

Unverkäufliche Leseprobe



Winfried Nerdinger
Das Bauhaus
Werkstatt der Moderne

2018. 128 S., mit 34 Abbildungen
ISBN 978-3-406-72760-3

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/24565649>

C.H.BECK  **WISSEN**

«Es wurde beschlossen, dass Gelb für Dreieck, Blau für Kreis und Rot für Quadrat die entsprechende elementare Farbe sei und zwar ein für allemal.»

(Oskar Schlemmer)

Wassily Kandinsky ordnete in seiner Zeit als Lehrer am Bauhaus den drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau assoziativ die Formen Quadrat-Dreieck-Kreis zu und entwickelte damit ein System, das werbewirksam zu einer Art Bauhaus-Signet wurde. Winfried Nerdinger geht kenntnisreich auf die zentralen Ideen und die Form der Lehre am Bauhaus ein und stellt anschaulich die wichtigsten Personen und Produkte sowie die politischen und ökonomischen Zusammenhänge vor.

Winfried Nerdinger war Professor für Architekturgeschichte und Direktor des Architekturmuseums der TU München sowie Gründungsdirektor des NS-Dokumentationszentrums München.

Winfried Nerdinger

DAS BAUHAUS

Werkstatt der Moderne

Verlag C.H.Beck

Mit 34 Abbildungen

Originalausgabe
© Verlag C.H.Beck oHG, München 2018
Satz: Fotosatz Amann, Memmingen
Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen
Umschlagentwurf und Abbildung: Uwe Göbel, München
Printed in Germany
ISBN 978 3 406 72760 3

www.chbeck.de

Inhalt

Vorwort	6
Wege zum Bauhaus-Manifest	8
Vom Expressionismus zum Formalismus	23
Kunst und Technik, eine neue Einheit	41
Das Bauhaus in Dessau – Labor der Moderne	62
Hannes Meyer – Volksbedarf statt Luxusbedarf	79
Mies van der Rohe – Eine geistige Ordnung bauen	97
Das Bauhaus wird zur Idee – Ausbreitung und Indienstnahme nach 1933	113
Ausgewählte Literatur	126
Personenregister	127
Bildnachweis nach Seite	128

Vorwort

Die Reformschule, die Walter Gropius aus der Verbindung der Großherzoglich-Sächsischen Hochschule für Bildende Kunst und der Kunstgewerbeschule als «Staatliches Bauhaus» 1919 in Weimar gründete, musste 1925 aus politischen Gründen schließen. Sie zog nach Dessau um, wo sie als «Hochschule für Gestaltung» eine städtische Einrichtung wurde und einen zeichnerischen Neubau erhielt. 1928 übernahm Hannes Meyer als zweiter Direktor das Bauhaus, er musste jedoch schon 1930 aufgrund parteipolitischer Interessen das Amt wieder aufgeben. Als dritter Direktor erhielt Ludwig Mies van der Rohe die Leitung, aber 1932 kam es auch in Dessau zur Schließung der angefeindeten Einrichtung. Daraufhin verlegte Mies das Bauhaus als private Institution nach Berlin, und dort erfolgte im Frühjahr 1933 das endgültige Aus durch die Nationalsozialisten, die seit Jahren die Einrichtung als «kulturbolschewistisch» bekämpft hatten.

Die Schule existierte somit nur 14 Jahre, genauso lang wie die Weimarer Republik, hatte insgesamt nur 1253 Schüler, wechselte zweimal den Ort und zweimal den Direktor und hinsichtlich des Lehrkonzepts sowie der Ausbildung zerfällt sie entsprechend den dominanten Führungspersönlichkeiten – Johannes Itten, Gropius, Meyer und Mies van der Rohe – in vier völlig unterschiedliche Phasen mit zum Teil konträren Zielsetzungen. Obwohl sich das Bauhaus somit historisch als ein relativ kurzlebiges, stark heterogenes und vielgestaltiges Gebilde darstellt, ist es als Begriff und Synonym für ornamentlose, sachliche Gestaltung aller Lebensbereiche, für funktionales, geometrisch strukturiertes Produktdesign sowie ganz generell für moderne Architektur in die Geschichte eingegangen. Diese Bedeutung basiert zum einen darauf, dass in den Bauhaus-Werkstätten erfolgreich daran gearbeitet wurde, Modelle und Produkte für

