einen Workshop für Architektur.

Friedlaender-Wildenhain verfolgte in ihren pädagogischen Konzepten die Einheit von Leben und Kunst, so wie es schon am Bauhaus und an der

²¹ Marguerite Friedlaender-Wildenhain, *Ein Leben für die Keramik. Die Handwerkskunst der großen Keramikerin des Bauhauses*, Berlin 1989, S. 159. Siehe auch Inge Hansen-Schaberg et al. (Hrsg.), *Entfernt. Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit – Verfolgung und Exil*, München 2012.

Burg Giebichenstein verfolgt worden war. Dabei stellte sie an sich und ihre Schülerinnen und Schüler einen hohen technischen wie künstlerischen Anspruch. Grundlage ihres pädagogischen Wirkens war die an den Dornburger Keramikwerkstätten des Weimarer Bauhauses verinnerlichte Auffassung, dass das Handwerkliche die Grundlage der schöpferischen Tätigkeit sei. Ausgangspunkt der keramischen Ausbildung war deshalb „die spielerische und gefühlsmäßige Aneignung des Materials und seiner Möglichkeiten“.²² In diesem Ansatz finden sich deutliche Reminiszenzen an den Vorkurs von Itten, den auch Friedlaender-Wildenhain für ein halbes Jahr besucht hatte.

Ihre pädagogischen Überzeugungen schrieb sie in mehreren Büchern nieder, so beispielsweise in dem 1959 erschienen Grundlagenwerk „Pottery: Form and Expression“ und 1973 in ihren Erinnerungen „The Invisible Core. A Potter’s Life and Thoughts“. In Letzterem bemerkte sie zur Künstlerausbildung in den USA: „Unsere Lehrpläne bedürfen einer ganz gründlichen Überarbeitung. Diese muß von Künstlern und Handwerkern geleistet werden, nicht von sogenannten Kunst ‚Erziehern‘. Es ist unabdingbar, daß zukünftige Kunstlehrer und -handwerker eine gründliche handwerkliche Lehre absolviert haben, nicht in akademischen Kursen, sondern in einer richtigen Werkstatt unter einem berufsmäßigen Künstler.“²³ Arbeitsdisziplin, Demut vor dem Kunstbegriff, handwerkliche Höchstleistung sowie Diskussionsbereitschaft zu Grundfragen der Kunst bildeten für Friedlaender-Wildenhain die Grundlage jedes Kunstvollens. Damit rekurrierte sie deutlich auf ihre eigene Ausbildung an der Töpferwerkstatt am Bauhaus. Als anerkannte Künstlerin prägte sie sowohl durch ihre praktische Lehrtätigkeit bei den Pond Farm Workshops als auch durch ihre Schriften eine ganze Generation an jungen amerikanischen Keramikerinnen und Keramikern.

EIN UTOPISCHES BAUHAUS AN DER CÔTE D’AZUR

Vom Bauhaus inspirierte Ideen verbreiteten sich jedoch nicht nur durch Emigration beziehungsweise durch die Vertreibung der künstlerischen

Avantgarde nach 1933. Ein Beispiel dafür ist das idealistische paneuropäische Projekt der Académie Européenne Méditerranée (AEM), die Anfang der 1930er Jahre von dem niederländischen Architekten Hendricus Theodorus Wijdeveld, dem deutschen Architekten Erich Mendelsohn und dem französischen Maler Amédée Ozenfant an der französischen Mittelmeerküste initiiert, letztlich aber nie realisiert wurde.

Die Verwandtschaft der geplanten Akademie zum Bauhaus war offensichtlich: Die künstlerische Durchdringung des Alltags sollte unter anderem durch eine Residenzpflicht von Lehrenden und Studierenden hergestellt werden; der entlegene Campus war als ein Gemeinschaftsort angelegt, ebenso wie auch das Erziehungsprogramm des Bauhauses auf dem Gedanken der Lebensgemeinschaft beruhte. Moholy-Nagy schrieb dazu: „ein solches kollektiv bedeutet lebenspraxis. seine einzelglieder müssen demnach nicht nur sich und ihre eigenen kräfte, sondern auch die lebens- und arbeitsbedingungen der umwelt beherrschen lernen. diese beherrschung auch des äußeren lag dem erziehungsprogramm des bauhauses oder – entsprechender gesagt – der bauhausarbeit, zugrunde.“²⁴ In ähnlicher Weise lebte man auch am amerikanischen Black Mountain College zusammen.

Bezüge zwischen Mittelmeerakademie und Bauhaus lassen sich auch in der Integration künstlerischer Disziplinen aus dem angewandten Bereich wie Keramikunst und Typografie erkennen. Von besonderem Interesse ist auch die Einbeziehung von Musik und Theater: Bereits am historischen Bauhaus ging es grundlegend um die umfassende künstlerische Erziehung junger Menschen. Theater und Musik waren dabei zwar wichtige Elemente, aber zunächst nicht Teil des Lehrplans. Jedoch fanden regelmäßig Konzerte und Theateraufführungen statt, und die Einladung des Komponisten Hans Heinz Stuckenschmidt 1923 ans Weimarer Bauhaus zeugt vom ganzheitlichen kunstpädagogischen Ansatz. 1921 wurde erstmals eine Bühnenwerkstatt am Bauhaus installiert, die von 1923 bis 1929 vom Maler und Bühnenbildner Oskar Schlemmer geleitet wurde. Schlemmers Werkstatt bot weder eine reine Ausbildung zum Bühnen- oder Kostümbildner, noch wurde Schauspielerei unterrichtet. Vielmehr handelte es sich um ein experimentel-

22 Klaus Weber, Marguerite Friedlaender und Franz Rudolf Wildenhain. Die Arbeit in Holland und den USA nach 1933, in: ders. (Hrsg.), *Keramik und Bauhaus*, Berlin 1989, S. 171–175, hier S. 174.

