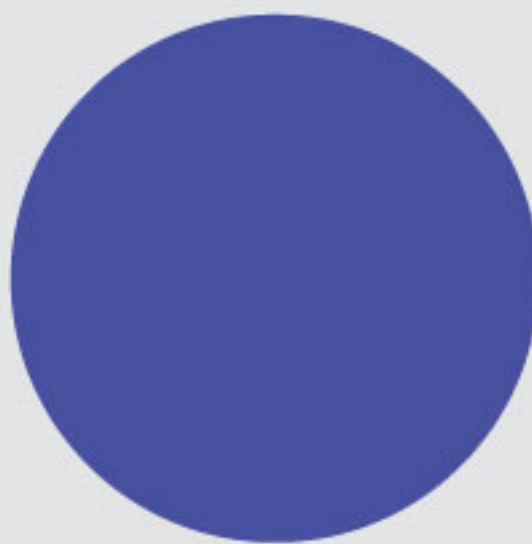
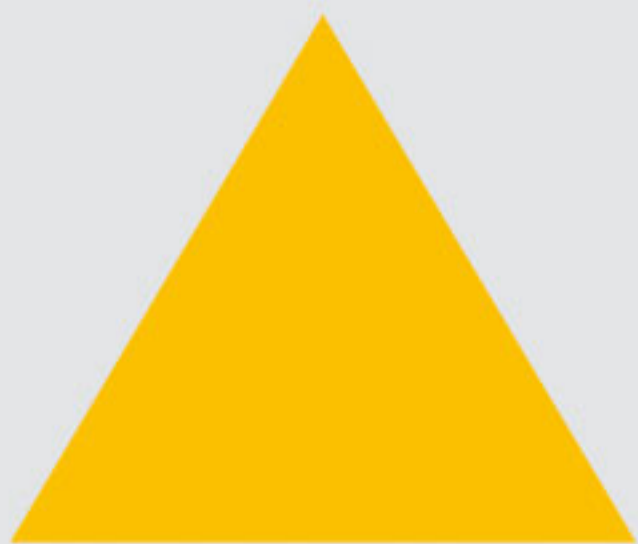


BAUHAUS

Hrsg.

Jeannine Fiedler

Peter Feierabend





STAATLICHES
GEHILFENIS

USCUTAH BAB

Herausgegeben von

Jeannine Fiedler

Peter Feierabend

BAUHAUS

Mit Beiträgen von

Ute Ackermann, Olaf Arndt, Christoph Asendorf, Eva Badura-Triska,
Anja Baumhoff, Paul Betts, Bazon Brock, Ute Brüning, Cornelia von Buol, Nicole Colin,
Michael Erlhoff, Martin Faass, Jeannine Fiedler, Ulrich Giersch, Andrea Gleiniger,
Andreas Haus, Ulrike Herrmann, Karsten Hintz, Britta Kaiser-Schuster, Martin Kieren,
Kay Kirchmann, Friederike Kitschen, Karl Kuhn, Frauke Mankartz, Christoph Metzger,
Norbert M. Schmitz, Eva von Seckendorff, Erik Spiekermann, Sabine Thümmeler,
Justus H. Ulbricht, Katherine C. Ware, Arnd Wesemann, Karin Wilhelm

h.f. fullmann

Hinweise

Bei den Maßen der Objekte gilt, wenn nicht anders angegeben, Höhe x Breite, bzw. Höhe x Breite x Tiefe. Wenn der Standort der abgebildeten Objekte nicht vermerkt ist, befinden sich diese in Privatbesitz oder in nicht ausgewiesenen Sammlungen.

Originalzitate wurden nach Maßgabe der Lesbarkeit typografisch vereinheitlicht.

Die Abbildungen dieses Bandes wurden ausgewählt und kommentiert von Jeannine Fiedler, Ute Brüning, Martin Kieren und Norbert M. Schmitz.

Abkürzungen

BHA	Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin
BUW	Bauhaus-Universität, Weimar
HfG	Hochschule für Gestaltung
KW	Kunstsammlungen zu Weimar
MMA	The Metropolitan Museum of Art, New York
MOMA, NYC	Museum of Modern Art, New York City
SBD	Stiftung Bauhaus Dessau
SMB	Staatliche Museen zu Berlin

Gestaltung des Frontispizes unter Verwendung eines Entwurfs für ein Wegweiser-Plakat von Herbert Bayer. 1923, Tinte und Deckfarbe, 30,5 x 8,9 cm, Leihgabe Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, Gift of Herbert Bayer

© 2006/2007 Tandem Verlag GmbH

h.f.ullmann ist ein Imprint der Tandem Verlag GmbH

Konzept: Jeannine Fiedler

Gestaltung: Peter Feierabend (Art Dir.), Anne-Claire Martin, Philine Rath

Projektmanagement: Birgit Gropp

Assistenz: Ulrike Kraus

Bildredaktion: Jeannine Fiedler, Ute Brüning, Monika Bergmann

Gesamtherstellung: h.f.ullmann publishing, Potsdam

ISBN 978-3-8331-4347-2

10 9 8 7 6 5 4

X IX VIII VII VI V IV III II

www.ullmann-publishing.com

newsletter@ullmann-publishing.com

Albers, Anni © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Albers, Josef © The Josef and Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Auerbach, Ellen © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Batz, Eugen © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Bayer, Herbert © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Behrens, Peter © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Bill, Max © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Brandt, Marianne © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Citroën, Paul © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

El Lissitzky © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Erfurth, Hugo © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Feininger, Lyonel © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Gropius, Walter © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Hartwig, Josef © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Itten, Johannes © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Kandinsky, Wassily © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Klee, Paul © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Mies van der Rohe, Ludwig © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Moholy, Lucia © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Moholy-Nagy, László © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Munch, Edvard © The Munch Museum/The Munch Ellingsen Group/VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Pap, Gyula © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Petitpierre, Frieda Petra © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Rohde, Werner © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Rose, Hans-Joachim © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Stölzl-Stadler, Gunta © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Schmidt, Joost © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Wagenfeld, Wilhelm © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Weininger, Andor © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Gertrud und Alfred Arndt: © Alexandra Bormann-Arndt

Josef Breitenbach: © The Josef Breitenbach Foundation

Erich Consemüller: © Dr. Stephan Consemüller

T. Lux Feininger: © T. Lux Feininger

Frank O. Gehry: © Frank O. Gehry

Louis Held: © Eberhard Renno

Peter Keler: © Ines Kathe-Keler

Kurt Kranz: © Ingrid Kranz

Hannes Meyer: © Claudia Meyer

Marcos Novak: © Marcos Novak

Gyula Pap: © Dr. Lenke Haulisch-Pap

Walter Peterhans: © Brigitte Peterhans

Bridget Riley: © 2006 Bridget Riley. All Rights Reserved

Hinnerk Scheper: © Dr. Dirk Scheper

Kurt Schmid: Ein Rechtsnachfolger ist nicht zu recherchieren. Ein Anspruch Erhebender setzt sich mit der Kunstsammlung Gera als Bewahrer des Werkes in Verbindung.

Eberhard Schrammen: © Marie Schrammen

Lothar Schreyer: © Michael Schreyer

Alma Siedhoff-Buscher und Werner Siedhoff: © Lore und Joost Siedhoff

Erik Spiekermann: © Erik Spiekermann

Otto Steinert: © Stefan Steinert

Wolfgang Tümpel: © Prof. Dr. Christian Tümpel

Michiko und Iwao Yamawaki: © Atsuo Yamawaki

Für die abgebildeten Werke von Oskar Schlemmer: © 2009 Secretariat und Bühnen Archiv Oskar

Schlemmer, IT-28824 Oggebbio (VB), www.schlemmer.org

Photo Archiv C. Raman Schlemmer, IT-28824 Oggebbio (VB)

Inhalt

Vorwort	8	Frauen am Bauhaus – ein Mythos der Emanzipation	96
THEMEN		Bauhaus intim	108
GRUNDLAGEN UND NACHWIRKUNGEN		Mazdaznan am Bauhaus – der Künstler als Heilsbringer	120
Bauhaus – geschichtlich	14	Bauhausfeste – Pathetisches zwischen Stepexzentrik und Tierdrama	126
Bauhaus philosophisch – Kulturkritik und soziale Utopie	22	Musik am laufenden Band – eine kleine Musikgeschichte des Bauhauses	140
Bauhaus und Weimarer Republik – politische und kulturelle Hegemoniekämpfe	26	Das Selbstporträt – die Fotografie als Auslöser reflektiver Wahrnehmung	152
Bauhaus und Nationalsozialismus – ein Kapitel der Moderne	34	Freie Malerei am Bauhaus	160
Bauhaus in der DDR – zwischen Formalismus und Pragmatismus	42	„eigentlich spinnen die doch alle am bauhaus“ – eine Zitatensammlung	172
Bauhaus in der Bundesrepublik Deutschland – eine akzeptierte Hinterlassenschaft aus Weimar	50	WERK	
Staatliche Bauhochschule Weimar – ein „Bauhaus Gropius ohne Gropius“?	56	PERSÖNLICHKEITEN	
Black Mountain College, NC	62	Die drei Direktoren am Bauhaus	180
New Bauhaus und School of Design, Chicago	66	Das eigene Leben und Werk im Visier – der Architekt und Erfinder des Bauhauses Walter Gropius	188
Hochschule für Gestaltung, Ulm	74	Das Bauhaus auf dem Weg zu einer Produktivgenossenschaft – der Direktor Hannes Meyer	204
LEBEN UND ALLTAG		Ludwig Mies van der Rohe – Dessau, Berlin, Chicago	216
Das Bauhaus und die technische Welt – Arbeit an der Industriekultur?	80	Johannes Itten	232
Körperkonzepte der Moderne am Bauhaus	88	Die „Analysen Alter Meister“ oder Die Modernität der Tradition	242

Paul Klee	244	Gunta Stölzl	346
Spielerisch zum Wesentlichen	252	Die Alibi-Meisterin	354
Wassily Kandinsky	256	PROPÄDEUTISCHER UNTERRICHT	
Der paradoxe Ruhm eines Bauhausmeisters – ein Malerfürst als Theoriekünstler	266	Der Vorkurs unter Johannes Itten – Menschenbildung	360
Lyonel Feininger	268	Der Vorkurs unter László Moholy-Nagy – Sinneskompetenz	368
Feiningers Fugen – die Hausmusik der Meister als Ausdruck konservativer Gesinnung?	278	Der Vorkurs unter Josef Albers – Kreativitätsschule	374
Oskar Schlemmer	280	Der Unterricht bei Wassily Kandinsky und Paul Klee	382
Oskar Schlemmers anthropologisches Design	288	Farbenlehre am Bauhaus	392
László Moholy-Nagy	292	WERKSTÄTTEN	
Synthese und Gesamtkunstwerk	302	Die Tischlerei- und Ausbauwerkstatt	492
Moholys Filmkunst oder Warum das Bauhaus dem Kino fernblieb	304	Lizenzen und Geschäfte des Bauhauses	414
Josef Albers	308	Die Holz- und Steinbildhauerei – Plastische Werkstatt	416
Perceptive Painting statt Op-Art	318	Das Bauhaus und der Gedanke der Dombauhütte	422
Marcel Breuer	320	„plastik ... und das am bauhaus!?!?“ Über die Bildhauerei am Bauhaus	424
„luftig durchbrochen, sozusagen in den Raum gezeichnet“ – die Stahlrohrmöbel von Marcel Breuer	328	Die Metallwerkstatt	426
Herbert Bayer	332	Das Gesetz der Serie	436
Universale Gestaltung für NS-Wirtschaft und -Staat	342	Die Keramikwerkstatt	438
		Japan und die Bauhaustöpferei	450

Die Werkstatt für Wandmalerei	452
Edle Schlichtheit von der Rolle – die Bauhaustapeten	462
Die Webereiwerkstatt	466
Zur Rolle des Kunsthandwerks am Bauhaus	478
Die Weimarer Kunstdruckerei	480
Druckgrafische Editionen	486
Druckerei, Reklame, Werbewerkstatt	488
Ausstellungsgestaltung – eine Summe von Techniken?	498
Von unterkühlter Anmut zur Ermüdung des Rationalen – Propaganda vorgestern, Reklame gestern, Werbung heute, Kommunikation morgen	502
Roter Balken, rechter Winkel – ein Synonym für Bauhaus?	504
Die Fotografie am Bauhaus	506
Walter Peterhans auf dem Weg zur Subjektiven Fotografie	530
Die Bauhausbühne	532
Bauhausmasken – eine lose Liaison von Tänzern und Künstlern	548
Die Bauhausbühne nach der Bauhausbühne	550
Vom Bauhaus zum Hausbau – der Architekturunterricht und die Architektur am Bauhaus	552
Vom Siedlungshaus zum Städtebau – der Architekt, Städtebauer und Pädagoge Ludwig Hilberseimer	570