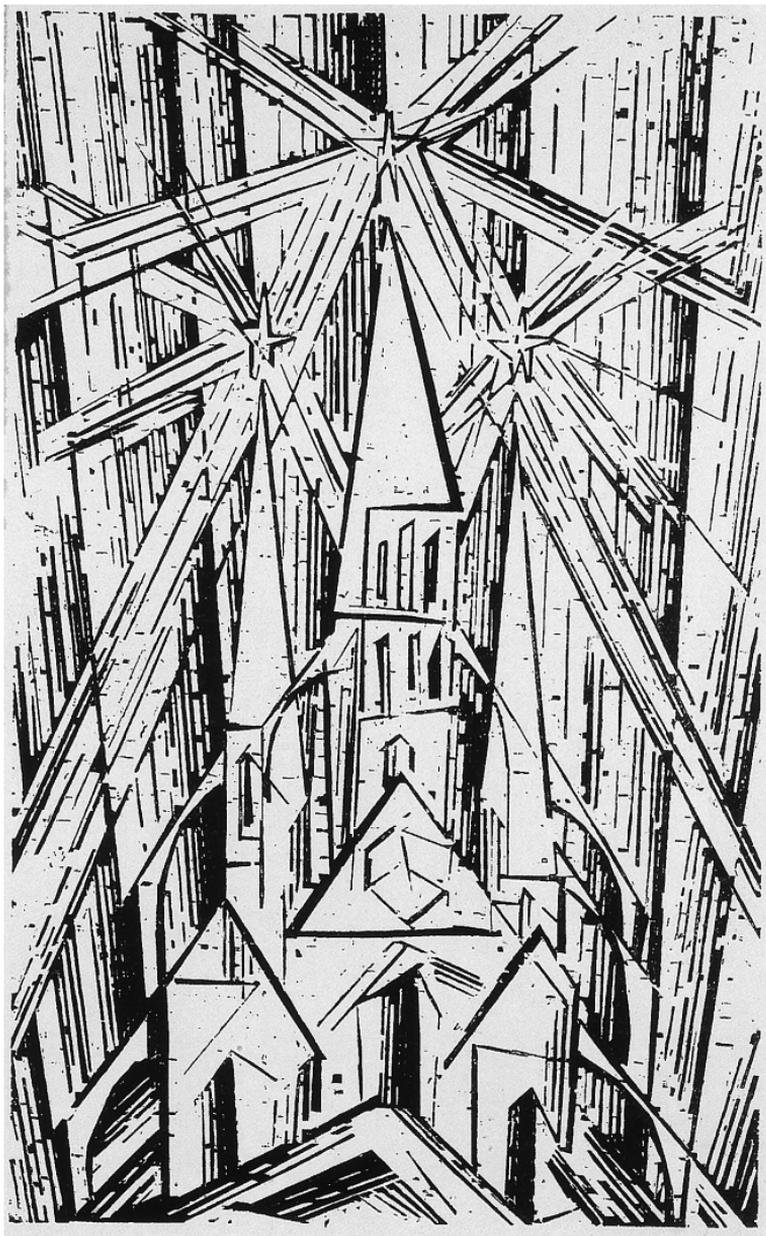
eine industrialisierte, mobile und internationale Welt zu schaffen, und dass diese Arbeit von einigen der bedeutendsten Künstler der Zeit, wie Paul Klee, Wassily Kandinsky und Oskar Schlemmer, gestalterische Impulse erhielt. Zum anderen verhalfen das Bestreben, allen Produkten ein wiedererkennbares Erscheinungsbild zu geben sowie eine intensive Vermarktung frühzeitig zu einer Breitenwirkung. Schon in den 1920er-Jahren sprach man aufgrund einiger Erkennungszeichen, wie der Reduktion auf Grundformen und -farben, vom «Bauhausstil». Entscheidend für den historischen Erfolg waren dann die Wirkung von einigen nach der Schließung 1933 emigrierten Lehrern und Schülern in anderen Ländern sowie die Übernahme des am Bauhaus entwickelten Vorkurses an vielen Akademien und Architekturfakultäten weltweit.

Insbesondere Gropius und Mies van der Rohe konnten über ihre Bauten und ihre Lehrtätigkeit in den USA großen Einfluss entfalten, allerdings verdünnten sich die Ideen des historischen Bauhauses während der Rezeption und Verbreitung zunehmend auf eine pragmatische funktionale Gestaltung im Dienst ökonomischer Interessen. Damit war das Bauhaus international leicht zu vereinnahmen, aber mit der seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts wachsenden Ablehnung einer von Tradition und Geschichte abgelösten Gestaltung geriet es als Exponent und Inbegriff einer rigoros vertretenen Vorstellung von Modernität auch zunehmend in die Kritik. Dieser negativen Entwicklung steht die seit den 1950er-Jahren betriebene Mythisierung des Bauhauses als Höhepunkt der «Goldenen Zwanziger Jahre» sowie die mediale Vermarktung als deutscher Kulturexport in die Welt gegenüber. Zwischen Mythisierung und Demontage des Bauhauses kann nur eine sachliche, faktenbasierte historische Analyse der künstlerischen, pädagogischen, politischen, ökonomischen und sozialen Konzepte und Interessen der historischen Bedeutung der Reformschule gerecht werden.

Wege zum Bauhaus-Manifest

Im Mai 1919 ließ der Architekt Walter Gropius, der soeben zum Leiter des von ihm neu gegründeten Bauhauses berufen worden war, etwa 2000 Exemplare eines Manifests verschicken und in Zeitschriften beilegen, das Konzeption und Leitideen der Schule bekannt machen und Studierende an die Einrichtung nach Weimar bringen sollte. Das vierseitige Faltblatt, dessen Auftakt ein ganzseitiger Holzschnitt mit einer kristallinen, dreitürmigen Kathedrale des Malers Lyonel Feininger bildet, ist ein ambivalentes Dokument (Abb. 1). Es handelt sich um einen pathetisch formulierten Aufruf für die Gestaltung einer zukünftigen Welt, aber das beschworene Einheitskunstwerk, die «Zukunftskathedrale», soll rückwärts gewandt aus dem Geist einer mittelalterlichen Arbeitsgemeinschaft geschaffen werden: «Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! [...] 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.»

Das Gründungsmanifest der Schule, die seit der Mitte des 20. Jahrhunderts geradezu synonym für visuelle Modernität steht und bis heute von größtem Einfluss auf Design und Erziehung ist, blickt zurück auf eine romantisch idealisierte mittelalterliche Vergangenheit und beschwört eine Glaubensgemeinschaft, die sich auf handwerklicher Basis ein architektonisches Sinnbild ihrer Einheit errichten soll. Diese Zwiespältigkeit ist darin begründet, dass das Manifest auf einer seit Langem andauernden Auseinandersetzung mit den Folgen der Industrialisie-



I – Lyonel Feininger, Titelholzschnitt für das Manifest und Programm des Bauhauses, 1919

rung basiert, dass es aber in der aufgeladenen Atmosphäre der Revolutionsmonate nach dem Ersten Weltkriegs entstand, in deren radikaler Aufbruchsstimmung sich die seit Jahrzehnten entwickelten Reformideen mit phantastischen, expressiv überhöhten Idealen von Befreiung und Rückkehr zum Handwerk, von neuer Gemeinschaft und Schaffung eines Einheitskunstwerks mischten. Diese Zwiespältigkeit führte dazu, dass die Konzeption wie auch zahlreiche Leitideen in den folgenden 14 Lebensjahren der Schule nach und nach verändert, beziehungsweise den sich ändernden Bedingungen sowie einem zweimaligen Wechsel der Direktion immer wieder neu angepasst und umformuliert werden mussten, so dass am Ende nur noch wenig vom ursprünglichen Konzept erkennbar war.