23 Friedlaender-Wildenhain (Anm. 22), S. 74.

24 László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (1929), Mainz 1968, S. 18.

les Labor, in dem am Thema Raum – Körper – Bewegung gearbeitet wurde.²⁵ Im Gründungsprogramm der Mittelmeerakademie hieß es über den geplanten Theaterkurs: „The course is a study of painting, music and the plastic arts, leading to an elementary knowledge of means of expression, study of technique and design of stage and scenery, costumes and masks, and to a knowledge of visual effects – the living theatrical atmosphere.“²⁶ Damit wurden die im Bauhaus begründeten Prinzipien einer grenzüberschreitenden Vermittlung der Theaterkunst adaptiert. Die Einrichtung einer hauseigenen Bühne, die im Programm der AEM festgeschrieben war, ging ebenfalls auf das Dessauer Bauhaus zurück, wo auf Schlemmers Initiative neben der Aula auch eine Proberbühne entstand.²⁷ Die besondere Bedeutung des Theaterkurses innerhalb des Akademieprogramms lässt sich daran ablesen, dass Wijdeveld selbst als Lehrer für dieses Fach tätig sein wollte. Ein Brand auf dem dafür vorgesehenen Grundstück führte kurz vor Baubeginn 1934 jedoch zum Scheitern des Projekts, das damit eine Utopie blieb.

Die Analogien zwischen Bauhaus und Mittelmeerakademie lassen sich zusammenfassend im Gedanken des Gesamtkunstwerks, des Teamworks zwischen Studierenden, Lehrenden und Werkstätten feststellen; vor allem aber plante jeder Kursleiter eine fundierte Einführung in seine Disziplin – den Umgang mit Materialien, Form und Farben –, die vermutlich Elemente des Vor-

kurses aufgegriffen hätte. Auch wenn die Mittelmeerakademie scheiterte, lässt sich das pädagogische Programm des Bauhauses dennoch als einer der bedeutendsten deutschen Kulturexporte des 20. Jahrhunderts bezeichnen.

SCHLUSS

Die Reflexionen zur Globalisierung der Bauhaus-Pädagogik möchte ich mit einem Zitat von Walter Gropius abschließen, der 1955 schrieb: „Seit der Gründung des Bauhauses sind über 36 Jahre vergangen; wo und wie hat sich sein Einfluß in der Welt ausgewirkt? Das Wesen des Bauhauses bestand in einem sich ständig weiterentwickelnden Prozeß, nicht in der Schaffung eines neuen ‚Stils‘. Es folgte einer organischen Idee, die sich entsprechend den wechselnden Lebensbedingungen umwandeln kann, also weder an Zeit, Ort oder Nation gebunden ist. Daher hat es nicht nur in europäischen Ländern, sondern, wie ich durch örtliche Nachforschungen feststellen konnte, auch in Nord- und Südamerika, in Australien und Asien – namentlich in Japan – Wurzeln geschlagen.“²⁸

Gropius Worte vermitteln, dass das Bauhaus global und umfassend Wirkung entfaltete. Gerade diese weite Streuung des Ideen- und Gedankenguts erschwerte die Erforschung des Transfers der Bauhaus-Pädagogik. Viele internationale Nachfolgeinstitutionen des Bauhauses sowie das Schaffen von exilierten Bauhüslerinnen und Bauhüsler sowie Kunstpädagoginnen und Kunstpädagogen sind in den vergangenen Jahren zwar sukzessive erforscht worden.²⁹ Aber nach wie vor gibt es auch Themen, die weiterer Bearbeitung bedürfen: So sind etwa die Kunstgewerbeschule im slowakischen Bratislava oder das Wirken des Bauhüslers Ludwig Hirschfeld-Mack, der nach 1936 in England und Australien unterrichtete, noch längst nicht umfassend erforscht.³⁰ An der globalen Wirkungsgeschichte des Bauhauses und seiner Nachfolger wird sich noch lange weiter-schreiben lassen.

BURCU DOGRAMACI

ist Professorin für Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihre Schwerpunkte sind unter anderem die Kunst des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart sowie Kunst im Kontext von Migration und Exil.

burcu.dogramaci@lmu.de

25 Vgl. Walter Gropius, Die Arbeit der Bauhausbühne, in: Die Bauhausbühne – Erste Mitteilung, Dezember 1922.

26 Vgl. Ita Heinze-Greenberg, Die Europäische Mittelmeerakademie. Hendricus Th. Wijdeveld, Erich Mendelsohn und das Kunstschulprojekt an der Côte d’Azur, Zürich 2019.

27 Vgl. Oskar Schlemmer, Die Bühne im Bauhaus, in: Bauhaus 1/1926, S. 3.

28 Walter Gropius, Vorwort, in: ders./Herbert Bayer/Ise Gropius (Hrsg.), Bauhaus 1919–1928, Stuttgart 1953, S. 7.

29 Siehe u. a. Kristin Bartels, „A Laboratory or Experiment“: Rezeption und Aneignung der Bauhaus-Lehre in den USA, in: Hermann Arnholt (Hrsg.), Bauhaus und Amerika. Experimente in Licht und Bewegung, Bielefeld 2018, S. 18–29.

30 Grundlagen bieten Rainer K. Wick, Bauhaus. Kunst und Pädagogik, Oberhausen 2009, S. 384–396; die Ausstellung „Bauhaus auf Slowakisch. Die Kunstgewerbeschule in Bratislava (1928–1939)“, Dessau 2015; Peter Stasny, Der Kunstpädagoge und Lehrer für Gestaltung, in: Andreas Hapkemeyer/ders. (Hrsg.), Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhüsler und Visionär, Ostfildern 2000, S. 138–155; Andrew E. McNamara, The Colour of Modernism. Colour-Form Experiments in Europe and America, in: Sascha Bru et al. (Hrsg.), Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent, Berlin 2009, S. 494–513.

