

das bauhaus

Arbeit zum Seminar

„Industrial Design“

(Univ.-Ass. Dr. Barbara Aulinger)

vorgelegt von:

Nina Müller,

Matrikelnummer 9610307

Studienkennzahl B 320/295

Sommersemester 1999

0. Vorbemerkungen

Achtzig Jahre nach seiner Gründung hat das Bauhaus auf der ganzen Welt einen Namen. Die am Bauhaus tätigen Lehrkräfte wie Kandinsky, Feininger, Klee oder Schlemmer gehörten mit Sicherheit zu den führenden Künstlern ihrer Zeit. Die am Bauhaus entwickelte Pädagogik (zu nennen sind hier Albers, Moholy-Nagy und Itten) hatte großen Einfluß auf die heute noch an Kunst- und Gestaltungshochschulen übliche Unterrichtspraxis. Die Architektur am Bauhaus, vor allem von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe, war wegweisend für die Architektur des 20. Jahrhunderts.

Nicht zuletzt – und deswegen darf eine Arbeit über das Bauhaus in einem Seminar über Industriedesign nicht fehlen – war das Bauhaus eine der ersten Kunsthochschulen, die sich mit industrieller Serienherstellung beschäftigte. Dies geschah zum Großteil aus einem sozialen Anliegen heraus: Man versuchte, qualitätsvolle *und* für die Masse erschwingliche Produkte herzustellen. Zudem finanzierte sich das Bauhaus zu einem nicht unwesentlichen Teil aus den Einnahmen durch die Vergabe von Patenten an die Industrie.

Obwohl die Käufer der Bauhausprodukte in den 20er Jahren eher intellektuellen Kreisen entstammten, gehören sie heute zur Alltagskultur, wie zum Beispiel Wilhelm Wagenfelds Bauhauslampe oder Marcel Breuers Stahlrohrstessel. Mit Gropius Postulat *"Kunst und Technik – eine neue Einheit"* strebte man einen neuen Typus von Industriemitarbeiter an, der die moderne Technik und die ihr angemessene Formensprache gleichermaßen beherrschen sollte. Die Berufspraxis veränderte sich vom traditionellen Kunsthandwerker zum heutigen Industrial Designer.¹

1. Ideen- und sozialgeschichtliche Hintergründe des Bauhauses²

Das Bauhaus kann in eine Entwicklungslinie einspannt werden, die bis zur Mitte des letzten Jahrhunderts nach England zurückreicht, wo William Morris und die *Arts and Crafts-Bewegung* die Folgen der Industrialisierung bekämpfen wollten. In Morris' Werkstätten wurden ab 1861 alte Handwerkstechniken wiederbelebt und hochwertige Güter wie Stoffe, Teppiche, Glasmalereien, Möbel und Gebrauchsgerät produziert.

Die von Morris ausgelöste Reformwelle erreichte später auch Deutschland, wo die Industrialisierung erst nach der Reichsgründung 1871 eingesetzt hatte. Auch hier erkannte man, daß schön gestaltete Industriegüter einen beträchtlichen Wirtschaftsfaktor bedeuteten: Man orientierte sich bei der Reform der Kunstgewerbeschulen am englischen Ausbildungssystem.

Die 1898 entstandenen *Dresdner Werkstätten* sind in Deutschland das bekannteste Beispiel zahlreicher nun stattfindender Werkstätengründungen, in Österreich entstand

¹ vgl. Bernhard E. Bürdek, Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung, Köln ²1994; Seite 34

² zur Vorgeschichte des Bauhaus s. www.bauhaus-archiv.de/bauhaus1919/vorgeschichte1919.htm

1903 die *Wiener Werkstätte* (bedeutendste Vertreter: Josef Hoffmann und Koloman Moser).

Eine besondere Bedeutung als Wegbereiter für das Bauhaus hatte auch Henry van de Velde, der seit 1897 in Deutschland tätig war und 1907 die öffentliche Kunstgewerbeschule in Weimar begründete. Sie wurde zum direkten Vorläufer des Bauhauses, das dann in van de Veldes Schulgebäuden seine Arbeit aufnahm.