Die spezifische historische Situation bei der Entstehung des Manifests und der Gründung der Schule erklärt auch, dass sich in der Anfangsphase des Bauhauses erst vieles entwirren und konsolidieren musste. In der Auseinandersetzung zwischen expressionistisch revolutionärer Befreiungssehnsucht und mittelalterlichem Handwerksideal, zwischen individualistischer Entfaltung künstlerischer Potenziale und dem Wunsch nach einer Einheit von Kunst und Leben und der Erziehung eines neuen Menschen sowie unter dem Einfluss der Ideen des russischen Konstruktivismus und der holländischen De Stijl-Bewegung entstand erst nach einer etwa dreijährigen Gärungsphase und mit entsprechenden Änderungen der Satzung und des Unterrichts eine Schule, deren Arbeiten sich einem einheitlichen künstlerischen Ausdruck in dem von Gropius immer wieder gesuchten und geforderten Sinne annäherten. Die Reformimpulse, die zur Gründung des Bauhauses geführt hatten, konnten sich von nun an entfalten. Bis dahin waren divergierende Experimente am Bauhaus entstanden, aber nicht «Bauhaus-Arbeiten».

Das Bauhaus kann am besten als Reformschule definiert und verstanden werden, als Ort, an dem die seit Beginn der Industrialisierung entwickelten Ideen und Konzepte zum Umgang mit den Problemen der maschinellen Massenproduktion, der Urbanisierung und Massengesellschaft experimentell und pädagogisch verarbeitet und weiterentwickelt wurden. Eine Kritik an

den massenhaft produzierten und schlecht gestalteten Maschinenprodukten sowie wegweisende Vorschläge für eine Behebung dieser Probleme lieferte bereits der Architekt Gottfried Semper in seiner im Anschluss an die Londoner Weltausstellung 1851 verfassten Denkschrift «Wissenschaft, Industrie und Kunst». Er schlug die Einrichtung von exemplarischen Muster-sammlungen vor, mit denen ein «allgemeiner Volksunterricht des Geschmacks» durchgeführt werden sollte. Über Lehrveranstaltungen zu «Kunst und Industrie» sollten die Bereiche Keramik, Textil, Holz und Stein sowie eine vergleichende Baulehre im Hinblick auf ein «Zusammenwirken» unter dem «Vorsitz der Architektur» vermittelt werden. Anstatt der getrennten Ausbildung von Handwerkern in Industrie- und Künstlern in Zeichenschulen sollte in Werkstätten unterrichtet werden, in denen angewandte und hohe Kunst, das Notwendige und das Schöne wieder zusammengeführt und durch das «brüderliche Verhältnis des Meisters zu seinen Gesellen und Lehrlingen» die Trennung von Kunst und Leben in den herkömmlichen Akademien aufgehoben werden sollten. Sempers Denkschrift nimmt zentrale Ideen des Bauhauses vorweg: die Orientierung am Handwerk, eine allgemeine ästhetische Erziehung, Werkstattunterricht aufgeteilt nach Materialien, die Einheitskunstschule mit Lehrwerkstätten und Meistern sowie das Einheitskunstwerk unter Führung der Architektur.

Die Denkschrift führte zur Gründung von Kunstgewerbemuseen und Kunstgewerbeschulen mit Werkstätten und stieß eine Reihe von Entwicklungen an, die zum Bauhaus führten. Während Semper die Qualität der Maschinenproduktion durch eine Verbindung von Handwerk, Kunst und Industrie zukunftsorientiert heben wollte, finden sich in England, dem Mutterland der Industrialisierung, auch retrospektive Konzepte, deren Wirkung allerdings ebenfalls bis zum Bauhaus verfolgt werden kann. So wandte sich John Ruskin radikal gegen maschinelle Produktion, die für ihn nur Surrogate und tote Gegenstände lieferte, und forderte eine komplette Rückkehr zur vorindustriellen Zeit, in der durch das Handwerk auch Alltagsgegenstände einen Wert erhalten hatten und gleichsam eine «Beseelung» der

Produkte erfolgt war. William Morris gab diesem Konzept eine gesellschaftspolitisch soziale Bedeutung, indem er mit einer Rückkehr zum Handwerk die Wiedergewinnung von Freude an der Arbeit verknüpfte und somit über das Handwerk eine Erneuerung und Verbesserung der ganzen Gesellschaft erfolgen sollte. Sowohl die «Beseelung» von Gebrauchsgegenständen wie auch die erzieherische Kraft von «schönen» Gegenständen sind Ideen, die dann über den Deutschen Werkbund in das Bauhaus Eingang fanden.