NUR BAUHAUS? ZUR MODERNE IN TEL AVIV

Sharon Golan Yaron

Bei einer Fahrt auf dem den Ayalon Highway ins Zentrum von Tel Aviv fallen einem sofort die vielen neuen Wolkenkratzer auf, die sich aus einem Wald aus Kränen zum Himmel recken. Die Straße umschließt die historische Altstadt wie eine Art riesiger Badewannenrand. Aber auch die „Weiße Stadt“, das zehn Hektar umfassende UNESCO-Weltkulturerbe in der Stadtmitte, droht im aktuellen Bauwahn verschlungen zu werden.

Tel Aviv rühmt sich, eine „globale Stadt“ zu sein, eine Stadt, die niemals schläft. Sie ist geprägt vom Kontrast zwischen historischem Stadtkern und den sich fortwährend weiterentwickelnden Randgebieten, zwischen den Bemühungen, einerseits die bestehenden Strukturen zu erhalten und andererseits neue Gebäude zu errichten – was zuweilen direkt auf den Dächern der historischen Häuser geschieht. Während die historische Bausubstanz auf Straßenniveau also in ihrem jetzigen Zustand erhalten oder ihr früherer Glanz durch Restaurierungen wiederhergestellt wird, kommen einige Stockwerke darüber vollständig neue Etagen hinzu. Diese Bebauungsform ist das lokale Konzept zur Bestandserhaltung und resultiert aus dem Spannungsverhältnis, wichtige kulturelle Merkmale der Stadt erhalten zu wollen und gleichzeitig dringend benötigten Wohnraum schaffen zu müssen. Dabei ist die 110 Jahre alte Stadt bestrebt, sich dem hektischen Lifestyle Israels als „Startup-Nation“ anzupassen.

Auch wenn Tel Aviv seit Langem als „Bauhaus-Stadt“ gilt: Der wissenschaftlich angemessene Begriff für die Architektur der Weißen Stadt ist „Internationaler Stil“, wie er bereits 1932 von dem Architekturtheoretiker Henry-Russell Hitchcock und dem Architekten Philip C. Johnson eingeführt wurde. Der Stil repräsentiert einen damals zeitgemäßen Gestaltungsansatz: Er steht für funktionelles, schnörkelloses Design, das die moderne europäische Architektur ab den 1920er Jahren zunehmend prägte und sich von dort aus weltweit verbreitete. Auf Tel Aviv bezogen brachte er das

Verlangen der damals jungen Stadt zum Ausdruck, so modern wie möglich zu erscheinen. Zugleich versuchte man dort, ein neues architektonisches Umfeld zu schaffen, das einen bewussten Kontrapunkt sowohl zu den Bautraditionen der Herkunftsländer der vielen Einwanderinnen und Einwanderer als auch zum lokalen Architekturstil der Levante setzte.

Trotzdem ist „Bauhaus“ zum umgangssprachlichen Synonym des Internationalen Stils in Tel Aviv geworden – nicht zuletzt, weil damit eine aussagekräftige Werbebotschaft transportiert wird, mit der sich zudem der Glanz einer realisierten Sozialutopie verbindet. Die Architektur der Stadt ist jedoch viel zu komplex, als dass sie schlichtweg als Bauhaus-Stil bezeichnet werden könnte. Sie vereint zahlreiche Theorien und Einflüsse diverser Protagonistinnen und Protagonisten der Moderne in sich. Tel Aviv hat somit vielmehr einen eigenen „glokalen“ architektonischen Ausdruck gefunden: einerseits geprägt von den europäischen Einflüssen, andererseits angepasst an die gegebenen klimatischen und kulturellen Bedingungen.

ANFÄNGE

Der Ursprung der Weißen Stadt liegt im sogenannten Geddes-Plan: 1925 beauftragten die Briten, unter deren Mandat die Region seit 1922 verwaltet wurde, den schottischen Stadtplaner Patrick Geddes damit, neue stadtplanerische Ideen in Palästina umzusetzen. Geddes schlug vor, Tel Aviv in eine Gartenstadt zu verwandeln.⁰¹ Mit seinem ökologischen Ansatz und seinem Verständnis für das Wesen der Stadt als sich fortwährend verändernder Organismus entwickelte er einen Plan, der viele kleine Grundstücke und freistehende Gebäude vorsah. Ein Grundprinzip bestand darin, Licht und Luft in die Häuser zu lassen und die Belüftung der Straßen durch den vom Meer wehenden Wind zu gewährleisten. Entsprechend wurde das Straßennetz hie-

rarchisch in Hauptverkehrsachsen, Wohnstraßen und Fußwege aufgeteilt.

Der visionäre Entwurf, den Geddes bis 1929 ausarbeitete, sollte mehr sein als nur ein städtebaulicher Masterplan. Er sollte ein politisches, soziales und kulturelles Werkzeug sein, das dabei helfen sollte, in einem idealen Lebensraum einen „neuen Juden“ zu schaffen. Dieses „human engineering“ war ein zentraler ideeller Baustein in jenen Teilen der zionistischen Bewegung, die davon träumten, eine stolze makkabäische Nation wiederaufzubauen. Sie glaubten, dieses Ziel könne unter anderem durch die Umsiedlung von Emigrantinnen und Emigranten aus den osteuropäischen Ghettos in eine gesunde, grüne Gartenstadt erreicht werden, die sich als lebenswertes Umfeld erweisen und sowohl physische als auch spirituelle Bedürfnisse befriedigen würde. Jedoch hätte sich niemand träumen lassen, dass die junge Stadt, die direkt außerhalb der Mauern der alten Hafenstadt Jaffa liegt, in so kurzer Zeit ein so massives Wachstum erfahren würde: Zwischen 1932 und 1938 – insbesondere nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland 1933 – flohen rund 200 000 europäische Jüdinnen und Juden nach Palästina. Binnen weniger Jahre verdreifachte sich die Bevölkerung von Tel Aviv bis 1938 auf rund 150 000 Einwohnerinnen und Einwohner, wodurch viele von Geddes' ursprünglichen Entwürfen obsolet wurden.