Weiters wichtig für die Entstehung des Bauhauses war die Gründung des *Deutschen Werkbundes* 1907, nicht zuletzt deswegen weil einer der führenden Köpfe Walter Gropius war, der ab 1919 das Bauhaus leitete und damit die Vorstellungen des Werkbundes zur Kunstschulreform umsetzte.

2. Zur Gründungsgeschichte des Bauhauses

Das „*Staatliche Bauhaus Weimar*“ entstand durch einen Zusammenschluß der oben erwähnten Kunstgewerbeschule Weimar mit der Hochschule für Bildende Kunst unter der Leitung von Walter Gropius am 12. April 1919. Damit war die modernste und damit auch umstrittenste Kunstschule ihrer Zeit begründet. Die Gründung war in den Wirren der Revolutionszeit entstanden – wenig später, als sich die konservativen Kräfte wieder zu formieren begannen, wäre das wohl nicht möglich gewesen.³

In einem *Bauhausmanifest* erläuterte Gropius das Programm und die Ziele der neuen Schule: Künstler und Handwerker sollten gemeinsam den „*Bau der Zukunft*“⁴ errichten. Das Bauhaus sollte mehr sein als nur der Zusammenschluß einer Akademie mit einer Kunstgewerbeschule, wie folgende Auszüge aus dem Bauhausmanifest verdeutlichen sollen:

„Das Bauhaus erstrebt die Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller künstlerischen Disziplinen – Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk – zu einer neuen Baukunst [...] Das letzte, wenn auch ferne Ziel des Bauhauses ist das Einheitskunstwerk – der große Bau -, in dem es keine Grenze gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst.

*Das Bauhaus will [...] zu tüchtigen Handwerkern oder selbständig schaffenden Künstlern erziehen und eine Arbeitsgemeinschaft führender und werdender Werkkünstler gründen, die Bauwerke in ihrer Gesamtheit [...] aus gleich geartetem Geist heraus einheitlich zu gestalten weiß“.*⁵

Hinter der Erziehung zu „*tüchtigen Handwerkern*“ standen nicht zuletzt auch wirtschaftliche Überlegungen - man muß sich vergegenwärtigen, daß die Bauhausgründung kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs erfolgte, wo man andere Sorgen hatte, als sich mit Kunst zu beschäftigen.

³ Vgl. Magdalena Droste, *Bauhaus*, Köln 1993; S.17

⁴ Walter Gropius, *Manifest und Programm des staatlichen Bauhauses Weimar*, Pamphlet, Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919

⁵ ebda.

Gropius, der ja Architekt war, hielt die Architektur für den Bildenden Künsten überlegen, da für ihn ein Bauwerk die Synthese der Bildenden Künste und außerdem des Handwerks war.

Illustriert wurde das Manifest auf dem Titelblatt einem Holzschnitt von Lyonel Feininger; eine gotische Kathedrale, in deren Turmspitze sich drei Strahlen treffen, die für die drei Künste Malerei, Skulptur und Architektur stehen. Die mittelalterlichen Kathedralen galten Gropius in Hinsicht auf die Zusammenarbeit von Bildenden Künsten und Handwerk als Vorbild für das Bauhaus.⁶

3. Historischer Abriß der Geschichte des Bauhauses⁷

Die Geschichte des Bauhauses wurde von verschiedenen Kunsthistorikern in Phasen eingeteilt; nur auf den ersten Blick logisch erscheint zum Beispiel die Gliederung nach den drei verschiedenen Direktoren des Bauhauses - Walter Gropius (1919 - 1928), Hannes Meyer (1928 - 1930) und Ludwig Mies van der Rohe (1930 - 1933) - oder etwa nach den drei Standorten Weimar (1919 - 1925), Dessau (1925 - 1932) und Berlin (1932 - 1933). Die wohl komplexeste Phaseneinteilung entwarf Wulf Herzogenrath; sie umfaßt fünf Phasen.⁸

Ich habe mich entschlossen, Friedhelm Krölls⁹ Gliederung in drei Phasen zu übernehmen:

3.1. Die Gründungsphase (1919 - 1923)

Die Gründung der neuen Kunstgewerbeschule erfolgte 1919, wie schon oben geschildert. Gropius berief die Maler Lyonel Feininger und Johannes Itten sowie den Bildhauer Gerhard Marcks an das Bauhaus. Bis 1922 sollten Georg Muche, Oskar Schlemmer, Lothar Schreyer, Paul Klee und Wassily Kandinsky folgen.