Die Lehren von Ruskin und Morris, die eine Bewegung zur Verbindung von Kunst und Handwerk («arts and crafts») anstießen, verknüpfte Charles Robert Ashbee mit Sempers Idee der Lehrwerkstätten und gründete 1888 in London die «Guild and School of Handicraft», in der nicht mehr akademisch in Ateliers, sondern in Werkstätten unterrichtet und gearbeitet wurde. Diese Neuerung, die in Parallele zur Reform der schulischen Bildung von der Lern- zur Arbeitsschule im Sinne eines «Learning by Doing» steht, war grundlegend für die Reform der Ausbildung von Künstlern und Handwerkern und wirkte auf viele Kunstgewerbeschulen, die nun Werkstätten einrichteten. Die Übertragung der Werkstattschulen nach Preußen erfolgte durch Hermann Muthesius, der dieses Modell 1896 bis 1902 im Auftrag der Regierung in England studiert hatte und nach seiner Rückkehr die preußischen Kunstgewerbeschulen um Werkstätten erweitern und junge Künstler und Architekten berufen ließ. So reformierten Peter Behrens und Hans Poelzig die Kunst- und Kunstgewerbeschulen in Düsseldorf und Breslau und Bruno Paul die Berliner Kunstgewerbeschule mit praktischer Arbeit in Lehrwerkstätten. Die Haltung zur Maschine war an diesen Schulen anfangs noch ambivalent, erst allmählich entwickelte sich die Vorstellung, dass die Gestaltung auch den technischen Bedingungen und Vorgaben folgen sollte.

Die bedeutendste der circa 60 deutschen Kunstgewerbeschulen entstand in Weimar, wo der Belgier Henry van de Velde seit 1902 ein privates Seminar zur Hebung der Qualität des Kunsthandwerks so erfolgreich leitete, dass er den Auftrag zum Neubau von Bildhauerateliers der Großherzoglichen Kunsthoch-



2 – Henry van de Velde, Kunsthochschule Weimar, 1907

schule (1910 umbenannt in Hochschule für bildende Kunst) und einen Werkstättentrakt für die dann unter seiner Leitung 1908 eröffnete Großherzogliche Kunstgewerbeschule erhielt (Abb. 2). Van de Velde galt bereits vor der Jahrhundertwende als bedeutendster Vertreter des maßgeblich von ihm geprägten Jugendstils, der damals modernsten Kunstform. Auf Vermittlung des reichen Intellektuellen, Kunstsammlers und Mäzens Harry Graf Kessler kam er nach Weimar in die kleine Residenzstadt des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach mit der großen Vergangenheit der Goethe-Zeit. «Ohne Kessler kein Bauhaus», diese Feststellung ist insofern berechtigt, als dass van de Veldes Weimarer Werkstätten als Keimzelle des späteren Bauhauses bezeichnet werden können, denn dieses war nicht nur in den Räumen der neuen Schulgebäude untergebracht und nutzte deren Einrichtungen, sondern die beiden Fundamente des Unterrichts bei van de Velde sind auch zentral für den späteren Bauhausunterricht: Grundlage der Ausbildung waren zum einen eine systematische «Elementarlehre», bei der die Schüler nicht wie bisher

üblich durch Abzeichnen historischer Vorlagen, sondern durch Kennenlernen und Üben der Gestaltungsmittel und Formgesetze ihre künstlerischen Fähigkeiten ausbilden sollten. Und zum anderen eine Fachausbildung in Werkstätten, in denen Entwurf und Ausführung nicht mehr getrennt, sondern Hand in Hand und aufeinander bezogen verliefen. Auch die von van de Velde eingeführte Praxis, Prototypen in den Werkstätten zu entwickeln und an Firmen zu verkaufen, um mit dem Erlös Schule und Schüler zu finanzieren, war Vorbild für die später am Bauhaus gesuchte Verbindung zur Industrie.

Van de Veldes Arbeiten sind exemplarischer künstlerischer Ausdruck der Lebensreformbewegung, jener Bestrebungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts, eine Erneuerung der gesamten Lebensführung von der Wohnung bis zur Kleidung und von der Ernährung bis zur Kultur herbeizuführen. Leitender Impuls war die von Friedrich Nietzsche eindringlich formulierte Abwendung von der Historie und eine Hinwendung zu Leben und Natur. Die zu «Masken» erstarrte Geschichte und die «antiquarische Historie», die das Leben erstickten, sollten durch die Kräfte der Natur aufgebrochen und die ganze Lebenswelt damit durchpulst werden. Der Lebensstrom, der *Élan vital*, durchzieht die Werke van de Veldes in Form von «Kraftlinien», die funktionale wie ästhetische Qualität besitzen und alles zu einer Einheit, zum Ausdruck von Leben verbinden. Exemplarisch verwirklichte er diese Konzeption beim Nietzsche-Archiv in Weimar, bei dem von der Architektur bis zum Türgriff und vom Mobiliar bis zur Wandbemalung ein einziger Kraftfluss alles zu einem Gesamtkunstwerk des Jugendstils verbindet. Van de Veldes umfassendes Konzept sowie die ähnlichen Arbeiten von Peter Behrens und Joseph Maria Olbrich auf der Darmstädter Mathildenhöhe 1901 können als Vorbilder bei der Suche am Bauhaus nach einem einheitlichen Ausdruck der Gegenwart in allen Lebensformen gesehen werden. Auch wenn am Bauhaus der Begriff «Stil» verpönt war, da er mit der Welt der Akademien und des Historismus verknüpft schien, ging es um Gestaltung nach übergeordneten Prinzipien, und die immer wieder beschworene einheitliche Kultur in allen Lebensäußerungen eines Volkes mani-

festierte sich nach dem großen Ideengeber Nietzsche in der «Einheit des Stils».