Errichtet von Zehntausenden Einwanderern und als in Betonsilhouetten im Internationalen Stil gegossener Schmelztiegel der Kulturen hat Tel Aviv weder herausragende gebaute Ikonen noch als solche anerkannte eigenständige architektonische Bauhaus-Meisterwerke, die aus sich selbst heraus den Stil der Stadt definieren könnten. Was der Weißen Stadt ihre herausragende kulturelle Bedeutung verleiht, ist vielmehr die Verschmelzung der Gebäude mit ihrem urbanen Umfeld, mit der historischen Stadtlandschaft, die sich weit über die Grenzen des zum Weltkulturerbe erklärten Bereiches mit seinen zahlreichen unter Denkmalschutz stehenden Gebäuden hinaus ausdehnt. Die Weiße Stadt inklusive ihres Umfeldes ist ein lebendiges, sich bis heute veränderndes urbanes

01 Das Konzept der Gartenstadt geht zurück auf den britischen Stadtplaner Ebenezer Howard, der 1898 in Reaktion auf die durch die Industrialisierung verschlechterten städtischen Wohn- und Lebensbedingungen vorschlug, große Städte durch die Gründung angrenzender neuer Städte auf dem Lande zu entlasten. Diese Gartenstädte sollten großzügig begrünt sein und die Vorteile des Land- und des Stadtlebens miteinander verbinden.

Gefüge, das sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus Sanddünen am Meer erhob und sich ständig weiterentwickelt – und als solches sollte sie auch verstanden werden.

Die Bauphase der Moderne währte in Tel Aviv lediglich etwa sechs Jahre, von 1931 bis 1937. Es war zugleich die Blütezeit des Internationalen Stils und der Bauhaus-Bewegung. Der Einfluss der europäischen Architektur der Zwischenkriegszeit und neue lokale Entwicklungen führten zu vielfältigen Ausformungen der Moderne, die sowohl gesellschaftliche als auch kulturelle Bedürfnisse berücksichtigten. So wurde der Internationale Stil an die örtlichen Sachzwänge angepasst, etwa an die starke Sonneneinstrahlung und das vorhandene Baumaterial.

GEBAUTER IDEALISMUS

Tel Aviv wurde überwiegend von einer Gruppe junger Architekten gestaltet, die Palästina zuvor für ihre Ausbildung verlassen hatten. Sie hatten in Deutschland, Frankreich, Belgien, Italien oder Russland in den Werkstätten der berühmtesten Architekten der Avantgarde gelernt. Arieh Sharon, Shmuel Mestechkin, Shlomo Bernstein, Munio Gitai Weinraub und Chanan Frenkel gingen im Bauhaus in die Lehre, Joseph Neufeld studierte in Rom, Bruno Taut in Moskau, Zeev Rechter bei Erich Mendelsohn in Berlin, Samuel Barkai bei Le Corbusier in Paris. Dov Karmi, Benjamin Ankstein, Genia Awerbuch und zahlreiche andere erlernten ihr Handwerk in Rom, Gent, Venedig oder Neapel, später auch in Wien und Paris. Viele von ihnen wurden bedeutende Architekten im späteren Staat Israel. Angetrieben wurden sie von ihren durch die Moderne geprägten Anschauungen des damals herrschenden Zeitgeistes, und sie einte der Wunsch, ihre Überzeugungen in dem neugegründeten Staat in Beton zu fassen.

Einige von ihnen bildeten unter dem Namen „Chug“ (die hebräische Übersetzung der Berliner Architektenvereinigung „Der Ring“) eine Art „urbane Denkfabrik“. Es war diese Gruppe junger Visionäre, die durch die Schaffung einer einheitlichen, einfachen Architektursprache und die Erfüllung bestimmter stilistischer und ideologischer Kriterien versuchte, Probleme der zionistischen Bewegung zu beheben. Der neue Baustil sollte die kulturellen Unterschiede aller nach Palästina eingewanderten Juden überbrücken; der Aufbau der Moderne sollte der Aufbau des

Landes sein: Wer ein entsprechendes Haus baute oder in einer entsprechenden Wohnung lebte, galt in jeder Hinsicht als Gleicher unter Gleichen. Während die Moderne auf diese Weise in Palästina neuen Schwung erhielt, wurde das sogenannte Neue Bauen in Deutschland als „jüdisch-bolschewistisch“ beziehungsweise „semitisch-orientalistisch“ diffamiert – wie etwa im Falle der Weißenhofsiedlung in Stuttgart, die als „Araberdorf“ geschmäht wurde.

Um Einfluss auf die öffentliche Meinung zu nehmen, gab der Chug unter anderem eine Zeitschrift namens „Habinyan Bamizrach Hakarov“ („Das Bauen im Nahen Osten“) heraus und richtete Architekturwettbewerbe aus. Dabei konnten innovative Ideen gefördert werden wie etwa das Bauen auf Pilotis: Diese offenen Pfeilerkonstruktionen erlauben zum einen, dass die Meeresbrise ungehindert – beziehungsweise unter den Häusern hindurch – durch die Straßen zirkulieren kann, zum anderen werden die Gebäude durch begrünte Durchgänge subtil mit der Straße verbunden. Tatsächlich gelang es dem Chug, die Ästhetik des Jischuw – jener Gemeinschaft zionistischer Juden, die sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in Palästina niedergelassen hatten – zu verändern: Die zionistische Bewegung eignete sich die moderne Architektur an, die Bauten wurden zum architektonischen Ausdruck des Wunsches, eine neue nationale Identität zu schaffen. Die Moderne in Tel Aviv wurde zu einem Symbol der Geburt der neuen hebräischen Nation.