Die Schöne Neue Welt – eine Hausbaurevue. Spaziergang durch eine unmögliche Bauhausstadt	574
---	-----

THEORIE

Das Bauhaus als Biskuit – gegen retrospektive Prophetien	580
Putzige Gewalten – drei denkbare Rückblicke auf eine verräumlichte Moderne	584
Kreide und Computer – Ordnungsprinzipien in der Dynamischen Bildgestaltung	592

DOKUMENTATION

Bauhaus-Zeittafel	602
Bibliografie	608
Ausstellungen am Bauhaus	614
Glossar	616
Merchandising-Appendix	624
Die Autoren	634
Index	636
Bildnachweis und Danksagung	639

THEMEN

Grundlagen und Nachwirkungen

Bauhaus philosophisch – Kulturkritik und soziale Utopie

Nicole Colin

„Wir haben das Land verlassen und sind zu Schiff gegangen! Wir haben die Brücke hinter uns, mehr noch, wir haben das Land hinter uns abgebrochen.“ (Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft)

Wie ein Echo dieser nietzscheanischen Standortbeschreibung klingen die Stimmen der Kulturkritik der 10er und 20er Jahre. Gleich, ob in philosophischer oder künstlerischer Absicht – die Mehrzahl der Welt- und Lebensentwürfe, die das Europa der Kriegs- und Nachkriegsjahre überschwemmten, wurde getragen von einer weitreichenden Kritik an den herrschenden desaströsen Verhältnissen sowie dem unbedingten Wunsch, das katastrophische Zeitempfinden als notwendige Bedingung eines Neuanfangs positiv zu wenden. Im Blick auf diese kulturkritische Dichotomie ist das Bauhaus als künstlerische Utopie ganz Kind seiner Zeit. Wie Gropius 1963 rückblickend beschreibt, entwickelte sich seine Ursprungsidee maßgeblich aus einer „Mischung tiefer Niedergeschlagenheit als Folge des verlorenen Krieges und der Zerrüttung geistigen und wirtschaftlichen Lebens und einer glühenden Hoffnung, aus diesen Trümmern etwas Neues aufbauen zu wollen“. (Brief an Tomás Maldonado. In: Ulm, Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung, 10/11, 1964)

Als beispielhafte Manifestation dieses krisenhaften Weltgefühls sei der wohl berühmteste kulturhistorische Entwurf jener Jahre, Oswald Spenglers apokalyptisches Monumentalwerk „Der Untergang des Abendlandes“ (1918/1922), genannt. Spenglers Urteil ist definitiv: Unaufhaltsam steuere die dekadente „faustische“ Kultur auf ihre Vollendung, das heißt auf ihr baldiges Ende zu. Unterschiedlos reihen sich in seiner Argumentation Phänomene wie „Technik“, „Demokratie“, „Weltstadtkunst“, Sport, Nervenreiz“, „Kultus der Wissenschaft“ sowie „sinnlose, leere Architektur und Ornamentik“ als Symptome dieses Untergangs aneinander. Für seine düstere, radikal antizivilisatorische Prognose erhielt Spengler den heftigen Beifall seiner Zeitgenossen. Vor allem



Rudolf Lutz, „Utopia. Dokumente der Wirklichkeit.“ 1921/1922, Collage aus zerschnittenem Porträtfoto von Rudolf Lutz in dadaistischem Kostüm sowie Schriftzeilen aus „Utopia. Dokumente der Wirklichkeit“. Eintrittskarten, Zeitungsausschnitte, schwarze Tusche, aquarelliert, 29,1 x 21,1 cm, BHA. • Von der Bauhauspublikation „Utopia“ sind nur Fragmente übrig geblieben, die ein zerschnittenes Künstlerbildnis durchsetzen. Ittens utopisches Konzept vom ganzheitlichen Menschen ist nurmehr Zitat.

für das konservative Bürgertum wurde der Begriff der „Zivilisation“ in Abgrenzung zu dem der „Kultur“ mehr und mehr zu einem Synonym für Nivellierung und Verfall.

Spenglers kulturpessimistische Euphorie war freilich nicht ohne Vorbild. Bereits im 19. Jahrhundert hatten sich Zweifel in den positivistischen Fortschrittsoptimismus eingeschlichen. In „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ beschreibt Friedrich Nietzsche, wie die Menschen, jene „klugen Tiere“, Vernunftkategorien in die Welt hineinflügen, um an der tatsächlichen Sinnlosigkeit allen Seins nicht zugrunde zu gehen. Mit diesem Selbstbetrug will der Nihilismus endgültig aufräumen: Es ist nichts, „nihil“, mit den platonisch-christlichen Sinngebungen des Lebens und der Geschichte, und es ist auch nichts mit den positivistischen Kategorien des Fortschritts und der Entwicklung. Anders als Spengler sieht sich der Nihilist in der Dialektik von Zerstörung und Wiederbeginn allerdings nicht am Ende der Geschichte, sondern bereits an deren Neuanfang – einer vom „Willen“ herbeigeführten Umwertung aller Werte.

Nicht zuletzt infolge der geradezu inflationären populärwissenschaftlichen Nietzsche-Rezeption der Jahrhundertwende wurde Zarathustras „Stunde des Mittags“ zum Leitmotiv unterschiedlichster künstlerischer und intellektueller Utopien. Diese Entwürfe, die bei genauerer Betrachtung tatsächlich oft recht wenig mit Nietzsche zu tun hatten, machten es sich, allgemein gesprochen, vor allem zur Aufgabe, den hypertrophierten Materialismus des 19. Jahrhunderts zu überwinden und die Zerrissenheit des sich selbst entfremdeten Menschen aufzuheben, wobei die Vorstellungen, auf welchen Prämissen die neue Einheit basieren sollte, stark divergierten.

Einer der bedeutendsten Ansätze jener Zeit, der sich in diesem Sinne für eine universelle Umkehr des Denkens einsetzte, war die Anthroposophie Rudolf Steiners. Auch Steiner hatte sich mit Nietzsche beschäftigt, glaubte er doch, bei ihm in verzerrter, karikiert Form seine eigenen Ideen wiederzufinden. Im Gegensatz zum Untergangspathos des Nihilismus bestimmte sich die Anthroposophie jedoch aus der grundsätzlich positiven Absicht einer Vereinigung von Theorie und Praxis, Wissenschaft und Religion, sinnlicher und übersinnlicher Welt. Starke Inspiration schöpfte der mit

seherischen Fähigkeiten ausgestattete Naturwissenschaftler und gläubige Katholik zunächst aus der von dem russischen Medium H. P. Blavatsky 1875 gegründeten „Theosophischen Gesellschaft“, einer damaligen Modeströmung, die, ebenso wie Steiner selbst, wichtigen Einfluß auf die „spirituelle Fraktion“ des Bauhauses, vor allem auf Kandinsky, Klee und Itten, ausübte. Während die eher als „Geisteswissenschaft“ zu bezeichnende Theosophie aber in Mystizismus und Mediumismus verfangen blieb, strebte der erkenntnisoptimistisch gestimmte Steiner nach einer wissenschaftlichen Begründung des Glaubens. Dieses bereits 1894 in „Philosophie der Freiheit“ festgelegte Ziel seines „Erkenntnisweges“, das sich vor allem gegen Immanuel Kants epochale Widerlegung des ontologischen Gottesbeweises richtete, ist allerdings grundsätzlich als epigonal zu bezeichnen und stieß in Fachkreisen auch weitgehend auf Unverständnis.

Weniger okkult und inhaltlich überzeugender als die Anthroposophie präsentiert sich der als „Lebensphilosophie“ bekannt gewordene Ansatz Henri Bergsons. Seine Theorie ist vor allem im Hinblick auf den Begriff der „Intuition“ interessant, ein Phänomen, dem besonders im pädagogischen Programm Johannes Ittens eine dominierende Rolle zugesprochen werden muß. Von ähnlichen Motiven geleitet wie Steiner, wollte Bergson die Philosophie aus dem spekulativen in den spirituellen Bereich verlegen, um sie in Abgrenzung zur Wissenschaft neu zu begründen. In der 1912 in deutscher Sprache erschienenen „Schöpferischen Entwicklung“ proklamiert Bergson die Untauglichkeit des Intellekts für die Erkenntnis des Lebens, dessen fließender und einmaliger Charakter mit wissenschaftlichen Methoden nicht eingefangen werden könne. Der Verstand taue nur zur Erforschung der leblosen Materie, des Unzusammenhängenden, Zähl- und Berechenbaren; allein die Intuition – hier nicht als mystische Eingebung, sondern vielmehr als „metaphysische Erfahrung“ verstanden – erfasse das Zusammenhängende, den Geist, das Leben und vermöge in das „Innere der Dinge“ vorzudringen.

In Bergsons negativer Beurteilung der rationalen Verstandestätigkeit schließt sich der Kreis zum Kulturpessimisten Spengler, dem die empirisch-wissenschaftliche Methodologie ungeeignet erscheint, den Sinn der Geschichte zu



Johannes Itten, Titelblattentwurf „Utopia. Dokumente der Wirklichkeit“. Weimar 1921, Tusche auf Papier, 33,0 x 24,0 cm, Itten-Archiv Zürich. • Wie weitgespannt Bauhausutopien sein konnten, zeigte besonders Itten. Sein Ziel, in Kunst und Leben Harmonie zwischen polaren Gegensätzen zu schaffen, war auf Gott ausgerichtet. Auch die „Dokumente der Wirklichkeit“ fügen sich Gottes Wort zwischen A(lpha) und O(mega), deren Form und Hervorhebung ein Loblied auf dessen Größe zu intonieren scheinen.

Bauhäusler am Goethe-Schiller-Denkmal vor dem Nationaltheater in Weimar. Um 1924/1925, von links: Paul Citroën, Ellen Hauschild, Xanti Schawinsky, Walter Menzel, Kapelner (?), Fotograf unbekannt, BHA. • Ein Studentenuolk, sich vor den Klassikern ablichten zu lassen – doch der Scherz mag auch ihrem Bewußtsein entsprochen haben, mit der Arbeit am Bauhaus zu wesentlichen gesellschaftlichen Veränderungen beizutragen.



begreifen und der statt dessen auf Erlebnis-kategorien wie „Erfühlen“ und „Erspüren“ setzt. Dieser für das Denken der damaligen Zeit geradezu typische Umschlag ins Irrationale beschränkt sich keinesfalls auf das konservative Lager, sondern trifft gleichermaßen auch auf avantgardistische und expressionistische Weltmodelle zu. So formuliert Beat Wyss 1996 in „Der Wille zur Kunst“: „Die Moderne ist, kulturhistorisch gesehen, Produkt einer Mythologie, die von irdischer Erlösung spricht.“

Irdische Erlösung versprach man sich auch von der technischen Entwicklung, die mit fortschreitender Automatisierung immer mehr in den Mittelpunkt der kulturkritischen Diskussion gerückt war. Entsprechend vermerkt der Ingenieur und Biophysiker Friedrich Dessauer 1927 in „Philosophie der Technik“: „Diese gewaltigen und feinen Gebilde, welche die Säle der Fabrik erfüllen, haben ihre Weihe, wie der Acker sie hat und der Wald. Freilich, wer bei ihrem Rhythmus nur Wirtschaft hört, Geld sieht, ahnt sie nicht, die große Metaphysik der Maschine. Er bleibt traurig, unerlöst ... Wer sich darein vertieft, wird Ehrfurcht bekommen, vor den Maschinen, weil er das Göttliche spürt.“

Gegenüber Extrempositionen wie dieser proklamierte man am Bauhaus nicht die Vergöttlichung der Technik, sondern vielmehr ihre Humanisierung. „Wir brauchen die Maschine. Ohne jede Romantik“, vermerkt Moholy-Nagy. Tatsächlich blieb jedoch auch diese scheinbar sachliche Vision einer Neustrukturierung der Welt unter technischen Prämissen heilsgeschichtlichen Ideen verpflichtet. So gründete sich die konstruktivistische Begeisterung über die umfassenden Möglichkeiten industrieller Fertigung nicht zuletzt auf die Utopie, mit Hilfe der Technik in absehbarer Zeit eine definitive Lösung für alle sozialen Probleme zu finden. Diese Utopie, die den Schnittpunkt kommunistischer und kapitalistischer Zivilisationstheorie bildet, findet ihren prägnantesten Ausdruck in Henry Fords 1923 in Deutschland erschienener und rasch zum Bestseller gewordenen Autobiografie „Mein Leben und Werk“. Fords am eigenen Erfolg orientierte, klassisch liberale Geschäfts- und Sozialphilosophie, die bald zur wichtigsten Grundlage der modernen Techniktheorie avancierte, ist bezüglich ihrer optimistischen Einschätzung der sozialen Auswirkungen von Technik kommunistischen Vorstellungen erstaunlich nah. So richtete sich Marx' „vollendeter Humanismus“, der die Wiederherstellung der Ganzheit des durch die Entfremdung der Arbeit entwirklichten menschlichen Daseins fordert, zwar gegen die kapitalistischen Produktionsmethoden, nicht jedoch gegen die Technik selbst.