Dieser neue Stil war für van de Velde durch die «Notwendigkeit» aller Formen und Konstruktionen gekennzeichnet. Nach dem Prinzip einer rationellen und folgerichtigen Konstruktion sollten nützliche Gegenstände geschaffen werden, die genau aus diesem Grund schön waren. Mit diesem Ansatz verblieb van de Velde allerdings in einem künstlerisch individuellen Bereich, die Maschinenproduktion und deren wirtschaftliche Bedingungen wie auch die damit verbundenen finanziellen und nationalen Interessen standen für ihn im Hintergrund. Für eine Reihe von Künstlern und Produzenten ging es jedoch seit der Jahrhundertwende darum, eine Stilsprache zu finden, die deutsche Produkte, die auf dem Weltmarkt als minderwertig betrachtet wurden, «veredeln» sollte, um damit dem Anspruch des Landes, das in den 1890er-Jahren England als führende Industrienation abgelöst hatte, national und international Geltung zu verschaffen. 1907 fanden sich in München zwölf Künstler und Vertreter kunstgewerblicher Firmen zusammen und gründeten den «Deutschen Werkbund», dessen Ziel die «Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk» war, um durch eine «geschlossene Stellungnahme» kulturell zu wirken. Die maschinelle Produktion sollte nicht einen technischen, sondern einen geistigen Ausdruck erhalten. Diese «Durchgeistigung» sollte sich zum einen in deutscher Qualitätsarbeit, die sich international behaupten konnte, manifestieren, und zum anderen sollte der einheitliche Ausdruck der künstlerisch veredelten Produkte erzieherisch auf die bürgerlichen Konsumenten wirken, um wieder eine ausdrucksstarke deutsche Kultur zu erreichen. In der massenhaften maschinellen Produktion hatten die Produkte ihre «geistige Bestimmtheit» verloren, wie Georg Simmel treffend feststellte, die Formgebung war in die Hände des kapitalistischen Marktes und der Spekulation geraten, und es entstanden nur Moden. Der Deutsche Werkbund wollte dagegen durch einen einheitlichen Stil ein modernes visuelles Vokabular als Ausdruck des deutschen Geistes schaffen. Ästhetische, wirtschaftliche und nationale Überlegungen

wirkten somit zusammen, um über eine Durchgeistigung der maschinellen Produkte der kapitalistischen Wirtschaft eine kulturelle sowie national charakterisierte Grundlage zu geben.

Das Zusammenwirken von Künstlern und Industriellen zielte auf eine «Wiedereroberung harmonischer Kultur», wie der Architekt Fritz Schumacher beim Gründungstreffen programmatisch formulierte. Diese Harmonie im Sinne eines einheitlichen Formenausdrucks oder Stils manifestierte sich am deutlichsten in den Arbeiten des Werkbundmitglieds Peter Behrens für die Firma AEG, deren gesamtes Erscheinungsbild, vom Briefbogen bis zur Maschinenhalle, er nach einem übergeordneten Gestaltungsprinzip entwarf und damit eine erste Form von Corporate Identity entwickelte. Hermann Muthesius nannte als Ziel des Werkbundes, eine harmonische Kultur «vom Sofakissen bis zum Städtebau» zu schaffen, womit impliziert der Anspruch verbunden war, über Kultur gesellschaftliche Spannungen auszugleichen und sich mit deutscher Qualitätsarbeit am Weltmarkt zu behaupten, wenn nicht sogar führend zu positionieren. Dieser umfassende gestalterische, kulturelle und erzieherische Anspruch wurde später zu einem zentralen Element der Arbeit am Bauhaus, dessen drei Direktoren Mitglieder des Deutschen Werkbunds waren, und die auch immer wieder auf diese Ideen rekurrierten.

Das Bestreben des Werkbunds, als Volkserzieher zu wirken, wurde durch die Propagierung vorbildlicher Muster in einem «Deutschen Warenbuch» oder über das von Karl Ernst Osthaus in Hagen eingerichtete Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe – das «Werkbund-Museum» – mit einer exemplarischen Mustersammlung kontinuierlich intensiviert. Mit der Gartenstadt Hellerau bei Dresden, in der die Deutschen Werkstätten produzierten und wo ein Festspielhaus Reformkultur vermittelte, entstand eine Art Mustersiedlung des Deutschen Werkbunds, die Paul Claudel ein Modell für ein glücklicheres Leben nannte. In diesem Nukleus für kulturelle Erneuerung wurden viele Ideen und Aktivitäten des späteren Bauhauses, vom Zusammenwirken der Künste mit der Industrie bis zu Experimenten einer Reformkultur, antizipiert.



3 – Walter Gropius, 1920

Obwohl der Deutsche Werkbund nach einem einheitlichen Ausdruck strebte, herrschte innerhalb der Mitglieder Uneinigkeit, inwieweit sich Kunst und Industrie, individuelle Gestaltung und maschinelle Produktion annähern sollten. Während Künstler wie Henry van de Velde auf dem Primat der Kunst beharrten, forderte Hermann Muthesius eine rigide Typisierung, mit der einer wirtschaftlichen Fertigung durch Maschinen entsprochen werden sollte. Diese Positionen wurden im Rahmen der großen Werkbundausstellung in Köln 1914 konträr diskutiert, wobei sich der junge Architekt Walter Gropius (Abb. 3), der fünf Jahre später das Bauhaus gründete, hinter van de Velde stellte. Gropius hatte mit dem Bau der Fagus-Schuhleistenfabrik in Alfeld bei Hannover 1911 Furore gemacht, da er einem Industriebau durch eine vorgehängte Glas-Eisen-Fassade einen neuen monumentalen Ausdruck verlieh und somit eine Nutz- oder «Technikform» ohne historisierende Elemente zur Kunstform «veredelte». 1911 wurde er Mitglied des Deutschen Werkbunds, in dem er sich bis 1933 engagierte. Im gleichen Jahr