TRANSFERS

Dabei schadete nicht, dass es der einheitliche und relativ nüchterne moderne Stil erleichterte, den vielen Tausend jüdischen Flüchtlingen, die in den 1930er Jahren nach Palästina einwanderten, ein Dach über dem Kopf zu geben. Häuser mit Stahlbetonrahmen zu errichten, erforderte weniger Zeit und Mittel als der bis dahin vorherrschende eklektische Stil mit seinen tragenden Wänden und üppigen Verzierungen. Die von den Architekten der Avantgarde in Europa entwickelten Lösungen und Baukonzepte erwiesen sich als zweckmäßig für Palästina und wurden bereitwillig übernommen.

Das wichtigste Baumaterial, Kalkstein, war problemlos vor Ort zu gewinnen und erforderte keine besonderen handwerklichen Kenntnisse. Die moderne Bauweise ermöglichte größere Wanddurchbrüche, weit auskragende Balkone

und flexible Innenräume. Terrazzo konnte mit lokalen und importierten Steinen gegossen werden, Gips wurde unter Verwendung verschiedener Verfahren mit den neuesten aus Deutschland importierten Techniken hergestellt. Die Nachahmung von Steinoptiken durch die Mischung von Mineralien wie Kalk und Weißzement mit unterschiedlich großen Kieseln verlieh den Fassaden ein dreidimensionales Erscheinungsbild und erwies sich zudem als besonders widerstandsfähig.

Ein deutscher Ingenieur namens Emanuel Teiner reiste sogar eigens nach Palästina, um dort Bauarbeiter zu schulen und ihnen die Herstellung diverser in Deutschland geläufiger Putzmörtel beizubringen. Bestes Beispiel für den enormen Einfluss der deutschen Bautechniken auf das Land ist die Tatsache, dass die Namen dieser Techniken bis heute von israelischen Arbeitern verwendet werden: von „Waschputz“, „Kratzputz“ und „Steinputz“ über „Oberkante“ und „Unterkante“ bis zu „Sockel“ und „Stecker“.

Aus Deutschland wurde jedoch nicht nur Know-how importiert. 1933 handelte die Zionistische Vereinigung für Deutschland mit dem deutschen Reichswirtschaftsministerium das sogenannte Haavara-Transferabkommen aus. Dieses ermöglichte es „ausreisewilligen“ Juden, denen ansonsten der Zugriff auf ihr Barvermögen verweigert wurde, einen Teil ihres Vermögens nach Palästina zu transferieren. Dafür zahlten sie ihr Geld bei einer Transferbank ein, für das anschließend über das in Tel Aviv ansässige Treuhand-Unternehmen Haavara Maschinen, Baumaterialien und andere Waren aus Deutschland eingekauft und in Palästina veräußert wurden. Dort angekommen, wurde den Auswanderern der Erlös abzüglich angefallener Kosten ausbezahlt. Während das NS-Regime die Emigration von Juden als Glücksfall betrachtete und sich angesichts internationaler Wirtschaftsboykotte von dem Abkommen die Einnahme von Devisen erhoffte, gelang bis zum Kriegsbeginn 1939 mehr als 50 000 deutschen Juden auf diese Weise die Ausreise und damit die Flucht vor dem sicheren Tod im Konzentrationslager.⁰²

Ein großer Teil der durch das Abkommen nach Palästina eingeführten Waren wurde beim Aufbau der Weißen Stadt verwendet, etwa Fliesen, Glasfenster, Klinken, Armaturen sowie Metall und Be-

⁰² Vgl. hierzu Axel Meier, Das Haavara-Transfer-Abkommen, 18.11.2014, www.bpb.de/195259 (Anm. d. Red.).

ton. Aus Sehnsucht nach dem europäischen Lebensstil, in dem sie verwurzelt waren, verwendeten viele Einwanderer diese Materialien – nicht zuletzt auch, um zu demonstrieren, dass sie über neuesten Trends architektonischer Gestaltung im Bilde waren.

DIREKTE BAUHAUS-SPUREN

Zwar haben nur wenige Architekten, die am Bauhaus gelernt haben, später in Tel Aviv gebaut, aber der Einfluss dieser kleinen Gruppe auf den Architekturdiskurs war enorm. Als Beispiel können die 1935 an der Frishman Street fertiggestellten Hod-Genossenschaftswohnungen gelten: Hier lässt sich der Einfluss von Hannes Meyer, dem zweiten, weniger bekannten Direktor des Bauhauses erkennen, sowohl in der einfachen und bescheidenen Gestaltungslinie als auch in der Sozialstruktur des Gebäudeblocks. Den Bewohnerinnen und Bewohnern wurden zwar nur kleine Wohnungen zugeteilt, doch sie teilten sich großzügige Gemeinschaftseinrichtungen, beispielsweise einen großen Garten in der Mitte des Grundstücks, einen Kindergarten, eine Waschküche, mehrere Läden und einen Speisesaal. Ganz im Einklang mit der sozialistischen Weltanschauung der tonangebenden Elite diente der gemeinsame öffentliche Raum als Erweiterung der relativ kleinen Wohneinheiten und sollte die neue hebräische Gesellschaft zu einem homogenen Ganzen zusammenschweißen. Dies entsprach exakt der Lehre Meyers, der Parolen wie „Volksbedarf statt Luxusbedarf“ prägte und seine Schüler anwies, sich vorrangig auf soziale Aspekte der Gestaltung zu konzentrieren.