In ihrer utopischen Ausrichtung blieb die ökonomische Interpretation der Technik allerdings eschatologischen Hoffnungen verhaftet, Hoff-

nungen, die sich mühelos auf die gesamte menschliche Existenz ausweiten ließen. So bestimmt Moholy-Nagy 1929 in „von material zu architektur“ – Marx' Gedanken des „totalen Menschen“ aufgreifend – die Technik als das „unentbehrlichste Hilfsmittel eines Lebensstandards“, das „schreiende Unterschiede nivellieren“ könne und so dem Menschen die Möglichkeit gebe, „frei“ zu werden. Diese nicht unbedingt sachliche Schlußfolgerung führt uns zurück zum oben erwähnten Gedanken der „irdischen Erlösung“, wobei die kontradiktorische Vermengung objektiver Argumentation mit irrationaler Heilsgeschichte nicht unbedingt negativ bewertet werden muß. Im widersprüchlichen Ringen um jene Fiktion einer geistigen und materiellen Einheit des Menschen schuf das Bauhaus letztlich Raum für ein spannungsvoll-fruchtbare, grundsätzlich jedoch paradox bleibendes Nebeneinander unterschiedlichster Anschauungen – von expressionistisch, lebensphilosophisch oder theosophisch inspirierten Kunst- und Weltentwürfen von Meistern wie Itten, Kandinsky, Klee, Feininger und Schlemmer bis hin zu den technisch-funktionalistischen Visionen einer reibungslos durchorganisierten Planungsgesellschaft bei Moholy-Nagy und Hannes Meyer.

Die Synthese revolutionärer Sozialphilosophie mit eschatologischer Verkündigung erinnert nicht zuletzt auch an Ernst Blochs 1918 publizierten „Geist der Utopie“. In Stil und Inhalt keinesfalls auf die Entwicklung einer systematischen Philosophie zielend, entwirft Bloch sozusagen das Lebens- und Glaubensbekenntnis der expressionistischen Generation. Aufgabe der avantgardistischen Kunst sei der Entwurf von Gegenwelten, das heißt die Entwicklung von Modellen eines neuen, besseren Lebens mit künstlerischen Mitteln. In eindrucksvoller Weise zeigt sich hier die Parallelität künstlerischer und intellektueller Weltentwürfe: Fast zeitgleich mit der Bauhausgründung im Jahre 1919, jenem von Gropius beschworenen romantischen Aufbruch, der „den neuen Menschen in neuer Umgebung aufbauen und schöpferische Spontaneität in allen auslösen wollte“ (Brief an Tomás Moldonado), erklärt Bloch das utopische Prinzip zum unverzichtbaren Thema aller bildenden Kunst. Seine pathetisch vorgetragene „Absicht“ liest sich wie die poetische Bild-



Wassily Kandinsky und Paul Klee am Strand von Hendaye. 1929, Foto von Lily Klee, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou Paris. ● In der Pose des Weimarer Goethe-Schiller-Denkmalns scheinen die erfolgreichen Freunde bereits den Begriff der „klassischen Moderne“ zu verkörpern. Goethes Versuch, Wissenschaft und Kunst noch einmal entgegen ihrer in der Aufklärung vollzogenen Trennung miteinander zu verbinden, korrespondierte allerdings nur am frühen Bauhaus mit dem Ziel, objektives Erkennen und subjektive Erlebnissfähigkeit zu fördern.

beschreibung von Lyonel Feiningers „Kathedrale des Sozialismus“: „Nun haben wir zu beginnen. In unsere Hände ist das Leben gegeben ... Das Rechte zu finden, um dessent-

willen es sich ziemt zu leben ..., dazu gehen wir ..., bauen ins Blaue hinein, bauen uns ins Blaue hinein und suchen dort das Wahre, Wirkliche – incipit vita nova.“

Frauen am Bauhaus – ein Mythos der Emanzipation

Anja Baumhoff



Die ersten gewählten Frauen in der Nationalversammlung zu Weimar. Februar 1919, Fotograf unbekannt, Ullstein Bilderdienst. ● Nach der Einführung des Frauenwahlrechts saßen zum ersten Mal weibliche Abgeordnete in einem deutschen Parlament – hier die Frauen aus der SPD-Fraktion.

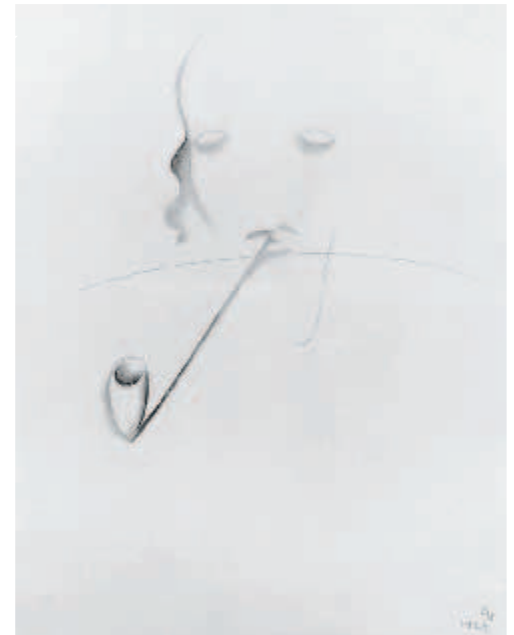
Erich Borchert, Frau mit Pfeife. 1929, Bleistift auf Papier, 28,5 x 22,1 cm, Misawa Bauhaus Collection, Misawa Homes Co., Ltd. Tokyo. • Die moderne Frau erprobte auch den Umgang mit männlichen Attributen.



Das Bauhaus gilt noch heute als Nukleus der deutschen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts – auch in Hinsicht auf das Verhältnis der Geschlechter zueinander. Leben und Liebe in Weimar, Dessau und Berlin sind ausführlich in der Memoirenliteratur beschrieben worden. Viele Kunsthistoriker erlagen dem Flair der Zeit und der Aura berühmter Künstler an der Schule. Dabei wurde selten genau hingeschaut, der Mythos lange Zeit geschont. Langsam wandelt sich nun das Bild, und das Bauhaus muß nicht länger funktionalisiert werden als vorbildlicher Teil der ersten deutschen Demokratie, sondern darf Licht- und Schattenseiten zeigen. Und im Schatten der Schule standen vor allem die Frauen, deren beachtliche Anzahl etwa ein Drittel der Bauhäusler ausmachte.

Sie alle kamen ans Bauhaus in der Erwartung, die neuen Möglichkeiten für Frauen dort ausschöpfen zu können. Die demokratische Verfassung der Weimarer Republik garantierte Frauen erstmals das Recht zu studieren und zu wählen. Im Krieg hatten sie an der Heimatfront die eingezogenen Männer in vielen Bereichen ersetzt und dadurch ein neues Selbstbewußtsein gewonnen. Wenn die Demobilmachung auch manches wieder rückgängig machte, so war doch die Erfahrung gewonnen, daß das sogenannte schwache Geschlecht „seinen Mann stehen“ konnte. Geschlechterrollen waren durch diese Erfahrung überaus deutlich geworden und boten im Kulturbetrieb viel Stoff für Amusement. Frauen in Anzug oder Uniform strahlten in der Nachkriegszeit auf beide Geschlechter einen androgynen Reiz aus, wie ihn Marlene Dietrich beispielhaft verkörperte. Der Krieg hatte die Gesellschaft teilweise modernisiert.

Das Leben in der Republik, wie auch am Bauhaus, war durch die Krisenerfahrung extremer und belebter geworden. Viele Menschen hatten ihr Vermögen, Angehörige oder Freunde eingebüßt. Die Bauhäuslerin Else Mögelin beispielsweise verlor im Krieg ihren gesamten Freundeskreis und suchte am geselligen Bau-



haus neuen Anschluß. Wenn man noch lebte, dann in einem Gefühl des Hier und Jetzt. Kabarett und Unterhaltung boten die begehrte Ablenkung, und besonders in den städtischen Ballungsräumen gab es ein breites Angebot. Die Kultstätte des Vergnügens schlechthin war das Kino. Ende der 20er Jahre wurden wöchentlich etwa sechs Millionen Karten verkauft.

In dieser Zeit stand ein ganzes Feld von neuen weiblichen Berufen zur Auswahl. Es war nun möglich geworden, als Ärztin oder Juristin zu arbeiten. Eine breite Schicht von kleinen Angestellten hatte sich entwickelt, zu denen Sekretärinnen, Verkäuferinnen, Telefonistinnen und Kontoristinnen gehörten. Obwohl die Berufstätigkeit für eine große Gruppe von Frauen ökonomisch notwendig geworden war, blieben die geschlechtsspezifischen Rollenmuster relativ stabil und das Leitbild der Hausfrau und Mutter galt ungebrochen.

Interessante weibliche Ausnahmetalente fanden sich vor allem in der politischen Sphäre: Rosa Luxemburg und Clara Zetkin beispielsweise oder Minna Cauer, Alice Salomon und Gertrud Bäumer. Auch in der Wissenschaft



Ohne Titel (Die posierenden Mädchen). 1927, Foto von Umbo (Otto Umbehrr) und Paul Citroën, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. • „Mit Kopf, Herz und Hand“, sagte Herbert Bayer – „und mit seidenbestrumpftem Bein“, behaupteten Umbo und Citroën.

waren Frauen auf dem Weg in die Integration; ein langer Weg allerdings, der selbst heute einen Professorinnenanteil von etwa sechs Prozent nicht überschreitet. Zu den Pionierinnen gehörten Marie Curie und Anna Freud. Frauen konnten endlich beweisen, daß sie Kompetenz mit Weiblichkeit zu vereinbaren wußten. Diesen Beweis mußten Frauen am Bauhaus nun ebenfalls antreten. Dort war man wenig erfreut darüber, daß die Schule anfänglich einen sehr hohen Frauenanteil aufwies. Die Studentinnen, die während der Jahre des Ersten Weltkriegs in den beiden Vorgängereinstitutionen, der Großherzoglich-Sächsischen Hochschule für Bildende Kunst und der Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule, fast unter sich gewesen waren, wurden bald mit den jungen Kriegsheimkehrern konfrontiert. Am Bauhaus ging es nun rund. Man diskutierte lebhaft über den Sinn des Lebens, über die Gesetze der Kunst und des Universums, hungerte sich durch die krisengeschüttelte Nachkriegszeit, suchte den richtigen persönlichen Lebensweg teils in der künstlerischen Arbeit, teils in der persischen Sektenlehre des Mazdaznan, die der charismatische Bauhauslehrer Johannes Itten so wirkungsvoll verkörperte. Gerade in den Weimarer Jahren dominierte am Bauhaus ein eher lockerer Lebensstil, entstanden aus Jugendbünden wie dem Wandervogel, fußend auf

der Lebensreformbewegung, östlicher Philosophie und natürlich der Lektüre Nietzsches. Die heimkehrenden jungen Männer waren nach dem Krieg sehr motiviert, aus ihrem Leben etwas zu machen, waren aber zum Teil auch sehr orientierungslos. Bei dem Gründungsdirektor Walter Gropius, der lange und mehrfach dekoriert am Ersten Weltkrieg teilgenommen hatte, fanden die Studierenden ein offenes Ohr für ihre Fragen und Probleme. Auch daraus erklärt sich seine starke und integrierende Wirkung auf die sehr heterogen zusammengewürfelte Studentenschaft.