Die Gründungsphase ist gekennzeichnet durch Konflikte. Zum einen erwies sich die anfänglich natürlich große Heterogenität des Lehrkörpers als Problem – auf der einen Seite stand der akademische Lehrkörper, dem das Bauhaus-Programm teilweise viel zu progressiv schien, auf der anderen Lehrer wie Feininger oder Itten, die der damaligen Künstler-Avantgarde angehörten.

Auch die duale Leitungsstruktur der Werkstätten sollte sich als Grund für Konflikte herausstellen. Jeder Werkstatt standen zwei Leiter vor: ein künstlerischer Leiter, der sogenannte „Meister der Form“ und ein Handwerker, der „Meister des Handwerks“. Gropius schrieb darüber später:

„es war notwendig, unter zwei verschiedenen Lehrern zu arbeiten, denn es gab weder Handwerker, die genügend Phantasie hatten, um künstlerische Probleme zu meistern, noch Künstler, die ausreichende technische Kenntnisse besaßen, um als Leiter von

⁶ vgl. Frank Whitford, Das Bauhaus. Selbstzeugnisse von Meistern und Studenten, Stuttgart 1993; S. 32

⁷ Wenn nicht anders angegeben, sind die Informationen für dieses Kapitel Rainer K. Wick, Bauhaus Pädagogik, Köln 1994; S. 32 – 50 entnommen.

⁸ Wulf Herzogenrath, Zur Rezeption des Bauhauses, in: Wulf Schadendorf (Hg.), Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jh., 1975, S. 129f.

⁹ Friedhelm Kröll, Bauhaus 1919 – 1933. Künstler zwischen Isolation und kollektiver Praxis, Düsseldorf 1974

werkstattabteilungen zu arbeiten. Zuerst mußte eine neue generation ausgebildet werden, die fähig war, beide eigenschaften zu vereinen."¹⁰

Durch diese Form der Leitung sollte, so Gropius, die „*die hochmütige Mauer zwischen Künstler und Handwerker fallen*“¹¹ und die manuellen und die künstlerischen Fertigkeiten der Studenten gleichzeitig gefördert werden. Es stellte sich aber heraus, daß die Formmeister den Handwerksmeistern nicht gleichgestellt waren: Im „Meisterrat“ waren nämlich nur die Künstler vertreten – dem Handwerker wurde lediglich beratende Funktion zuerkannt. Obwohl Gropius im Bauhausprogramm von 1919 seine Hochschätzung des Handwerks zum Ausdruck brachte und die Programmatik auf eine Entromantifizierung des traditionellen Künstlerbilds zielte, kam dem autonom schaffenden Künstler die Priorität zu.¹²

Einer schweren Krise war das Bauhaus in seinen ersten Jahren durch den *Gropius-Itten-Konflikt* ausgesetzt, der sich schon beim Bau des „Haus Sommerfeld“ zeigte und der erst 1923 mit dem Austritt Ittens beendet wurde. Wick nennt diesen Streit einen „*Konflikt zwischen autonomem Künstlertum und sozialverpflichtender Gestaltungsabsicht.*“¹³

Magdalena Droste beschreibt Itten in ihrem Buch über das Bauhaus folgendermaßen:

„Von seinen Schülern wurde Itten als „Meister“ tief verehrt. Er trug die selbstgenähte Bauhaustracht: eine trichterförmige Hose, die oben weit und unten eng geschnitten war. Dazu eine hochgeschlossene Jacke, die von einem Gurt aus demselben Stoff zusammengehalten wurde. Ittens Schädel war kahlrasiert. [...].“¹⁴

Er war außerdem Anhänger der damals in Deutschland verbreiteten Mazdaznan-Lehre, zu deren Praxis vegetarische Ernährung, regelmäßiges Fasten, eine Atem- und Sexuallehre sowie zahlreiche Gesundheitsvorschriften gehörten.