Meyers Schüler Arie Sharon, der seine Zeit am Bauhaus mit dem Diplom Nr. 6 abschloss, sollte Israels wichtigster Bauhaus-Architekt werden. Da Sharon bereits vor seiner Lehre am Bauhaus im Kibbuz Gan Shmuel im Bereich Planung und Bau tätig gewesen war, ist es nicht schwer, sich die spontane Verbindung zwischen ihm und seinem Lehrmeister vorzustellen; gemeinsam waren beide bestrebt, die Ideale des Sozialismus in architektonische Formen umzusetzen. Es ließe sich sogar argumentieren, dass der Schüler auch seinen Meister beeinflusst hat, etwa im Zusammenhang mit dem 1930 abgeschlossenen Bau der Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes in Bernau bei Berlin. Das 2017 zum Weltkulturerbe erklärte Gebäude vereint zahlreiche Eigenschaften, die in Form und Funktion Parallelen zu einer Kibbuzsiedlung aufweisen. Hier wie dort

wurde der Raum so gestaltet, dass er das Gemeinschaftsverhalten seiner Bewohner beeinflusst; das Spektrum reicht von kleinen Wohnräumen über halböffentliche Räume bis hin zu den großen gemeinschaftlichen Versammlungsräumen wie etwa dem Speisesaal – alles darauf ausgelegt, die Identität des Individuums als Teil der Gruppe zu prägen.

Sein bedeutendstes Werk vollendete Sharon nach der Blütezeit der frühen Moderne in Palästina: 1949 beauftragte ihn David Ben Gurion, der erste Premierminister Israels, einen Masterplan für den neugegründeten Staat auszuarbeiten. Zwei Jahre später wurde der Plan unter dem Titel „Physical Planning in Israel“ veröffentlicht. In ihm wurden die Standorte neuer Städte, Industrie- und Agrarflächen, das allgemeine Infrastruktursystem, Nationalparks und Naturschutzgebiete sowie die grundsätzliche Raumplanung des Landes ausgewiesen. Es ist daher nicht übertrieben zu behaupten, dass der Bauhaus-Schüler Sharon nicht nur ein paar Wohngebäude in Tel Aviv entworfen, sondern auch das strategische Gesamtkonzept für ganz Israel mitgestaltet hat.

Darüber hinaus wirkte Sharon ab den 1960er Jahren in Afrika: In Nigeria, das gerade 1960 seine Unabhängigkeit erlangt hatte, war er etwa am Bau der Universität von Ile-Ife beteiligt. Hier nahm Sharon Bezug auf die visuelle Kultur der lokalen Stämme, was es ihm ermöglicht haben konnte, sich dem Brutalismus zuzuwenden, der bereits Einfluss auf den architektonischen Zeitgeist nahm.

LOKALE ADAPTION UND PFLEGE

Das Stadtbild Tel Avivs wurde auch von zahlreichen europäischen Architekten geprägt, die weder etwas mit dem Bauhaus zu tun hatten noch aus tiefer zionistischer Überzeugung heraus nach Palästina eingewandert waren. Viele von ihnen flohen schlicht vor Berufsverboten und der Verfolgung durch die Nationalsozialisten. Obwohl sie in ihren Heimatländern bereits etablierte Architekten waren, sahen sie sich in Tel Aviv nun häufig vom verantwortlichen Stadtplaner Yaakov Shifman gezwungen, den Internationalen Stil zu übernehmen, was zur Ausprägung individueller Formen führte. Der lokale Tel Aviver Stil war daher nie bloß eine simple Kopie europäischen Know-hows. Vielmehr zeigte sich in ihm die Entwicklung einzigartiger lokaler Ausdrucksweisen innerhalb der funktionalen Doktrin der Moderne, die zugleich die Bedürfnisse einer entstehenden Nation berücksichtigte.



Blick in die Herzl-Street, Tel Aviv. Das Ehrlich House in der Bildmitte wurde 1933 von Zeev Haller gebaut und 2013 von Amir Peleg aufgestockt.

© Amit Geron

Das vielleicht dominanteste Merkmal der lokalen Adaption ist das Verhältnis der Gebäude zur Straße: Die Häuser stehen in ständigem Dialog mit ihrer Umgebung und fördern soziale Interaktionen zwischen ihren Bewohnern und den Passanten. Dies wurde nicht nur durch das erwähnte Bauen auf Pilotis erreicht, sondern auch durch die zahlreichen Balkone, die in Tel Aviv als wesentliche Kommunikationsplattformen zwischen Nachbarn genutzt wurden und als nach außen gelegte Erweiterungen der Wohnzimmer somit vor allem eine soziale Funktion erfüllten. Dem Dialog mit der Straße dienten auch die einzigen vertikalen Fensterelemente in den Häusern, die sogenannten Thermometer-Fenster: Tagsüber ließen sie natürliches Licht ins Treppenhaus, während sie nachts ihrerseits die Straße erhellten.

Wegen ihrer herausragenden kulturellen Bedeutung für die vielfältigen Trends der Architektur und Stadtplanung der Moderne wurde die Weiße Stadt 2003 von der UNESCO zum Weltkulturerbe erklärt. Sie gilt heute als das größte zusammen-

hängende im frühen Internationalen Stil errichtete Architekturensemble. Sie umfasst insgesamt etwa 3700 Gebäude, von denen rund 1000 unter Denkmalschutz und 180 unter erhöhtem Schutz stehen.