Bald erkannte man am Bauhaus, daß der Krieg eine einschneidende Erfahrung gewesen war, die die Geschlechter sehr unterschiedlich erlebt hatten. Walter Gropius wollte deshalb die Studenten enger zusammenschmieden. Als Mittel dazu dienten vor allem die vielen Feste, die an der Schule zu jedem willkommenen Anlaß gefeiert wurden. Neben traditionellen Anlässen wie Weihnachten oder Neujahr wurden die Geburtstage der Bauhausmeister gefeiert oder zum Beispiel die Einbürgerung des Ehepaars Kandinsky. In der Regel inszenierte Oskar Schlemmer, Maler und Formmeister der Bauhausbühne, diese Feste. Nach seinen Vorgaben gestalteten Studenten und Meister ihre selbstgebastelten Kostüme und übernahmen entsprechende Rollen.



ringl+pit, Eckstein mit Lippenstift. 1930, Foto von Ellen Auerbach, BHA. • Ein Spiegelbild der jungen Generation – hier die Künstlerin Eckstein – keck und optimistisch, doch mehrfach gebrochen.

WERK

Persönlichkeiten

Das eigene Leben und Werk im Visier – der Architekt und Erfinder des Bauhauses Walter Gropius

Martin Kieren

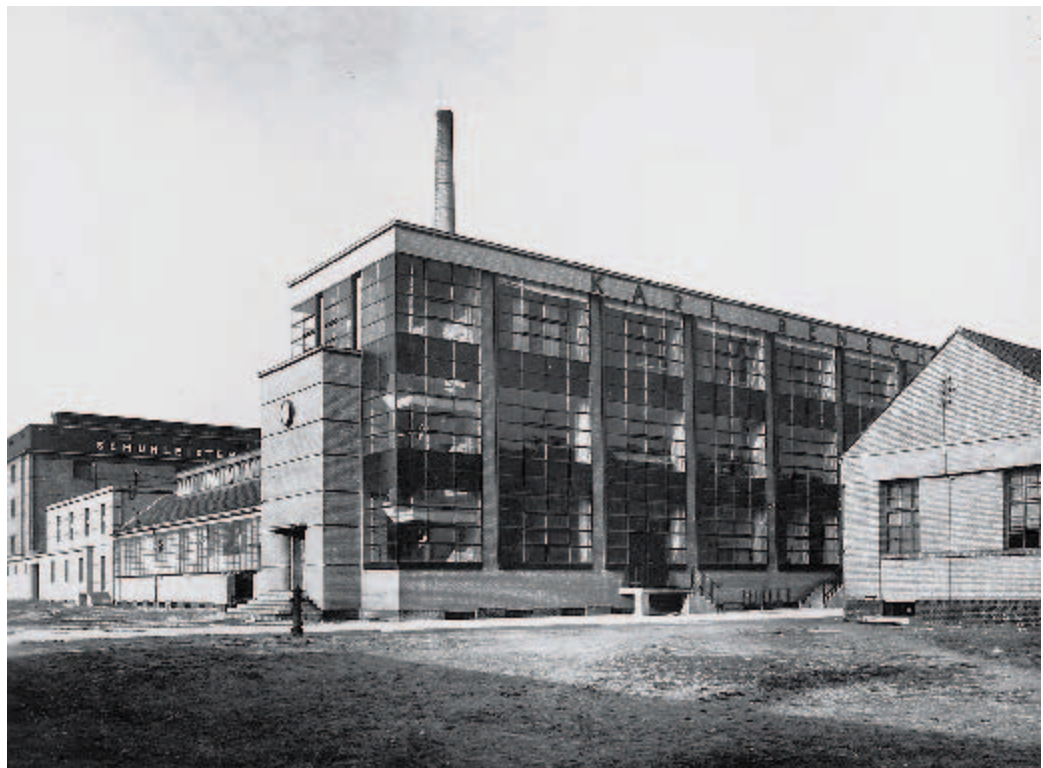
Im Jahr 1919 wurde von Walter Gropius das Staatliche Bauhaus in Weimar gegründet. Zu dieser Zeit hatte er, als nunmehr 36jähriger Architekt, schon eine Reihe von Bauten entworfen, die ihn in die vorderste Reihe der deutschen Architektenschaft stellte. Dies ist jedoch auch dem Umstand zu verdanken, daß er es mit seiner starken Persönlichkeit – einer Mischung aus Begabung und Ehrgeiz, Intelligenz und Umsichtigkeit, Schmiegsamkeit und Beobachtungsgabe und einer gehörigen Portion Eitelkeit – geschafft hatte, ein hohes Maß an Aufmerksamkeit innerhalb einflußreicher Kulturkreise Deutschlands zu erlangen. Diese von ihm selbst immer wieder durch Publikationen und Privatkontakte forcierte Wirkung in der Öffentlichkeit führte schließlich zu seiner Berufung zum Direktor der ehemaligen Großherzoglichen Hochschule für Bildende Kunst, die er sogleich mit der 1915 formell aufgelösten Kunstgewerbeschule vereinigte und in Staatliches Bauhaus in Weimar umbenannte.

Mit dem noch im Gründungsjahr erschienenen Bauhausmanifest, dem Programm für die Ziele und den Unterricht an der neuen Schule, wird deutlich, daß Gropius, gemessen an seiner bisherigen Laufbahn als Architekt, einen rigorosen geistigen Richtungswechsel vollzogen hatte, der erst vor dem Hintergrund seiner bis dahin errichteten Bauten in seiner ganzen Tragweite verstanden werden kann. Doch mit diesem Wandel seiner Gedanken zur Architektur stand Gropius nicht allein, waren es doch die politisch-sozialen und geistig-kulturellen Umstände in den Nachkriegswirren der jungen Weimarer Republik, die einen Umbruch auf allen Gebieten des Denkens hervorbrachten. Daß es aber ausgerechnet eine an der mittelalterlichen Bauhüttenbewegung ausgerichtete Vision war, mit dem Schwerpunkt auf der handwerklichen Tätigkeit, erstaunt jedoch. Denn Gropius' Vorkriegsbauten waren in ihrer speziellen konstruktiven Durcharbeitung und Ausdrucksqualität dem ab 1923 erklärten Ziel

der „neuen Einheit von Kunst und Technik“ viel näher als das, was nun, im Jahr 1919, als ideales Ziel des Metiers verkündet wurde. Wie aber ist es zu diesem Wandel in der Auffassung gekommen?

1910 gründete Walter Gropius in Berlin sein eigenes „Bauatelier“. In den Jahren zuvor hatte er in einem Architekturbüro volontiert, relativ erfolglos Architektur an den Technischen Hochschulen München und Berlin studiert und zuletzt, von 1908 bis 1910, im Atelier von Professor Peter Behrens gearbeitet. Hier war er Mitarbeiter an Projekten für die AEG in Berlin sowie an Bauvorhaben in Hagen/Westfalen. In den Jahren 1906/1907 hatte er, vor allem durch verwandtschaftliche Beziehungen, die Möglichkeit, einzelne Landhäuser und landwirtschaftliche Gebäude in Pommern zu errichten. Sein Bild von Architektur war also einerseits geprägt von den imposanten AEG-Bauten aus der Hand von Peter Behrens, andererseits von der ländlichen Idylle. Dieser Mischung aus

Walter Gropius mit Adolf Meyer, Fagus-Werk, Alfeld an der Leine. 1911–1925, Ansicht nach der Erweiterung, Foto von Edmund Lill, BHA.
● Mit diesem Gebäude schuf Gropius eine Inkunabel der Moderne, die für die Anwendung einer vorgehängten Fassade beispielhaft werden sollte. Die Baukörpergliederung enthält dagegen noch klassische Kompositionsprinzipien.





Walter Gropius mit Adolf Meyer, Bürogebäude auf der Werkbund-Ausstellung, Köln. 1914, Vorderansicht mit Georg-Kolbe-Brunnen, Fotograf unbekannt, BHA. ● Die Anmutung changiert zwischen Tempeltypus, amerikanischen Monumentalbauten und Gebäuden, die Frank Lloyd Wright zur selben Zeit in den USA entwarf.



Walter Gropius mit Adolf Meyer, Maschinenhalle und Deutz-Pavillon für die Werkbund-Ausstellung, Köln. 1914, Fotograf unbekannt, BHA. ● Die raumbildende und das Gebäudevolumen kennzeichnende Stahlbinderkonstruktion wird auf der Fassade sichtbar zum Ausdruck gebracht.

Bauhaus-Zeittafel

Ulrich Giersch

WEIMAR

1860

Großherzog Carl Alexander gründet in Weimar eine Kunstschule (ab 1910 Kunsthochschule). Als Lehrer wirken neben anderen Böcklin, Begas und Lenbach.

In den 80er Jahren entwickelt sich hier eine realistische, der Landschaft zugewandte Freilichtmalerei, die als „Weimarer Malerschule“ kunsthistorische Bedeutung erlangt.



1902

Durch Vermittlung von Harry Graf Kessler und Elisabeth Förster-Nietzsche, den führenden Köpfen einer kleinen Gruppe von Reformern zur Erneuerung von Kunst und Kultur, wird Henry van de Velde nach Weimar berufen und erhält von Großherzog Wilhelm Ernst den Auftrag, eine künstlerische Beratungsstelle für Handwerk und

Kunstgewerbe, das „Kunstgewerbliche Seminar“, einzurichten mit dem Ziel, Geschmack und Stilgefühl der Produzenten zu fördern, um die thüringische Kleinindustrie gegenüber der internationalen Massenfabrikation konkurrenzfähig zu machen. Vor allem soll eine moderne Produktgestaltung die regionale Wirtschaft stärken.

Zwischen 1904 und 1911 wird in zwei Bauabschnitten nach Plänen van de Veldes ein Neubau für die Kunsthochschule errichtet. (Von 1919–1925 ist er Atelier- und Verwaltungsgebäude des Staatlichen Bauhauses. Der Westflügel dient ab 1921 als Ateliergebäude der Staatlichen Hochschule für bildende Kunst, die sich zu diesem Zeitpunkt vom Bauhaus separiert hat.)

Zwischen 1905/1906 entsteht ebenfalls nach Plänen van de Veldes der gegenüberliegende Gebäudetrakt der Kunstgewerbeschule mit Bildhaueratelier der Kunsthochschule. (Ab 1919 dient er als Werkstattgebäude des Staatlichen Bauhauses.)

Im Mai wird die Erste Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin eröffnet. Neben Exponaten von den bedeutendsten Vertretern der europäischen Moderne sind auch Arbeiten Henry van de Veldes vertreten.

F. W. Taylor entwickelt in den USA eine Rationalisierungsmethode, den Taylorismus; durch Zeit- und Bewegungsstudien wird eine Steigerung der Arbeitsproduktivität und -effektivität angestrebt.

1903

Im März wird Harry Graf Kessler ehrenamtlicher Leiter des Museums für Kunst und Kunstgewerbe in Weimar. Er will hier ein internationales Zentrum für die moderne Kunst etablieren. Der von konservativen



Kreisen angestiftete „Rodin-Skandal“ beendet sein Engagement bereits 1906.

Im Mai wird von Koloman Moser, Josef Hoffmann und Fritz Waernsdorfer die „Wiener Werkstätte“ gegründet, eine Produktionsgenossenschaft von Kunsthandwerkern, die sich von der Massenproduktion und der Kommerzialisierung des Secessionstils distanzieren. Der sachlich-geometrische Stil ist vom Arts and Crafts Movement des Schotten Charles Rennie Mackintosh beeinflusst.

Am 15. Dezember findet in Weimar die Gründungssitzung des Allgemeinen Deutschen Künstlerbundes statt; die reaktionäre Kulturpolitik des Deutschen Kaiserreichs war der Auslöser für den Zusammenschluß moderner Künstler und ihrer Fürsprecher.

1905

Am 7. Juni gründen die Studenten Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff und Fritz Bleyl in Leipzig den expressionistischen Künstlerbund „Die Brücke“.

1907

In der neugegründeten Großherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule stellt van de Velde einen praxisnahen Werkstattunterricht in den Vordergrund der Ausbildung. Schrittweise werden Werkstätten für Buchbinderei, Keramik und Emaillebranderei, Metallbear-

beitung und Ziselierung, Weberei, Stickerei und Teppichknüpferei sowie Goldschmiedearbeit aufgebaut.

Am 6. Oktober wird in München der Deutsche Werkbund als Zusammenschluß von Künstlern, Kunsthandwerkern und Industriellen zur Qualitätsförderung gewerblicher Produktion gegründet.