Der wichtigste Streitpunkt war die Tatsache, daß Itten die Auftragsarbeit grundsätzlich ablehnte. Das höchste Ziel der Bauhausausbildung war für ihn die Erziehung zu einem kreativen, mit sich und der Welt harmonisierenden Menschen. Gropius befürchtete hierbei einen Rückzug in den Elfenbeinturm der Kunst, der mit den Leitzielen des Bauhauses nicht vereinbar war; sein Grundanliegen war es, dem Künstler einen neuen Platz in der Gesellschaft zu geben. Zudem hatte die Auftragsarbeit schon vor der Bauhausgründung zu den zentralen Ideen Gropius' gehört. Er hatte beständig den Kontakt zu möglichen Auftraggebern gesucht. Als er die Werkstatt für Tischlerei mit der Bestuhlung des Stadttheaters in Jena beauftragte, reichte Itten die Kündigung ein. So wurde der Weg frei für eine neue Erziehung, in deren Mittelpunkt nicht mehr der einzelne Mensch stand, sondern die Schaffung neuer, industriegerechter Produkte. Die Handarbeit und das Handwerk verloren mit seinem Weggang an Bedeutung.¹⁵

¹⁰ zitiert nach: Droste, Bauhaus; S. 36

¹¹ Droste, Bauhaus; S. 31

¹² vgl. Wick, Bauhaus Pädagogik; S. 34

¹³ Wick, Bauhaus Pädagogik; S.36

¹⁴ Droste, Bauhaus; S. 31

¹⁵ vgl. Droste, Bauhaus; S. 46

3.2. Konsolidierungsphase (1923 – 28)¹⁶

1923 wurde, wie schon erwähnt, Itten gekündigt und der Ungar Moholy-Nagy als neuer Leiter der Metallwerkstatt und des Vorkurses ans Bauhaus berufen.

Unter Moholy-Nagy stabilisierten sich die Beziehungen innerhalb des Lehrkörpers, was zusätzlich durch die Aufnahme einiger am Bauhaus ausgebildeten „Jungmeister“ in den Lehrkörper verstärkt wurde. Zu nennen sind hier Josef Albers (er übernahm die praktisch orientierte Hälfte des Vorkurses) Gunta Stözl (Textilabteilung), Marcel Breuer (Möbelwerkstatt), Herbert Bayer (Druckerei), Joost Schmidt (Plastische Werkstatt) und Hinnerk Scheper (Wandmalerei). Durch deren künstlerische und handwerkliche Doppelqualifikation konnte nun auch das konfliktträchtige duale Leitungssystem der Werkstätten aufgegeben werden.

Im Unterricht der Jungmeister standen verstärkt die Grundprobleme serieller Massenproduktion im Vordergrund, die Produktion von Einzelkunstwerken, auf die sich zuvor die künstlerischen Leiter konzentriert hatten, verlor immer mehr an Bedeutung; die Malerei wurde am Bauhaus zu einer Nebensache.

Seit 1923 wurde das Bauhaus immer mehr zu einer Lehr- und Produktionsstätte für industrielle Prototypen. Diese sollten sich an den Vorgaben einer industriellen Produktion, aber auch an den sozialen Bedürfnissen breiter Bevölkerungsschichten orientieren. Dahinter stand auch der Gedanke, das Bauhaus unabhängig von öffentlichen Geldern zu machen.

1923 fand außerdem die große Bauhaus-Ausstellung statt; die erste große Selbstdarstellung der Schule in der Öffentlichkeit. Die Regierung hatte einen Kredit für das Bauhaus an die Bedingung geknüpft, die bisherige Arbeit in einer Art Leistungsschau auszustellen, wofür der Meisterrat beschloß, ein vollständig eingerichtetes Musterhaus zu zeigen, auf das zurückzukommen sein wird. Die Bauhaus-Ausstellung wurde zwar kein finanzieller Erfolg, doch wurde sie von der deutschen und der internationalen Presse durchaus positiv aufgenommen. Der gleichzeitig in Weimar tagende Deutsche Werkbund erklärte sich solidarisch mit dem Bauhaus.