Die Erklärung zum Weltkulturerbe führte zur Umsetzung eines einfach klingenden und doch komplexen Instandhaltungsplanes: Da sich die meisten Gebäude in privater Hand befinden, sind die Verordnungen zum Bestandsschutz vor allem darauf ausgelegt, die relativ hohen Erhaltungskosten für die Bewohner bezahlbar zu machen. Dies geschieht, indem man auf den Dächern der denkmalgeschützten Gebäude Baugenehmigungen erteilt, wobei die durch die zusätzliche Wohnfläche erzielten Erlöse eingesetzt werden sollen, um die Renovierungskosten zu decken. Mit anderen Worten: Besitzer denkmalgeschützter Gebäude können die Instandhaltung ihrer Häuser finanzieren, indem sie ihr Haus um mindestens eine Etage aufstocken, die sie anschließend (teuer) vermieten oder verkaufen. In der Praxis können Baugenehmigungen für bis zu drei Etagen erteilt werden.

Über die Renovierungsverpflichtung hinaus ist die Erteilung zusätzlicher Baugenehmigungen an weitere Auflagen geknüpft: So sind die Hausbesitzer verpflichtet, die Gebäude durch eine Verstärkung der bestehenden Bausubstanz erdbebensicherer zu machen; außerdem ist ein raketensicherer Schutzraum einzurichten, vorzugsweise in Form eines Schachtes im hinteren Bereich des Gebäudes, der von vorne nicht eingesehen werden kann.

Bei der Planung der Erweiterungsbauten ist die Aufgabe der Architekten alles andere als einfach, müssen sie doch berücksichtigen, dass die Architektur der Moderne den Gebäudeproportionen einen immensen Stellenwert einräumte. Werden die Erweiterungen im gleichen Stil gebaut wie das ursprüngliche Gebäude, drohen die sensiblen horizontalen Proportionen verlorenzugehen. Ein Imitieren des ursprünglichen Stils macht es zudem unmöglich, zwischen Originalgebäude und Erweiterung zu unterscheiden. Werden hingegen alle Erweiterungen in einem abweichenden Architekturstil erbaut, würde diese neuartige „Oberstadt“ die historischen Gebäude in den unteren Etagen bald erdrücken. Erschwerend kommt hinzu, dass jedes Haus in Tel Aviv einen einzigartigen Charakter hat – daher ist es wichtig, sowohl die ursprünglichen Proportionen als auch die Position auf dem Grundstück jeweils sorgfältig zu analysieren, ehe man sich an die Gestaltung einer Erweiterung macht.

Das Aufstockungskonzept dürfte bei manchen Denkmalschutzpuristen Stirnrunzeln hervorrufen. Doch die Stadtverwaltung zahlt durchaus einen hohen Preis für den Versuch, den historischen Stadtkern zu schützen, und wehrt sich tapfer gegen den enormen Druck seitens einiger Immobilienriesen, indem sie den Bau von Hochhäusern nur außerhalb des historischen Zentrums zulässt und hohe Kompensationsklagen von Investoren in Kauf nimmt. Die beiden primären Herausforderungen beim Bestandschutz sind somit einerseits die Bedrohung durch Naturkatastrophen sowie andererseits das Ausloten von Wegen und Mitteln zur Förderung einer positiven Mentalität hinsichtlich des Erhalts des kulturellen Erbes der Weißen Stadt.

2019 FF.

In Zusammenarbeit mit der deutschen Bundesregierung rief die Stadt Tel Aviv-Jaffa 2015 das White City Center ins Leben, um das historische Erbe der Weißen Stadt zu pflegen. In einem ganz-

heitlichen Ansatz wird das Architekturensemble dabei in Verbindung mit allen Ebenen und sozio-ökonomischen Aspekten der wachsenden Metropole insgesamt gesehen. Das White City Center ist im Max-Liebling-Haus beheimatet, das 1936 von Dov Karmi als typisches Wohnhaus im Herzen der Weißen Stadt erbaut wurde. Es dient als zentrale Anlaufstelle für alle Belange, die mit dem Weltkulturerbe in Verbindung stehen. In ihm sollen in Zukunft ein Informationsraum mit einem kleinen Café und Shop, ein Gemeinschaftsgarten, ein Forschungsbereich, ein Raum für Workshops sowie ein Raum für zeitgenössische Wechselausstellungen Platz finden. Zudem soll ein Residency-Programm aufgelegt werden, in dessen Rahmen Künstlerinnen und Künstler, die sich mit Stadtgestaltung auseinandersetzen, nach Tel Aviv eingeladen werden. Die offizielle Eröffnung des White City Centers soll im September 2019 im Rahmen der Feierlichkeiten zum 100. Jahrestag der Bauhaus-Gründung stattfinden.

Mag es mit dem bestehenden Stadtentwicklungsplan auch zahlreiche Probleme geben, so liefert er doch die richtigen Antworten auf die heutigen Zwänge und Notwendigkeiten. Israel ist ein sehr junger Staat, kaum mehr als 70 Jahre alt, kämpft aber nach wie vor um sein Überleben. Vielen Israelis erscheint der Schutz des kulturellen Erbes, insbesondere der Moderne (die nicht unbedingt jeder ästhetisch ansprechend findet), wie ein Luxus – vor allem in Anbetracht der existenziellen Bedrohung, mit der das Land konfrontiert ist. Nichtsdestotrotz werden mit dem bestehenden Konzept Geddes' einzigartige Ideen und die Proportionen der modernen Stadt geachtet und gewahrt, während zugleich Erneuerung und Entwicklung möglich sind. Das historische Herz der Stadt ist nicht so privilegiert, dass es einfach ein Museum werden könnte – es muss weiterhin auch als Zentrum der wichtigsten israelischen Großstadt funktionieren.

Übersetzung aus dem Englischen: Peter Beyer, Bonn.