Mit der Produktion von Bakelit bricht die Ära der Kunststoffe an. Der neue Werkstoff ersetzt auf vielen Gebieten herkömmliche Materialien.

Pablo Picasso und George Braque begründen, ausgehend von Paul Cézannes Reduzierung der Wirklichkeit auf wenige geometrische Grundformen, den Kubismus.

1908

Adolf Loos publiziert seine Schrift „Ornament und Verbrechen“ als Manifest gegen die historistische Scheinarchitektur. Für einen ehrlichen Bau fordert er den Verzicht auf Fassadendekor

1909

Am 20. Februar publiziert der italienische Schriftsteller Filippo Tommaso Marinetti sein futuristisches Manifest in einer Pariser Tageszeitung.

Die Turbinenmontagehalle der AEG in Berlin wird fertiggestellt; unter Verwendung von Glas und Stahl hat Peter Behrens – seit 1907 künstlerischer Berater der AEG – ein funk-

tionales Fabrikgebäude entwickelt. Im Büro von Behrens lernt der junge Walter Gropius von 1908 bis 1910 das gesamte Spektrum moderner Formgebung für die industrielle Fertigung kennen.

Am 1. Dezember wird in der Münchener Galerie Thannhäuser die erste Ausstellung der von Wassily Kandinsky und Alexej Jawlensky gegründeten „Neuen Künstlervereinigung“ eröffnet.

1910

Auf der Weltausstellung in Brüssel findet die kunstgewerbliche Produktion Deutschlands große Anerkennung, was auch auf den Einfluß von van de Velde zurückzuführen ist.

Herwarth Walden gründet die avantgardistische Zeitschrift „Der Sturm“.

1911

Gemeinsam mit Franz Marc gründet Wassily Kandinsky in München die Künstlervereinigung „Der blaue Reiter“. Im Unterschied zur „Neuen Künstlervereinigung“ wird nun die völlige Abstraktion vom Gegenständlichen gefordert.

1912

Herwarth Walden gründet die „Sturm“-Galerie und veranstaltet ab diesem Jahr die „Sturm“-Kunstaussstellungen.



1914

Immer häufiger nationalistischen Anfeindungen ausgesetzt, kündigt der Belgier van de Velde noch vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges seine

Edvard Munch, Harry Graf Kessler. 1906, Öl auf Leinwand, 200 x 84 cm, SMB, Nationalgalerie. • Josef Hoffmann, Palais Stoclet. Brüssel, 1905–1911, Bildarchiv Foto Marburg. • Carlo Mense, Titelblatt der Zeitschrift „Der Sturm“. Nr. 5, 5. Jg. 1914, Linoleumschnitt, 19,1 x 24 cm.

Direktorenstelle an der Kunstgewerbeschule, die 1915 geschlossen wird. (Erst 1917 kann er Deutschland verlassen.) Van de Velde empfiehlt dem Ministerium Walter Gropius, Hermann Obrist und August Endell als Nachfolgekandidaten für das Amt des Direktors der Kunstgewerbeschule.

Gropius weilt im Dezember zu einer persönlichen Aussprache in Weimar und hat eine Audienz beim Großherzog.

Am 28. Juni kommt der österreichisch-ungarische Thronfolger Franz Ferdinand in Sarajewo bei einem Attentat ums Leben. Die Mobilmachung im Deutschen Reich wird am 1. August verkündet; der Erste Weltkrieg beginnt.



1915

Ausgehend von Kubismus und Futurismus entwickelt sich in Rußland der Konstruktivismus. Kasimir Malewitsch begründet den Suprematismus. Beide Richtungen beeinflussen später auch die künstlerische Arbeit am Bauhaus.

1916

Im Februar wird von Hugo Ball in Zürich das „Cabaret Voltaire“ eröffnet, Ausgangspunkt für die europaweite Ausbreitung des Dadaismus.

1917

Im Juni erscheint das erste Heft der Zeitschrift „De Stijl“ in Amsterdam und zur gleichen Zeit in Zürich die

erste Nummer von „Dada“. Am 1. Oktober gründet Theo van Doesburg zusammen mit Piet Mondrian die niederländische Künstlervereinigung „De Stijl“.

Gerrit Rietveld konstruiert den „Rotblau-Stuhl“, ein Vorbild für den berühmten Lattenstuhl, den Marcel Breuer ab 1922 am Weimarer Bauhaus entwickelt.

Herwarth Walden gründet mit Lothar Schreyer die „Sturm“-Bühne.

Am 7. November beginnt in Petrograd die Oktoberrevolution.

1918

Der erste Berliner Dada-Abend in Berlin wird am 18. Februar in der Galerie von I. B. Neumann inszeniert.

Im November wird das erste De-Stijl-Manifest veröffentlicht.

Im selben Monat wird von Künstlern und Intellektuellen der „Arbeitsrat für Kunst“ gegründet, um in Anlehnung an die in der Revolutionszeit entstandenen Arbeiter- und Soldatenräte eine neue Kultur zu schaffen.

Am 3. Dezember gründen revolutionär gesonnene Künstler, die überwiegend dem Expressionismus zugehören, darunter Max Pechstein und Erich Mendelsohn, in Berlin die „Novembergruppe“.

Waffenstillstand am 5. November. Am 8. November greift die Novemberrevolution in Deutschland auch auf die Reichshauptstadt über. Am 9. November wird in Berlin die Republik ausgerufen; Kaiser Wilhelm II. dankt ab.

BAUHAUS WEIMAR

1919

Die offizielle Gründung der neuen Ausbildungsstätte erfolgt am 1. April durch den nach Thüringen berufenen Walter Gropius: „Staatliches Bauhaus in Weimar – Vereinigte ehemalige Grossherzogliche Hochschule für bildende Kunst und ehemalige



Grossherzogliche Kunstgewerbeschule.“

Gropius publiziert als vierseitiges Flugblatt das Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses mit dem Titelholzschnitt der Kathedrale von Lyonel Feininger. Darin finden sich die programmatischen Sätze: „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!“ und „Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! ... Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers.“

Gropius verlegt sein Baubüro nach Weimar (Mitarbeiter: Adolf Meyer, Carl Fieger, Ernst Neufert u. a.).

Es erfolgt die Berufung von Lyonel Feininger als Leiter der grafischen Druckerei; etwa zeitgleich nimmt Gerhard Marcks seine Arbeit als künstlerischer Leiter einer zu gründenden Keramikwerkstatt auf.

Der Kunstpädagoge Johannes Itten wird als Lehrer für Malerei berufen; er leitet den Vorkurs und, ab 1920, auch mehrere Werkstätten.

Dem Lehrkörper gehören außerdem noch vier Lehrer der alten Kunsthochschule an. Neben dem Unterricht der Meister existieren die Werkstätten für Buchbinderei und Weberei sowie die Kunstdruckerei.

Bereits Ende 1919 wird das

Bauhaus mit Anfeindungen rechtsorientierter Kreise konfrontiert. Ausgetragen wird dieser Konflikt in politischen Versammlungen, in der Presse und im Thüringischen Landtag. Als landeseigene Schule abhängig von der parlamentarischen Bewilligung von Zuschüssen, bleibt das Bauhaus durch derartige Querelen und sich ändernde politische Mehrheiten von Anfang in seiner Existenz bedroht. Unterstützung erhält Gropius durch Freunde aus dem Kreis des Deutschen Werkbundes, des Arbeitsrates für Kunst und der Novembergruppe.

Die Schule hat mit 101 weiblichen und 106 männlichen Studierenden im Wintersemester 1919/1920 den höchsten in Weimar erreichten Schülerstand.

Der Berliner Arbeitsrat für Kunst fordert die Befreiung der künstlerischen Ausbildung von staatlicher Einflußnahme, ihre soziale Ausrichtung sowie die Reform der Kunst durch das Handwerk. Der Arbeitsrat wird anfangs von Bruno Taut, später von Walter Gropius geleitet.

In Paris gründen Le Corbusier und Amédée Ozenfant die Avantgarde-Zeitschrift „L'Esprit Nouveau“. André Breton versammelt um sich Mitstreiter für den Surrealismus.

Im September wird in Stuttgart die erste Waldorfschule durch den Anthroposophen Rudolf Steiner eröffnet. Charakteristisch für diesen Schultyp ist die Einbeziehung künstlerisch-musischer und praktisch-handwerklicher Fächer.

In Berlin entsteht der Klassiker des expressionistischen Films „Das Kabinett des Dr. Caligari“ von Robert Wiene. An der Ausstattung sind Mitglieder der Berliner Künstlergruppe „Der Sturm“ beteiligt.

Die Nationalversammlung tagt wegen der unsicheren Situation in der Reichshauptstadt Berlin bis zum

Sommer im Weimarer Hoftheater (später Deutsches Nationaltheater). Am 11. Februar wird der Sozialdemokrat Friedrich Ebert zum Reichspräsidenten gewählt. Das neugewählte Parlament erarbeitet die Weimarer Verfassung. Am 18. Februar beschließt hier der Staatausschuß (Ländervertretung) die Einführung der Farben Schwarz, Rot und Gold als Nationalfarben der Weimarer Republik.

Rechtsradikale Militärs ermorden am 15. Januar Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht.

Am 18. Januar wird die Pariser Friedenskonferenz eröffnet.

Anfang April wird in München die Bayrische Räterepublik ausgerufen und einen Monat später durch Freikorps blutig niedergeschlagen.

Am 28. Juni wird der Friedensvertrag von Versailles, der Deutschland und seinen Verbündeten die alleinige Kriegsschuld zuspricht und für alle Kriegsschäden haftbar macht (Reparationsforderungen), unterzeichnet.



1920

Der Maler Georg Muche wird als Meister für die Holzbildhauerei und die Buchbinderei berufen. Wie auch andere Meister des Weimarer Bauhauses kommt er aus dem Kreis der Galerie „Der Sturm“ und war Leiter der „Sturm“-Schule. Aufgebaut werden eine Kupfer- und Silberschmiede (später Metallwerkstatt), Holz- und Steinbildhauerei, Dekorationsmalerei (dann

„Kamerad, nicht schießen!“ Gefangennahme eines Deutschen südlich von Soissons im Herbst 1918, Fotograf unbekannt, SVT Bild/Das Fotoarchiv. • **Lyonel Feininger, Die Kathedrale des Sozialismus, Titelblatt des Manifestes und Programms des Staatlichen Bauhauses zu Weimar.** 1919, Holzschnitt auf rosafarbenem Papier, 31,9 x 19,6 cm, BHA. • **Reichspräsident Friedrich Ebert.** SVT Bild/Das Fotoarchiv.

Glossar

Ute Brüning



Aula im Bauhaus Dessau, leicht ansteigendes Auditorium mit 164 Sitzplätzen, Durchblick ins geöffnete Vestibül. Foto von Erich Consenmüller, um 1927, BHA.

Aulabestuhlung

Die Aula des Bauhauses war nicht nur als Auditorium, sondern auch als Zuschauerraum für die angrenzende Bühne gedacht. Für Marcel Breuer lag also beim Entwurf der Bestuhlung eine Orientierung an Klappstuhlreihen wie in Kino und Theater nahe. Doch die Verwendung von Stahlrohr für diesen Zweck war völlig neu. Allen Stuhltypen Breuers ist das Prinzip der Rahmenkonstruktion gemeinsam, in die anstelle von Sitz und Rückenlehne nur Stoff gespannt wurde. Das raumgreifende Prinzip der Kufen hingegen kam hier nicht zur Anwendung, sondern es wurden knappe Stützen mit fester Verschraubung im Boden eingesetzt.

Awegit

Firmenname für eine Paste, die für den wasserdichten Abschluß von Flachdächern sorgen sollte. Das Material, das warm auf die Dachpappe aufgetragen wurde, war verhältnismäßig preisgünstig und wurde in der Bauhaussiedlung Dessau-Törten verwendet.

Bauhausdiplom

Das Diplom, ein Hochschulzeugnis, konnte erst seit Verleihung des Hochschulstatus, 1926, vergeben werden und war zunächst nur für Absolventen der Baulehre vorgesehen. Alle anderen Studenten erwarben in den Jahren 1919 bis

1928 als Ausweis ihrer handwerklichen Fähigkeiten Gesellen- und Meisterbriefe. Fähigkeiten in der Formgebung konnte man in Weimar ab 1922 vom Bauhausrat prüfen lassen, der zum „Bauhausgesellen“ oder „-meister“ ernannte. Ab 1925 wurde die Gesellenprüfung zur Zwischenstation zum nachfolgenden „amtlichen Zeugnis“, das nach erfolgreichem Besuch der Versuchs- und Ausführungswerkstatt ausgestellt wurde. Erst 1928 konnte man in allen Abteilungen ein Diplom erwerben. Heute sind Diplomzeugnisse aus der Zeit von 1929 bis 1933 eine wichtige Quelle, da sie semesterweise alle belegten Veranstaltungen, vielfach auch Auftrags- und freiwillige Arbeiten auflisten.