stellte er für Karl Ernst Osthaus und das Werkbund-Museum die Ausstellung «Vorbildliche Industriebauten» zusammen und erklärte in einem Vortrag über «Monumentale Kunst und Industriebau», das moderne baukünstlerische Schaffen basiere auf exakt geprägter Form, klaren Kontrasten sowie Reihung gleicher Teile und Einheit von Form und Farbe. Mit fast ähnlicher Begrifflichkeit sollte er 15 Jahre später das Wesen der Bauhausarbeit beschreiben. Im Jahrbuch des Deutschen Werkbunds veröffentlichte Gropius 1914 einen programmatischen Aufsatz über den «stilbildenden Wert moderner Industriebauten» und erklärte, aus Industrie und Technik und ihren Werken müsse eine neue Entwicklung der Form ihren Ausgangspunkt nehmen. Diese seien die dominanten geistigen Strömungen der Zeit, und deren künstlerisch gestaltetes Ausdrucksbild müsse alle Lebensäußerungen durchdringen und schließlich zu einer Einheitlichkeit führen. Damit wäre der Weg zu einem Stil gefunden, der bis in die letzten Verzweigungen des menschlichen Kunstschaffens hinabreicht. Modelle und Prototypen für einen einheitlichen kulturellen Ausdruck suchte Gropius dann ab 1919 am Bauhaus, aber zum Zeitpunkt der Gründung hatte sich durch Krieg und Revolution die Gewichtung von der Industrie auf das Handwerk verschoben.

Schon vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs wurde van de Velde in Weimar von reaktionären Hofkreisen und vom Großherzog, der in der Kunst den «neuen nationalen Geist» wünschte, bekämpft. Er kündigte in diesem fremdenfeindlichen nationalistischen Klima zum Juli 1914, schlug aber vor seinem Ausscheiden der Regierung Walter Gropius, Hermann Obrist und August Endell als mögliche Nachfolger vor. Zwar wurde dann die Kunstgewerbeschule zum Oktober 1915 geschlossen, aber der Direktor der Kunsthochschule, Fritz Mackensen, wollte nun Gropius als Leiter für eine seiner Schule angeschlossenen «Abteilung für Architektur und angewandte Kunst» gewinnen. Gleichzeitig wollte das Ministerium eine Beratungsstelle für Industrie und Handwerk einrichten und wandte sich ebenfalls an Gropius. Vor diesem Hintergrund verfasste Gropius, der sich während des gesamten Krieges als Husar im Felde

befand, eine Denkschrift, die er im Januar 1916 nach Weimar schickte. Entsprechend dieser «Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk» wollte er im Wesentlichen die Linie des van-de-Velde-Unterrichts fortsetzen, allerdings ausgeweitet auf Industrieprodukte. Im Sinne des Werkbunds forderte er eine Arbeitsgemeinschaft zwischen Kaufmann, Techniker und Künstler und beschwor dazu das Ideal der mittelalterlichen Bauhütten, an denen in «gleichgeartetem Geist» in der «Einheit einer gemeinsamen Idee» gearbeitet worden sei. Ziel sei es, ein einheitliches Ausdrucksbild des modernen Lebens zu gewinnen, das sich dann zu einem «neuen Stile» verdichten sollte. Die Architekturschule wollte er in Form eines Meisterateliers an der Hochschule etablieren. Diese Vorschläge lehnte das zuständige Hofmarschallamt ab, da das Handwerk zu kurz komme.

Mit der militärischen Niederlage und der folgenden Revolution veränderte sich dann im November 1918 nicht nur die politische, sondern auch die kulturelle Situation in Deutschland grundlegend. In dieser Umbruch- und Aufbruchsstimmung wurden Träume und Hoffnungen von Politikern wie Künstlern in zahllose Manifeste projiziert, die mit fast heilsgeschichtlichem Pathos ein kommendes neues Zeitalter beschworen. In Berlin bildete sich in Parallele zu den Arbeiter- und Soldatenräten ein Arbeitsrat für Kunst, in dem sich diejenigen Künstler und Kulturschaffenden versammelten, die glaubten, sie könnten an der Schaffung einer neuen Gesellschaft mitwirken und den Weg für die Entstehung eines neuen Menschen bahnen. Den Vorsitz übernahm der Architekt Bruno Taut, der bereits während des Krieges mit den Projekten für eine «Alpine Architektur» und eine «Auflösung der Städte» radikale Friedensmanifeste gegen das «Blutsaufen» im Weltkrieg entworfen hatte. Da für ihn der Weltkrieg Ausdruck und Ergebnis von Materialismus, Nationalismus und Ichsucht war, sollten als friedliche Kompensation in einer gewaltigen gemeinsamen Leistung des ganzen Volkes neue kristallklare Städte in der reinen Bergwelt der Alpen errichtet werden. In deren Zentrum sollte sich eine «Stadtkrone» erheben, die in einem von farbigem Sonnenlicht durchströmten

Kristallhaus kulminiert, das völlig zweckfrei nur den «vollen harmonischen Ton der Menschengemeinschaft» ausdrückt und damit der geistigen Erhebung der Individuen und der Zusammenführung zu neuen friedlichen Gemeinschaften dient.

Leitmotiv des Arbeitsrats war es, wieder eine Einheit von Kunst und Volk zu schaffen, und dieser Zusammenhalt manifestierte sich in der Beschwörung einer gotischen Kathedrale als ein Symbol sozialer Einheit und Sinnbild einer im Mittelalter aus dem ganzen Volk heraus entstandenen Gemeinschaftsleistung. Mit der Evokation der Gotik als spirituellem Zeitalter, das dem Materialismus von Antike und Renaissance entgegengesetzt war, beriefen sich Taut und seine Freunde auf einen bereits in der Vorkriegszeit von Wilhelm Worringer entwickelten mystifizierten Begriff der Gotik, die dieser als Vergeistigung gekennzeichnet, aber auch als Charakteristik eines nordischen Form- und Stilwillens mit nationalen Motiven aufgeladen hatte. Mit der Berufung auf Gotik und Bauhütte schwebten somit neben den Vorstellungen von Einheit, Gemeinschaft und dem Zusammenwirken der Künste auch nationale Bezüge mit, von Schinkels gotischem «Freiheitsdom» bis zurück ins Mittelalter zur Blütezeit deutscher Kultur und des deutschen Reiches. Diese Hoffnung spricht auch noch aus der ersten Erklärung der gesamten Bauhausschülerschaft von Anfang 1920, sie ringe «nach jenem Geist unseres Volkes, [...] der in der Gotik lebte [...] und der unser Volk aus dem Abgrund emporführen kann und wird».