SHARON GOLAN YARON

ist Architektin und Denkmalpflegerin sowie Mitbegründerin und Programmdirektorin des White City Centers Tel Aviv.
sharon@whitecitycenter.org



AUS POLITIK UND ZEITGESCHICHTE

Call for Papers

ZUM THEMA „PFLEGE“

Als „sorgende Obhut“ beschreibt der Duden „das Pflegen“. „Sorgen“ bedeutet, „sich um jemandes Wohlergehen kümmern, die Pflichten auf sich nehmen, die zur Erhaltung oder zum Gedeihen einer Sache erfüllt werden müssen“; „Obhut“ steht für „fürsorglichen Schutz“. Pflegen, so lässt sich hier herauslesen, ist eine Tätigkeit, die zutiefst mit menschlichen Bedürfnissen und menschlichen Qualitäten verbunden ist und mit Verantwortungsübernahme und Verpflichtungen einhergeht.

Als „sorgende Obhut“ würden wohl die meisten Menschen gerne ein Angewiesensein auf Pflege verstehen, entsprechend anerkannt, unterstützt und vergütet. Doch stattdessen herrscht verbreitet Angst, im Alter zum „Pflegefall“ zu werden, hilfsbedürftig und abhängig, gegebenenfalls Vernachlässigung bis hin zu Gewalt ausgesetzt, zumal im Angesicht der wiederkehrenden Diskussion um einen „Pflegerotstand“ in Deutschland. Immerhin scheint die gesellschaftspolitische Debatte nun angesichts der demografischen Entwicklung und mit dem allmählichen Eintritt der „Babyboomer“ ins Rentenalter an Fahrt aufgenommen zu haben.

Die Ausgabe 33–34/2019 widmet sich dem Thema Pflege. Dafür suchen wir Beiträge (im Umfang von ca. 27000 Zeichen inkl. Leerzeichen und Fußnoten), die sich historisch und/oder gegenwartsbezogen und aus unterschiedlichen fachwissenschaftlichen Perspektiven mit dem Thema beschäftigen. Gefragt sind dabei unter anderem Ansätze, die „Pflege/Pflegen“ in einen breiteren gesamtgesellschaftlichen und gesellschaftspolitischen Zusammenhang stellen (Stichworte „sorgende Gesellschaft/Gemeinschaft“, „Care Revolution“) und die Bedürfnisse/Erfahrungen/Erwartungen von Menschen in den Mittelpunkt stellen, die entweder gepflegt werden, selbst pflegen oder sich mit den beiden möglichen Situationen in der Zukunft intensiv auseinandersetzen.

Ein Text in der Ausgabe ist bereits vereinbart und liefert für den Einstieg das nötige Grundlagenwissen (System der Pflegeversicherung, Zahlen und Fakten, Reformen und Reformvorhaben). Daher bitten wir, von der Einsendung eines Exposés mit einem ähnlichen Zuschnitt abzusehen.

Exposés mit einem Umfang von höchstens 4000 Zeichen können bis zum 6. Mai 2019 per E-Mail an apuz@bpb.de eingereicht werden. Aus den Exposés sollen die zugrunde liegenden Leitfragen, die Struktur des Beitrags und die Vorgehensweise der Autorinnen und Autoren klar hervorgehen. Bitte fügen Sie auch einen Kurzlebenslauf bei.

Die Auswahl aus den Exposés wird von der APuZ-Redaktion vorgenommen. Die Autorinnen und Autoren haben anschließend bis zum 24. Juni 2019 Zeit, ihre Beiträge zu schreiben. Diese werden in der Print- wie auch in der Online-Ausgabe der APuZ veröffentlicht.

Bundeszentrale für politische Bildung
Redaktion „Aus Politik und Zeitgeschichte“
Adenauerallee 86
53113 Bonn

apuz@bpb.de
www.bpb.de/apuz
twitter.com/apuz_bpb

Herausgegeben von der
Bundeszentrale für politische Bildung
Adenauerallee 86, 53113 Bonn
Telefon: (0228) 9 95 15-0



Redaktionsschluss dieser Ausgabe: 15. März 2019

REDAKTION

Lorenz Abu Ayyash
Anne-Sophie Friedel
Johannes Piepenbrink (verantwortlich für diese Ausgabe)
Anne Seibring
Frederik Schetter (Volontär)
apuz@bpb.de
www.bpb.de/apuz
twitter.com/APuZ_bpb

APuZ
Nächste Ausgabe
15/2019, 8. April 2019

PARISER FRIEDENS- ORDNUNG

Newsletter abonnieren: www.bpb.de/apuz-aktuell
Einzelausgaben bestellen: www.bpb.de/shop/apuz

GRAFISCHES KONZEPT

Charlotte Cassel/Meiré und Meiré, Köln

SATZ

le-tex publishing services GmbH, Leipzig

DRUCK

Frankfurter Societäts-Druckerei GmbH, Mörfelden-Walldorf

ABONNEMENT

Aus Politik und Zeitgeschichte wird mit der Wochenzeitung
Das **Parlament** ausgeliefert.

Jahresabonnement 25,80 Euro; ermäßigt 13,80 Euro.

Im Ausland zzgl. Versandkosten.

FAZIT Communication GmbH

c/o InTime Media Services GmbH

fazit-com@intime-media-services.de

Die Veröffentlichungen in Aus Politik und Zeitgeschichte
stellen keine Meinungsäußerung der Herausgeberin dar;
sie dienen der Unterrichtung und Urteilsbildung.

ISSN 0479-611 X



Die Texte (ohne Fotos) dieser Ausgabe stehen
unter einer Creative Commons Lizenz vom
Typ Namensnennung-Nicht Kommerziell-Keine
Bearbeitung 3.0 Deutschland.



APuZ

AUS POLITIK UND ZEITGESCHICHTE

www.bpb.de/apuz