Bauhausdiplom von Marianne Brandt. Ausgestellt am 10. 9. 1929 als Beleg für das abgeschlossene Studium in der Metallwerkstatt, BHA.

Bauhaus-GmbH

Ein Vertrag über die Umwandlung des Werkstättenbetriebes in eine GmbH war bereits Ende 1923 aufgesetzt worden, um Produktion und

Vertrieb unabhängig vom Lehrbetrieb in kaufmännischer Form führen zu können und dem Bauhaus damit ein wirtschaftliches Fundament zu verschaffen. Diese Unternehmung scheiterte zunächst mit Auflösung des Weimarer Schulbetriebes, wurde aber in Dessau realisiert, wo die Gesellschaft am 7. 10. 1925 ins Handelsregister zur „Alleinvertretung“ der Bauhaus-erzeugnisse eingetragen wurde. Professionelle Absichten bezeugen 1925/1926 der „Katalog der Muster“ und die Geschäftspapiervordrucke, jedoch fehlten offenbar die Kunden. Mit dem Zustandekommen von Lizenzverträgen wurde die GmbH endgültig bedeutungslos.

Bauhaushund

Hunde waren scheinbar zu konventionelle Gefährten für die meisten Bauhäusler, die eher auf der Suche nach dem neuen Menschen waren. So gab es neben Gyula Paps Hund wohl nur noch das Tier des Hausmeisters, das diese Bezeichnung verdient.

Ein Bauhaushund. Um 1930, Fotograf unbekannt, BHA. (Ellen Frank, Ise Gropius und Dackel)



Die Autoren

Ute Ackermann (S. 88–95, 109–119, 126–139), geb. 1965 in Leipzig; Studium der Kunsterziehung, deutschen Sprache und Literatur in Leipzig; seit 1992 Ausstellungsprojekte zum Bauhausmeister Georg Muche; Mitarbeit an Veröffentlichungen zum Bauhaus und publizistische Tätigkeit; derzeit wissenschaftliche Bearbeitung des Editionsprojektes „Die Protokolle des Meisterrates am Staatlichen Bauhaus in Weimar 1919–1925“ des Thüringischen Hauptstaatsarchivs Weimar; lebt in Weimar.

Olaf Arndt (S. 426–437, 592–599), Autor und bildender Künstler, lebt in Berlin; Gründer der Maschinen-Gruppe BBM; u.a. Tätigkeit als Art Director des ZKM Karlsruhe und für den Themenpark „Wissen“ der Expo 2000.

Christoph Asendorf (S. 80–87, 216–231), geb. 1955, Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Germanistik in Heidelberg und Berlin; seit 1996 Professor für Kunst und Kunsttheorie an der Europa-Universität in Frankfurt (Oder); Publikationen (u.a.): „Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert“, Gießen 1984, „Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900“, Gießen 1989, „super constellation. Flugzeug und Raumrevolution“, Wien/New York 1997, „Entgrenzung und Allgegenwart. Die Moderne und das Problem der Distanz“, München 2005.

Eva Badura-Triska (S. 96–107), geb. 1954 in Wien, Studium der Kunstgeschichte und klassischen Archäologie in Wien und London; seit 1979 Kuratorin am Museum moderner Kunst Wien; zahlreiche Publikationen zur Kunst des 20. Jahrhunderts, darunter monografische Werke zu Johannes Itten, Rudolf Schwarzkogler und Franz West.

Anja Baumhoff (S. 96–107, 346–357, 466–479), Studium der Germanistik, Politik, Geschichte, Ethnologie und Anthropologie an den Universitäten Freiburg und Oxford; Promotion in Sozialgeschichte an der Johns Hopkins University in Baltimore, USA, über den Zusammenhang von Geschlecht, Kunst und Technik am Bauhaus; wissenschaftliche Mitarbeiterin am Fachbereich Geschichte der TU Berlin; Assistentin an der Bauhaus-Universität Weimar im Fachbereich Designgeschichte; zur Zeit Professur für Kunst- und Designgeschichte an der School of Art and Design der Loughborough University, Leicestershire, England.

Paul Betts (S. 34–55, 62–77), Dr. phil., lehrt deutsche Geschichte an der University of Sussex in Brighton, England; Autor zahlreicher Publikationen (u. a.): „The Authority of Everyday Objects: A Cultural History of West German Industrial Design“, Berkeley 2004 und Mitherausgeber von „Pain and Prosperity: Reconsidering 20th Century German

History“, Stanford 2003 und des Journals „German History“, arbeitet zur Zeit an einer Geschichte der Privatheit in der DDR.

Bazon Brock (S. 580–583), geb. 1936, Ausbildung und Tätigkeit als Dramaturg; ab 1957 erste Aktionslehrstücke; ab 1968 Besucherschulen auf der documenta in Kassel, Besucherschulen auf der Art Frankfurt; 1965–1976 Lehrtätigkeit im Fach Ästhetik an der HbK Hamburg, 1977–1980 an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, seit 1980 an der BUGH Wuppertal; Publikationen (u. a.): „Ästhetik als Vermittlung“, Hrsg. Karla Fohrbeck, Köln 1977; „Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit“, Hrsg. Nicola von Velsen, Köln 1986; „Die Macht des Alters“ (Katalog), Köln 1998; „Die Welt zu Deinen Füßen“, Köln 1998; „Der Barbar als Kulturheld“, Hrsg. Anna Zika, Köln 2002; Vorbereitung einer ganzjährigen Veranstaltungsreihe für 2006: „Vom Sorgenkind zum Wundergreis. Lustmarsch durchs Theoriegelände. Ästhetik einer schweren Entdeckung“ mit Liturgien und Performances.

Ute Brüning (S. 332–345, 480–501, 614–623), Kunsterzieherin und Kunsthistorikerin, seit 1981 freiberuflich in Berlin tätig; Ausstellungen, Projekte und Publikationen über Werbung, Typografie, Alltagskultur und DDR-Design.

Cornelia von Buol (S. 438–451), geb. 1968 in München; Studium der Kunstgeschichte, Kommunikationswissenschaft und Psychologie in München; Magisterarbeit über den japanischen Architekten Tadao Ando; von 1992 bis 1998 an der Neuen Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, in München tätig, in den letzten Jahren v. a. in der Keramik- und Porzellansammlung; Promotion mit einem Thema über den amerikanischen Fotorealismus.

Nicole Colin (S. 22–25), geb. 1966; Studium der Philosophie, Germanistik, Geschichte und Ästhetik; Promotion 1993; wissenschaftliche Autorin, Übersetzerin, Dramaturgin; Konzeption historischer Ausstellungen (u. a. für das Goethe-Institut); Publikationen: „Leiden – im Lichte einer existenzialontologischen Kategorialanalyse“, Amsterdam/Atlanta 1994; „Bazon Brock. Der Selbstentfesselungskünstler. Einführung in die Ästhetik des Unterlassens“, Weimar 1995; seit 2001 Dozentin an der Universität Sorbonne Nouvelle in Paris; lebt in Amsterdam.

Michael Erlhoff (S. 584–591), wissenschaftlicher Mitarbeiter für Deutsche Literaturwissenschaft, Chefredakteur einer Kunstzeitschrift, freier Autor, Mitglied im Beirat der documenta 8, Geschäftsführer des Rats für Formgebung, Gründungsdekan des Kölner Fachbereichs Design; Präsident der Raymond Loewy Foundation, Berater internationaler Design-Hochschulen und Unternehmen; lebt und arbeitet in Köln.

Martin Faass (S. 244–255, 268–277), geb. 1963 in Karlsruhe; Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an der Philipps Universität Marburg und der Freien Universität Berlin; Magister 1993 mit einer Arbeit über den figurativen Konstruktivismus bei Rudolf Jahns; Promotion an der Freien Universität Berlin über das Thema Lyonel Feininger und der Kubismus; tätig als wissenschaftlicher Autor und als Kurator verschiedener Ausstellungsprojekte; lebt in Hamburg.

Jeannine Fiedler (S. 152–159), geb. 1957; Studium der Theater- und Filmwissenschaften, Kunstgeschichte und Publizistik an der FU Berlin; Gastkuratorin am Bauhaus-Archiv Berlin, wiss. Mitarbeiterin bei Bazon Brock an der BUGH Wuppertal, Gastprofessur an der UGH Kassel, Tätigkeit u.a. für die Stiftung Bauhaus Dessau und die Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Berlin; Publikationen (u.a.): „Fotografie am Bauhaus“, Berlin/Cambridge, Mass. 1990, „Paul Outerbridge jr.“, München 1993, „Social Utopias“, Wuppertal 1995, „Kino-Tagebuch“ für das Schweizer Filmbulletin, Winterthur 1996–2002, „László Moholy-Nagy“, London/Seoul 2001, „Josef Hoffmann. Design“, New York 2006; Vorbereitung von „Color in Transparency. Die Farbfotografien von László Moholy-Nagy“, lebt in Berlin.

Ulrich Giersch (S. 602–607), geb. 1954 in Moers am Rhein; Studium der Kunst- und Kulturwissenschaften in Marburg, Paris und Berlin; Promotion 1985; Ausstellungskurator und Publizist; Publikationen u. a. „Spurensicherung. 40 Jahre Werbung in der DDR“, Frankfurt/M. 1990, „Sehsucht. Zur Geschichte der Panoramen“, Bonn 1993, „Gummi – die elastische Faszination“, Berlin 1995; seit 1995 Verleger der „Edition Panorama Berlin“.

Andrea Gleiniger (S. 320–331), Dr. phil., Architekturhistorikerin und -kritikerin; Studium von Kunstgeschichte, vergleichender Literaturwissenschaft und Archäologie in Bonn und Marburg; 1983 bis 1993 Kuratorin am Deutschen Architektur-Museum in Frankfurt/Main; danach Lehre und Forschung an Hochschulen in Karlsruhe, Stuttgart und seit 2002 an der ETH Zürich Professur für CAAD; publizistische Tätigkeit.

Andreas Haus (S. 14–21), Inhaber eines Lehrstuhls für Kunstwissenschaft an der Universität der Künste Berlin; Mitbegründer und erster Sprecher des dortigen Graduiertenkollegs „Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses“, Arbeitsfelder und Publikationenu. a.: Architektur und Kunst des 17. Jahrhunderts in Italien; Allgemeine Kunstwissenschaft und Ästhetik seit der Aufklärung, insbesondere seit der Industriellen Revolution; K. F. Schinkel; Geschichte und Theorie der Fotografie;

Register

Halbfette Seitenzahlen verweisen auf Abbildungen.