Noch im November 1918 stieß Walter Gropius zur Gruppe des Berliner Arbeitsrats für Kunst und fühlte sich, «geistig idiotisiert und zermürbt aus dem furchtbaren Krieg heimkehrend», vom Feuer der neuen Zeit erfasst. Er arbeitete mit an den Manifesten, tauchte völlig in die Gedankenwelt des Kreises ein und übernahm am 1. März zusammen mit César Klein und Adolf Behne dessen Leitung. Im Umfeld des Arbeitsrates entstand in den ersten Monaten des Jahres 1919 das Bauhaus-Manifest, das Reformkonzepte und Erziehungsideen dieses Kreises teilweise wortgleich aufnahm. Schon in den Kriegsjahren war von vielen Seiten eine Reform der künstlerischen Ausbildung diskutiert und

proklamiert worden. Wilhelm Bode, der Generaldirektor der Berliner Staatlichen Museen, forderte, Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen zu einer Einheitsschule zu verbinden, ähnlich äußerten sich die Architekten Theodor Fischer, Fritz Schumacher oder Bruno Paul. Diese Reformideen standen dann im Zentrum der Programme des Arbeitsrats, der durch Erziehung die Trennung in Klassen und Hierarchien, aber auch von angewandter und hoher Kunst überwinden wollte: «An der Spitze steht der Leitsatz: Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuß weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein. Zusammenschluß der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst ist das Ziel.» Die Zusammenführung der Kunstgattungen war somit ein Spiegel der Forderung nach Einheit von Kunst und Volk, aus der die demokratische Kultur und der neue Mensch erwachsen sollten. Die Zeitschrift des Arbeitsrats sollte deshalb auch «Dreiklang» heißen und den Zusammenklang von Malerei, Plastik und Architektur ausdrücken.

Die akademische Ausbildung, in der ein von Volk und Leben abgehobenes Künstlertum, ein *L'art pour l'art* gezüchtet wurde, galt als Hauptfeind, der bezwungen werden musste. Es ging um eine radikale Reform der Künstlerausbildung, die nicht mehr in Akademien und Fachschulen, sondern in Bauateliers und Werkstätten stattfinden sollte. Der Architekt Otto Bartning, Mitglied im Arbeitsrat, veröffentlichte im Januar 1919 einen «Unterrichtsplan für Architektur und bildende Künste auf der Grundlage des Handwerks», von dem vieles in das kurz darauf formulierte Bauhaus-Manifest einging. Bartnings Betonung des Handwerks als Grundlage der Ausbildung, die von einem «Rat der Meister» geleitet wurde, war Folge einer Abwendung von Industrie und Technik, die zum einen darauf beruhte, dass diese mit dem industrialisierten Krieg verknüpft waren, aber zum anderen auch Reflex der Not, die in Deutschland herrschte.

Da Gropius nichts mehr aus Weimar gehört hatte, wandte er sich im Januar 1919 an die nunmehr zuständige provisorische Regierung des Freistaats Sachsen-Weimar, gleichzeitig führte er Gespräche mit dem Lehrerkollegium der Hochschule für Bildende Kunst, das sich inzwischen für ihn als neuen Direktor ein-

setzte. Nun entwickelte Gropius die Konzeption einer Reformschule, in deren Manifest, das er zusammen mit dem Architekten und Kunstkritiker Adolf Behne ausarbeitete, nicht nur die Ideen vom Einheitskunstwerk und den Lehrwerkstätten, vom gemeinsamen Bau der Zukunft und dem Ideal gotischer Vergeistigung, sondern auch die Programme des Arbeitsrats zur Erziehung einbezogen wurden. Die 1916 in den «Vorschlägen» formulierten Ideen wurden durchdrungen vom Pathos und der Aufbruchsstimmung des Arbeitsrats. Nach Verhandlungen mit den Vertretern der «Provisorisch-Republikanischen Regierung» in Weimar, die in ihm, als Mitglied des Arbeitsrats, einen Verbündeten sahen und seine Reformideen stützten, erfolgte Ende März die Genehmigung des Programms sowie von Gropius' Antrag, die beiden Schulen unter dem Titel «Staatliches Bauhaus in Weimar» zusammenzufassen. Um den programmatischen Charakter der Einheitsschule zu belegen, wurden im Untertitel die beiden ursprünglichen Namen ausdrücklich nochmal genannt: «Ehemalige Großherzogliche Sächsische Hochschule für bildende Kunst und ehemalige Großherzogliche Sächsische Kunstgewerbeschule in Vereinigung». Die Berufung von Gropius erfolgte zum 1. April 1919, der Erlass zur Vereinigung und Namensgebung ist auf den 12. April 1919 datiert. Damit war aus den Wirren der Revolutionszeit, getragen von einer linksliberalen Politik, eine radikale Reformschule – die einzige in Deutschland – entstanden, die von Anfang an mit politischen Parteien verknüpft war und deshalb auch vom konservativen Lager bekämpft wurde. Als sich die politische Lage 1923/24 änderte, führte dies zur Schließung des Bauhauses in Weimar.