A

Agatz, August (1904–1945) **383, 403**
Aicher, Otl 74, 77, 77
Albers, Anni (1899–1994) 63 f, **103, 315, 356, 474 f, 474, 476, 477 f, 478**
Albers, Josef (1888–1976) 54, 62–64, **62, 64, 142, 163, 167, 176, 194, 209, 249, 308–319, 318f, 322, 368, 374–376, 383, 389, 405, 435, 447, 462, 464, 472, 491, 502, 509, 629**
Arndt, Alfred (1898–1976) 132, **159, 173, 209, 211, 214, 412, 453, 455, 460**
Arndt, Gertrud (geb. 1903) 155, **158 f, 388, 407, 466, 472, 517, 522, 632**
Auböck, Carl 170
Auerbach, Ellen (geb. 1906) **99, 520 f**
Auerbach, Johannes 520
Avnon, Naftali siehe Rubinstein, Naftali

B

Bahelfer, Moses (geb. 1908) **153**
Ballmer, Theo (1902–1965) **526–529**
Barthelmess, Claus R. **288**
Bartning, Otto **56, 57, 59–61, 60, 471**
Baschant, Rudolf **101, 480**
Batz, Eugen (1905–1986) 171, **398, 505, 520**
Bauer, Hans 32
Baumeister, Willi 494, 504
Bayer, Herbert (1900–1985) **20, 37, 55, 82, 115, 131, 132, 138, 167 f, 185, 307, 332–343, 342, 414 f, 436, 455, 458, 458, 488 f, 491, 493, 496, 499, 501, 503, 504 f, 509, 510, 530, 577**
Bayer, Irene (geb. 1898) **91 f, 111, 115, 133, 134, 510, 587**
Bayer, Max 410
Beckmann, Hannes 374
Behrens, Peter **15, 20, 32, 188**
Beese, Lotte (1903–1988) **103, 116, 155**
Bella-Broner, Monica siehe Ullmann, Monica
Berger, Otti (1898–1944/1945) **174, 355 f, 369, 370, 373, 475, 477, 517**
Bergner, Helene siehe Meyer-Bergner, Léna
Berthold, Johannes **125**
Beyer, Lis (1906–1973) **133, 472**
Bill, Max (1908–1994) **48, 74, 75, 76, 165, 167 f, 373**
Blühova, Irena (1904–1991) **102, 520**
Bogler, Theodor (1897–1968) 439, 442–445, **442, 444 f, 447–450, 449, 451, 480**
Borchert, Erich 97, 171
Bormann, Heinrich Siegfried (1909–1982) **376, 464**
Börner, Helene 126, 469, 471
Bortoluzzi, Alfredo (1905–1995) **378**
Brandt, Marianne (1893–1983) 38, **100, 107, 151, 155, 159, 175, 209, 368, 426 f, 432–435, 433 f, 437, 491, 508, 514 f, 625 f, 629–631**
Bredendieck, Hin (1904–1995) 66, 71, **375, 411**

Brendel, Erich 322, 415, **624**
Brenner, Anton (1896–1957) 210, 563
Breuer, Marcel (1902–1981) 21, **21, 38, 50, 95, 129, 135, 192, 196, 209, 320–331, 379, 404–406, 405, 408, 409 f, 411, 414 f, 415, 436, 472, 480, 560, 561, 589, 624, 624–627, 628**
Breusing, Ima 171, 367
Bunzel, Hermann **209, 403**
Burchartz, Lotte **18**
Burchartz, Max **18, 338**
Buscher, Alma **16, 322, 406, 408, 414, 414 f, 633**
Buske, Albert **403**

C
Cage, John 62, 65, 217, 230
Citroën, Paul (1896–1983) **24, 91, 120, 120, 122, 173, 243, 585**
Clemens, Roman 145, 520, **546**
Collein, Edmund (geb. 1906) **107, 145, 149, 424**
Consemüller, Erich (1902–1957) **104, 325, 371, 375, 377, 409, 411, 435, 512, 534, 541, 544, 581**
Coja, Gertrud 439
Cunningham, Merce 62, 65

D
Dearstyne, Howard **569**
Dell, Christian (1893–1974) **426, 431**
Determann, Walter 194, 554, **554 f, 574**
Dewey, John 62, 71, 376
Dicker, Friedl (1898–1944) **126, 170, 362, 480**
Dieckmann, Erich (1896–1944) **57, 58, 59, 322, 405, 408, 415**
Doesburg, Nelly van **18, 20**
Doesburg, Theo van **15, 18–20, 30, 59, 168, 322, 453, 504, 558, 576**
Dreier, Theodore **62, 63**
Drewes, Werner 171
Driesch, Johannes (1901–1930) 170, 439, 442, **589**
Driesch-Foucar, Lydia (1895–1980) 439, 442
Dücker, Peer 410
Düllberg, Ewald 58

E

Ebeling, Siegfried **226, 229**
Ebert, Wils (1909–1979) **552**
Eesteren, Cornelis van **18, 59, 453**
Egeler, Ernst 145, **149**
Ehrlich, Franz (1907–1984) **47, 48, 163, 403, 420, 458, 496**
Ehrmann, Marli siehe Heimann, Marli
El Lissitzky **17, 18, 548, 571**
Emmerich, Leo 439
Engelmann, Richard (1868–1966) 32, 58, 160, 244, 270, 416
Erps-Breuer, Martha (gest. 1976) **101, 104, 171**

F

Fehling, Ilse (1896–1982) **109**
Feininger, Andreas (1906–1999) **208, 268, 278, 509**

Feininger, Julia 249, **276**
Feininger, Lyonel (1871–1956) **14, 25, 56, 87, 160, 164, 167, 180, 209, 244, 249, 268–279, 346, 480, 481, 486, 509, 548**
Feininger, T. Lux (geb. 1910) **105, 110, 132, 140, 145, 147–149, 173, 176, 280, 282, 381, 509, 518, 535, 541, 544–547, 581, 582**
Feist, Werner David (1909–1998) **512, 520**
Fieger, Carl **194, 196, 197, 479, 559**
Fischer, Edward E. **519**
Fischer, Hermann (1898–1974) **464**
Fischli, Hans 351, 462, 464
Flake, Thomas **209**
Fleischer, Friedrich 32
Flocon, Albert siehe Mentzel, Albert
Forbát, Fréd (1897–1972) 194, 556, 558
Foucar, Lydia siehe Driesch-Foucar, Lydia
Franke, Elsa (1910–1981) **110**
Friedlaender-Wildenhain, Marguerite (1896–1985) 439, 442, **445, 448, 448**
Fröhlich, Otto 160
Fuller, Buckminster 62, 64
Fuller, Loie 549
Funkat, Walter (geb. 1906) **157, 512, 520**

G

Gabo, Naum 21, 177
Gautel, Hermann **411**
Gerson-Collelin, Lotte **49, 147, 373, 403**
Gehry, Frank O. **594, 598**
Giesenschlag, Siegfried **565**
Gilles, Werner 170, 480
Göhl, Ernst **563**
Gonda, Tomàs **77**
Graeff, Werner (1901–1978) **18, 304, 306, 362**
Gretsch, Hermann 38
Grewenig, Leo **368, 370**
Gropius, Ise (1897–1983) **51, 80, 115, 117 f, 152, 409**
Gropius, Walter (1883–1969) 15, 16–22, **20, 25, 27–32, 28, 34, 36, 42, 48, 50, 55–61, 55, 63, 67, 75, 76, 80, 82 f, 85–87, 89, 91, 98, 102, 115, 117, 121, 130 f, 133, 160, 172, 176 f, 180–183, 180 f, 183, 186 f, 188–203, 204–209, 237, 242–244, 266, 268, 274, 295, 301, 306, 308, 321 f, 324–328, 330, 335, 346 f, 367 f, 402–406, 407, 408, 409, 414–416, 422 f, 427 f, 435, 436–439, 441, 443, 452 f, 460–462, 473–476, 478, 480, 498, 498, 501, 502 f, 512 f, 519, 544, 548, 552–554, 556–561, 563, 567, 569, 571, 574, 583, 589 f, 626, 626, 632**
Grosch, Karla (1904–1933) **88, 89, 110, 541**
Grunow, Gertrud (1870–1944) **88, 88, 91, 93 f**
Gugelot, Hans 76 f, **76**
Gugg, Marianne **466**

H
Haffenrichter, Hans (1897–1981) **160, 171**
Hanish, Otoman Zar-Adusht 121 f
Hartmann, Georg **110, 161, 380 f**
Hartwig, Emil Bert 172

Bildnachweis

Herausgeber und Verlag haben sich bis Produktionsschluß intensiv bemüht, alle weiteren Inhaber von Abbildungsrechten ausfindig zu machen. Personen und Institutionen, die möglicherweise nicht erreicht wurden und Rechte an verwendeten Abbildungen beanspruchen, werden gebeten, sich nachträglich mit dem Verlag in Verbindung zu setzen.

(o = oben; u = unten; li = links; Mi = Mitte; re = rechts)

Fotos: © Kunstmuseum Basel: S. 251, 266, 607 Mi (Martin Bühler); Fotos: © Naef AG, Basel: S. 633 o, 633 u li, 633 u re; Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin: S. 396; Fotos: © Bauhaus-Archiv Berlin (BHA): S. 76 o re, 268 u, 348/349 u 365, 469 li (Fotostudio Hans-Joachim Bartsch); S. 95 (Wanda von Debschitz-Kunowski); S. 80 (Donath, Presse-Bilder); S. 342 (Dorland Werbeagentur); S. 105, 149 re, 282 li, 582 (T. Lux Feininger); S. 144 o (Frankl); S. 367 o, 570 u (Reinhard Friedrich); S. 51 o (Taylor Gregg); S. 291 (Renate Gruber); S. 74 (Ernst Hahn); S. 37, 62 u, 65 o, 65 u, 104 u, 117, 122 o, 122 u, 123, 180 li, 180 re, 181 li, 181 re, 193 o li, 193 o re, 222, 226 re, 270, 305, 306, 330 re, 331, 335 li, 335 re, 339, 350, 351 li, 361 u, 362 u, 376 u, 378 li, 385, 388 li, 388 re, 395 o, 397, 398 u, 399 o li, 414, 435 o re, 436, 438, 470 u li, 473, 481 li, 482 u li, 484, 487, 537 u, 547, 557 u li, 613 o, 615 (Markus Hawlik); S. 58, 132 o (Louis Held); S. 336 o, 357, 577 li, 363, 618 o (Hermann Kiessling); S. 53, 76 u (Hans Kinkel); S. 55 re (Landesbildstelle Berlin:); S. 86 re, 192, 238 li, 238 re, 271, 308, 328, 360, 362 o, 386 o li, 386 o re, 386 u, 405, 408 li, 411 o li, 429 o li, 429 o re, 433, 435 u, 440, 445 u, 446 o, 447 o, 450, 457 re, 464 u, 465 re, 474, 492 li, 493, 497, 499 o, 617 u (Gunter Lepkowski); S. 446 u (Lepkowski/Kraus); S. 188 (Edmund Lill); S. 505 o (J. J. von der Linden); S. 356, 470 o li, 472 Mi, 477 u li (J. Littkemann); S. 200/201 (Musche); S. 55 li (photodocuments Nemerlin); S. 494 re (Niggemeyer); S. 193 u (R. Petschow); S. 175 u, 618 (Mathilde Reindl); S. 432 o li (Jost Schilgen); S. 22, 33, 52, 138 u, 182 o, 185 li, 185 re, 236, 237, 240, 296, 315 li, 322 o, 340/341, 343, 344, 345, 348/349 o, 352 li, 361 o, 366 u, 367 u, 384 o, 391 re, 399 o re, 415 re, 454 u, 469 re, 483, 488, 494 li, 505 u, 575, 612 o, 612 Mi, 612 u, 612/613 o, 612/613 Mi, 613 u (Atelier Schneider); S. 49 (Ernst Steinkopf); S. 232 (Paula Stockmar); S. 228 (Ezra Stoller); S. 199, 202 o (Theis); S. 8, 9, 14, 15 u, 17, 18, 19, 20 o, 20 u, 21, 24, 27, 28 u, 29, 30, 31, 46, 50, 51 u, 54, 57, 59, 62 o, 65 o, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75 li, 75 re, 76 o li, 77, 82, 83, 84, 85, 86 li, 87, 88 o, 88 u, 89, 91, 93, 99, 101 li, 102, 103, 106/107, 108, 111, 112, 113, 114, 115 o, 116 o, 118/119, 121, 124 li, 124 re, 126, 128, 129, 130, 131 o, 131 u, 133 o, 133 u, 134, 138 o, 139, 144 u, 145, 146, 148, 150 u, 151, 152, 154, 155 o, 156 u, 157, 159 o re, 159 u, 172, 173 re, 174, 177 li, 177 re, 183 o, 183 u, 184, 186 o, 186 u, 189 o, 189 u, 190, 191, 195, 196 u li, 196 u re, 197, 198, 202 u, 203, 204, 206, 207 u, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214 o, 214 u, 216 o, 216 u, 217 li, 217 re, 218/219, 220, 221 o, 221 u, 223 o, 223 u, 229, 230, 233, 239 li, 240, 242, 243 li, 243 re, 244, 247 o, 259 re, 268 o, 271, 274 u, 276, 278, 280, 288 li, 288 re, 290, 293, 294, 296, 297, 301 re, 304, 308, 309, 312 o, 312 u, 313, 314, 315 li, 315 re, 316 o, 317, 319 o, 324 o, 329, 333, 336 u, 337, 338, 342, 347, 351 re, 353 re, 354, 354 u, 355, 364 li, 364 re, 366 u, 368 o, 369 o, 370, 371 o, 373 o, 375 o, 377 o, 378 re, 380 u, 381 o, 389, 394, 398 o, 402, 403 o, 406, 407, 408, 409 o, 410, 411 u, 416, 417 u, 418, 421 re, 422 u, 424, 425 u, 426 o, 426 u, 427 re, 428 li, 428 re, 429 u, 430, 431 o, 432 o, 433, 434 o, 435 o li, 435 u, 437 u, 437 o, 439, 441 o re, 443 u, 448 li, 449 o re, 449 u, 451, 453 o, 453 u, 454, 455 u, 458 o, 458 u, 460, 461 o, 461 u, 463, 464 o, 466 li, 466 re, 467, 468, 475, 476 o, 476 u, 477 o, 477 u re, 482 o li, 482 re, 483, 485, 489 li, 489 re, 491, 498 u, 499 u, 500, 508, 510 li, 510 re, 512 o, 512 u, 513, 514, 515 o, 515 u, 516, 517 o, 517 u, 518 u, 519, 521, 522 o, 522 Mi li, 522 Mi re, 522 u li, 522 u re, 523 o li, 523 o re, 523 u li, 523 u re, 524 o li, 524 o re, 524 u, 525 o li, 525 o re, 525 u, 530 re, 531 u, 539 u, 540 u, 549 li, 549 re, 550, 553 u, 557 o, 557 u re, 558 o, 560 o, 560 u re, 562, 563, 564, 566 o, 566 u, 567 o, 567 u, 568 o, 568 u, 569, 570 o, 571, 572, 573, 581, 581 u, 585, 586/587, 588, 589, 591, 599, 603 Mi, 606 Mi, 607 o, 607 u, 614, 616 o, 616 Mi, 616 u, 617 o, 619, 620, 621, 622 re, 622 li, 626 Mi, 626 re, 629 u Mi; Fotos: © Kicken, Berlin/Phyllis Umbehr: S. 374, 375 u (The Josef Albers Foundation, Orange); S. 11 (BHA); S. 81, 98, 109, 187, 506; Foto: © Kicken, Berlin/Karl Straub: S. 156 o; Foto: © Designsammlung Ludewig, Berlin: S. 324 u (BHA/Gunter Lepkowski); Foto: © Nachlaß Scheper, Berlin: S. 455 o (Markus