Vom Expressionismus zum Formalismus

Anfang April 1919 kam Walter Gropius als neu berufener Leiter des Bauhauses nach Weimar, in die etwa 40 000 Einwohner zählende Landeshauptstadt des Freistaats Sachsen-Weimar-Eisenach, in der seit Februar die Nationalversammlung an der Formulierung der neuen Verfassung arbeitete. Ein Jahr später wurde Weimar Landeshauptstadt und damit auch Sitz der Landesregierung des neuen Landes Thüringen, das aus der Zusammenlegung von vielen kleinen Territorien entstand. Die Regierung führte eine Koalition aus SPD, USPD und DDP, das Bauhaus unterstand dem Kultusministerium und ab Mai 1920 dem neuen Ministerium für Volksbildung, das dann im Sommer gegen die rechten Parteien den ersten Etat für die umstrittene Reformschule durchsetzte. Der Unterricht begann zum Sommersemester 1919 mit 84 weiblichen und 79 männlichen Studierenden in den Räumen der beiden ehemaligen großherzoglichen Schulen.

Nachdem sich in den ersten Monaten nach Kriegsende und Revolution abgezeichnet hatte, dass sich ein revolutionärer politischer Wandel nicht oder nicht so schnell wie von vielen erhofft vollziehen würde, meinte Gropius, ähnlich wie Bruno Taut und andere Mitglieder des Arbeitsrats für Kunst, man müsse jetzt die «reale Welt ignorieren», und er setzte seine Hoffnung auf «kleine geheime in sich abgeschlossene Bünde, Logen, Hütten», die einen «Glaubenskern hüten und künstlerisch gestalten wollen», bis sich aus diesen Gemeinschaften wieder eine allgemeine große Idee verdichtet, die in einem Gesamtkunstwerk, einer Kathedrale der Zukunft, ihren Ausdruck findet, die dann «mit ihrer Lichtfülle bis in die kleinsten Dinge des täglichen Lebens» hineinstrahlen werde. Diese verschworene Gemeinschaft sollte nach Gropius' Vorstellung am Bauhaus entstehen, an dem entsprechend seinem Reformprogramm eine integrierte hand-

werkliche, künstlerische und wissenschaftliche Ausbildung erfolgte. Im Zentrum stand das Handwerk, das nach der Sprachregelung in der neuen Bauhaussatzung nicht mehr von Professoren in Ateliers an Schüler, sondern von Meistern in Werkstätten an Lehrlinge vermittelt wurde. Damit sollte «die hochmütige Mauer zwischen Künstler und Handwerker fallen», und aus der neuen Gemeinschaft sollten junge Menschen erwachsen, die dann für die Gesellschaft die neue Welt gestalteten. Harry Graf Kessler schrieb treffend im Juli 1919 in sein Tagebuch, am Bauhaus suche man «vor allem den neuen Menschen». Um den Studierenden eine praktische Perspektive zu geben, hatte Gropius mit der Handwerkskammer vereinbart, dass die Werkmeister in den Werkstätten einen Lehrvertrag für die Studierenden abschließen konnten, sodass nach drei Jahren ganz konventionell eine Gesellenprüfung möglich war. Von den insgesamt 638 Bauhaus-Studenten in Weimar schlossen allerdings nur etwa fünf Prozent mit einer Gesellenprüfung ab. Das Bauhaus selbst konnte keinen Abschluss vergeben, erst nach dem Umzug nach Dessau, als es zur Hochschule für Gestaltung erhoben worden war, verlieh es ein eigenes Diplom. Obwohl im Manifest der große Bau als Ziel benannt war, gab es nur Unterricht in Raumkunde und Bauzeichnen sowie Praktika und Vorträge, eine architektonische Ausbildung erfolgte erst ab April 1927. Bis dahin existierte am Bauhaus nur das Privatbüro von Gropius, das sein Partner, Adolf Meyer, betreute und in dem Studierende manchmal bei Aufträgen mitwirken konnten.

Dem hohen Anspruch, für den Bau der Kathedrale der Zukunft auszubilden, widersprach die reale Situation an der Schule, die geprägt war von schlechter Ausstattung, von Geld- und Kohlenmangel sowie von den Angriffen der Reformgegner, mit denen sich Gropius in den nächsten Jahren unentwegt herumschlagen musste. So kümmerte sich Gropius um eine Kantine und um Freitische für die Studenten und organisierte ein Gelände, auf dem durch eigenen Anbau Gemüse gewonnen werden konnte. Der Bau einer kleinen Bauhaus-Siedlung mit Werkstätten und Selbstversorgung wurde zwar von Studenten projiziert, kam aber nie zur Ausführung. Für den Werkstatt-

unterricht standen anfangs nur die Bildhauerwerkstatt und die Druckerei der alten Kunsthochschule sowie die Werkstätten der Buchbinderei und Weberei der alten Kunstgewerbeschule, die privat weitergeführt worden waren, zur Verfügung. Über 90 Prozent der Studierenden des Sommersemesters 1919 kamen von der alten Kunstschule und als einzigen neuen Lehrer konnte Gropius nur den mit ihm befreundeten Maler Lyonel Feininger, der die Druckerei übernahm, in den Meisterrat berufen lassen.

Um den neuen Ideen einen Weg zu bahnen, ging Gropius bei der Besprechung der ersten Ausstellung von Schülerarbeiten im Juni gezielt auf Konfrontation mit dem alten akademischen Geist der Kunsthochschule, der in den Arbeiten, aber natürlich auch bei den alten Lehrern fortlebte. Seine radikale Kritik zielte darauf, einen Geburtsfehler des Bauhauses, die Einbeziehung der alten Kunsthochschule samt Lehrpersonal, zu beheben, allerdings um den Preis, dass sich von nun an die Professoren gegen ihn wandten, das neue Programm bekämpften und dafür sowohl in der Politik wie auch bei den Bürgern in Weimar und den Handwerkern in Thüringen Unterstützung fanden.

[...]

Mehr Informationen zu [diesem](#) und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de