Hawlik); Foto: © Archiv Spieckermann, Berlin: S. 504; Foto: © Sammlung Kieren, Berlin: S. 201; 552 (Markus Hawlik); S. 215 u, 553 o; Fotos: © Staatliche Museen zu Berlin (SMB): S. 61 (Dietmar Katz); S. 16, 38, 40, 41 o, 41 u, 47; Foto: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin: S. 249; Fotos: © Ullstein Bilderdienst, Berlin: S. 43 (Gert Kreuschmann); S. 42, 45 (Klaus Lehnartz); S. 26, 44 u, 96/97, 326, 548 u, 604 u; Foto: © Kunstmuseum Bern, Stiftung Othmar Huber: S. 264; Fotos: © Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung: S. 250, 253, 254, 255; Fotos: © Kunstmuseum Bern, Klee-Museum/ Peter Lauri: S. 265, 267 re; Foto: © Historische Sammlung der v. Bodelschwingschen Anstalten Bethel: S. 395 u; Foto: © Courtesy of the North Carolina Office of Archives and History, Raleigh, North Carolina/ Black Mountain College Papers: S. 63; Foto: © TECTA/Stuhlmuseum Burg Beverdingen: S. 330 li, 606 li, 624 re, 625 li, 626 li, 627 li, 627 Mi, 627 re; Foto: © Tapetenfabrik Gebr. Rasch, Bramsche: S. 632 o li; Foto: © Archiv der Gerhard Marcks-Stiftung, Bremen: S. 577 re (Jürgen Noga); Fotos: © TecnoLumen, Bremen: S. 629 o li, 631 Mi, 631 re; Foto: © Wilhelm Wagenfeld Stiftung, Bremen: S. 36 (Dore Barleben); Foto: © Dabasi András, Budapest: S. 631 o li; Fotos: © Courtesy of the Busch-Reisinger Museum/Harvard University Art Museums, Cambridge, Mass.: S. 2, 307, 334, 490, 540 o; Fotos: © Chicago Historical Society: S. 224, 227 (Hedrich-Blessing); S. 225 o, 225 u, 226 li, 231; Foto: © Technische Universität (TU) Darmstadt, Nachlaß Bartning: S. 56 (Markus Hawlik); Foto: © Museum für Stadtgeschichte, Dessau: S. 560 u li (Hans-Joachim Mellies); Fotos: © Stiftung Bauhaus Dessau (SBD), im Besitz der Stiftung Bauhaus Dessau: S. 125, 459, 539 o (Peter Kühn); S. 412 (Rudolf Wakonnig); S. 48, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 194, 196 o, 368 u, 369 u, 372 o, 372 Mi, 372 u, 379, 382, 383 o, 383 u, 384 u, 390, 391 li, 403 u, 415 li, 417 o, 419 o, 420, 431 u, 432 u, 442, 479, 559 o, 559 u, 560 u li, 640; Foto: © Deutsche Werkstätten Hellerau, Dresden: S. 44 o; Foto: © Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden: S. 100; Foto: © Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: S. 247 u; Fotos: © Museum Folkwang Essen: S. 141, 158 li, 158 re, 425 o 520 li, 531 o; © SVT Bild/Das Fotoarchiv Essen: S. 602 u re, 603 re, 604 Mi, 605 u, 606 re; Fotos: © Gebrüder Thonet GmbH, Frankenberg: S. 625 Mi, 625 re (Michael Gerlach); Foto: © Stiftung Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt/Sammlung Photographie/Hans-Finsler-Nachlaß: S. 448 re (K. Göltz); Fotos: © Alessi Deutschland GmbH, Hamburg: S. 629 o re, 629 u li, 629 u re, 630 li, 630 o Mi; Foto: © Vorwerk & Co., Hameln: S. 632 u; Foto: © Rheinisches Bildarchiv, Köln: S. 274 o; Fotos: © Universität zu Köln/Theaterwissenschaftliche Sammlung: S. 150 o, 262, 263, 300, 301 li 546 u; Fotos: © Deutsches Textilmuseum Krefeld: S. 39 o, 39 u li, 39 u re; © Dr. Stephan Consemüller, Linsengericht-Waldrode: S. 195 u, 616 o, 619 o (BHA); S. 104 u, 325, 371 u, 375 o, 377 u, 411 o re, 434 u, 534; Foto: © Marlborough International Fine Art Gallery, London: S. 275; Foto: © 2006 Bridget Riley. All rights reserved, London: S. 319 u; Fotos: © The J. Paul Getty Museum, Los Angeles: S. 110 o, 132 u, 140, 147 li, 17 re, 149 li, 173 li, 381 u, 518 o (T. Lux Feininger); S. 92, 110 u, 135 o, 135 u, 136 u, 153, 159 o li, 175 o, 320, 427 li, 462, 509, 511, 520 re, 526, 527, 530 li; Fotos: © Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles, California: S. 101 re, 115 u, 116 u, 136 o, 137, 323, 373 u, 380 o, 387, 456 o, 492 re, 501, 528, 529, 532/533, 536, 623; Fotos: © Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck: S. 353 li, 605 o; Foto: © Schiller-Nationalmuseum/Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar: S. 538 u; Foto: © Bildarchiv Foto Marburg: S. 602 o; Foto: © Stiftung Museum Schloß Moyland, Sammlung van der Grinten, Nachlaß Elisabeth Coester: S. 60 (Hugo Schmölz); Foto: © Staatliches Museum für angewandte Kunst, München/Die Neue Sammlung: S. 346; Foto: © G. und A. Jenny, CH-Dornach, Courtesy Galerie Thomas, München: S. 272 (Markus Hawlik); Foto: © Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster/ Wakonnig: S. 298; Foto: © SMB/The Munch Museum – The Munch Ellingsen

Group: 602 li; Fotos: © Knoll International GmbH, Murr/Murr: S. 624 Mi, 628 li, 628 Mi, 628 re, 629 o Mi; Fotos: © 1999 The Museum of Modern Art, New York: S. 252, 295; Fotos: © The Metropolitan Museum of Art, The Berggruen Klee Collection, New York: S. 245 (1987.455.16), 246 und 604 o (1987.455.12), 248 (1984.315.33); Fotos: © Collection Arnold Crane, New York/Markus Hawlik: S. 292, 303; Fotos: © The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York/David Heald: S. 256, 258, 267 li; Foto: © The Museum of Modern Art, New York, Courtesy of The Lilly Reich Collection, The Mies van der Rohe Archive: S. 478; Foto: © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: S. 495; Foto: © Sammlung Huber, Offenbach: S. 165, 327; Fotos: © Bühnen Archiv Oskar Schlemmer: S. 127 o, 422 o, 452, 532/533, 534, 535, 541 o re, 541 li, 541 u re, 542 o, 542 u, 543, 544 o, 544 u, 545 o, 546 o, 580, 605 li; Fotos: © Bühnen Archiv Oskar Schlemmer/ Theater-sammlung UJS: S. 281, 285, 289, 545 u; Foto: © Bühnen Archiv Oskar Schlemmer/ Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek, München: S. 282 re ; Foto: © Kunstmuseum Basel, Depositum Privat Sammlung, Courtesy C. Raman Schlemmer: S. 284 re; Fotos: © Photo Archiv C. Raman Schlemmer: S. 287, 419 u; Fotos: © BHA/Sammlung C. Raman Schlemmer: S. 484; Fotos: © Collection The Josef Albers Foundation, Orange, Connecticut/Tim Nighswander: S. 142 u, 310, 311, 316 u; S. 318; Fotos: © Musée National d'Art Moderne, Paris: S. 25, 259 li, 261, 456 u, 457 li; Foto: © Bibliothèque Nationale de France, Paris: S. 423; Foto: © Norton Simon Museum, Pasadena, California/The Blue Four Galka Scheyer Collection: S. 260; Foto: © Privatsammlung/ Atelier Schneider: S. 127 u; Foto: © Privatsammlung Schweiz/Markus Hawlik: S. 332; Foto: © L. u. C. Stendal GmbH, Stendal: S. 626 re; Foto: © Art Gallery of New South Wales, Sydney: S. 279; Fotos: © Misawa Bauhaus Collection, Misawa Homes Institute of Research and Developmet Co., Ltd., Tokyo: S. 97, 104 o, 160, 161, 162/163, 164, 465 li, 496 o, 496 u, 537 o li, 537 o re; Foto: © Greg Lynn FORM, Venedig: S. 592; Fotos: © Bauhaus-Museum, Kunstsammlungen zu Weimar (KW): S. 142 o, 447u, 472 li, 538 o (Roland Dreßler); S. 322 u, 404 u, 444 li, 444 re (Renno/ Foto-Atelier Louis Held); Fotos: © Kunstsammlungen zu Weimar (KW): S. 449 o li (Klaus G. Beyer Afiap); S. 404 o, 445 o (Roland Dreßler); S. 120, 239 re, 352 re, 443 o, 470 re, 471, 554, 555, 574, 576 u (Foto-Atelier Louis Held); S. 421 li, 472 re; Foto: © Bauhaus-Universität Weimar (BUW), Bauhaus-Bildarchiv: S. 215 o, 321, 441 o li, 441 u, 556 o li, 556 o re, 556 u, 561 o, 561 u, 565, 576 o (Foto-Atelier Louis Held); S. 558 u; Foto: © Stadtmuseum Weimar: S. 28 o (Foto-Atelier Louis Held); Foto: © Graphische Sammlung Albertina, Wien: S. 269; Foto: © Sammlung Dieter und Gertraud Bogner, Wien: S. 143 (Franz Schachinger); © MUMOK, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/ © MUMOK, Lisa Rastl: S. 299; © Privatbesitz Wien: S. 392 (Augustin Ochsenweiter, Bozen); Foto: © Florence Henri aus der Edition der Galerie Wilde Köln 1974 – Archiv Wilde, Züllich 1999: S. 507; Foto: © Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) – ETH Zürich: S. 205; Fotos: © Itten-Archiv, Zürich: S. 29, 235 re, 241, 393, 419 o; © Kunsthaus Zürich. Alle Rechte vorbehalten: S. 234, 235 li; © Archiv Wesemann: S. 548 o (Klaus Rabien); Fotos: © 1999, David Artichouk: S. 593, 594; © The Josef Breitenbach Foundation: S. 64 (BHA/ Markus Hawlik); Foto: © Frank O. Gehry: S. 598; Foto: © Marcos Novak: S. 597; Fotos: © Privatsammlung: S. 273, 277, 551 (Markus Hawlik).