Die finanzielle und politische Lage aber war prekär; die andauernde Kritik der Rechtsparteien und die mangelnde Unterstützung durch den Finanzminister Hartmann, der dem Bauhaus keinen Kredit gewährte, schränkten dessen Möglichkeiten drastisch ein. Die Weimarer Landtagswahlen Anfang 1924 endeten mit einem Sieg der Rechtsparteien, welche die Mittel des Bauhauses dermaßen drastisch kürzten, daß die Bauhausmeister zum 31. 5. 1925 die Institutsauflösung verkündeten.¹⁷

Auf die Initiative des Dessauer Bürgermeisters Fritz Hesse hin konnte das Bauhaus 1925 ebendort eine neue Heimat finden. Walter Gropius entwarf die schlicht-funktionalen Gebäude (Werkstätten, Lehr- und Wohngebäude) aus Glas- und Betonelementen, die optimale Rahmenbedingungen schufen. Dem Bauhaus standen beträchtliche

¹⁶ vgl. Wick, Bauhaus Pädagogik; S. 37 - 48

¹⁷ Droste, Bauhaus; S. 113

finanzielle Mittel zur Verfügung, außerdem übersiedelte fast der ganze Lehrkörper mit, die Übersiedelung war also außerordentlich stabilisierend.

1926 konnte die Schule mit dem neuen Untertitel "Hochschule für Gestaltung" neu eröffnet werden; sie wurde nun auch als staatliche HfG anerkannt, die man mit einem "Bauhaus-Diplom" abschließen konnte.

Auch das Erscheinen der *Bauhaus-Zeitschrift* (1926 - 1931) und die Reihe der *Bauhausbücher* (14 Bände zwischen 1925 und 1931) trugen sicherlich zur fortschreitenden Stabilisierung des Bauhauses bei.

Wesentlich an der *Konsolidierungsphase* des Bauhauses ist, daß die Studenten praktische, zum Teil durch Industrieaufträge vorgegebene Aufgabenstellungen zu bewältigen hatten. „*Typisierung, Normierung, serielle Herstellung, Massenproduktion*“¹⁸, also alles was Muthesius schon fast 20 Jahre zuvor gefordert hatte, wurde zum Leitprinzip der Arbeit.

Im Frühjahr 1928 ging die Ära Gropius zu Ende, was gleichzeitig auch das Ende der *Konsolidierungsphase* markiert. Gropius hatte genug davon, als Zielscheibe der konservativen Kritiker herzuhalten und zog es vor, als freier Architekt in Berlin zu arbeiten. Mit seinem Ausscheiden und dem gleichzeitigen Austritt von Herbert Bayer, Marcel Breuer und Moholy-Nagy erlitt das Bauhaus einen empfindlichen Verlust, der den Beginn eines allmählichen Desintegrationsprozesses markiert.

3.3 Desintegrationsphase (1928 – 1933)¹⁹

Der Schweizer Architekt Hannes Meyer, der Gropius am 1. April 1928 als Direktor ablöste, trat für eine soziale Bestimmung von Architektur und Design ein. Er forderte, daß der Gestalter dem Volk dienen müsse, wodurch das Konzept einer Kunsthochschule endgültig aufgegeben schien. Die Idee einer Produktionsstätte zur Befriedigung sozialer Bedürfnisse wurde vorherrschend.

Viele Änderungen wurden durchgeführt: Die Zahl der wissenschaftlichen Fächer in der Lehre wurde erhöht; der Einfluß der bildenden Künstler im Lehrkörper durch die offizielle Einführung von Malklassen geschwächt. Die Schule wurde nun für ärmere, aber auch für scheinbar unbegabte StudentInnen geöffnet, da Meyer keine Begabtenauslese betreiben wollte; er sah das Lehrziel darin, möglichst viele junge Menschen richtig in die Gesellschaft einzugliedern. Diese Entscheidung stellte sich aber sehr bald als falsch heraus, da die Werkstätten an die Grenze ihrer Belastbarkeit geführt worden waren.²⁰

Mit der Schwerpunktlegung auf die Architekturwerkstatt einher ging eine weitere Schwächung des Einflusses der Maler. Zahlreiche Künstler, darunter Moholy-Nagy, Schlemmer und Klee verließen das Bauhaus.

¹⁸ Friedhelm Kröll, zitiert nach: Wick, *Bauhaus Pädagogik*; S. 47

¹⁹ auch dieses Kapitel vgl. Wick, *Bauhaus Pädagogik*; S. 48 - 50

²⁰ zu den Änderungen am Bauhaus unter Meyer vgl. Droste, *Bauhaus*; S. 170 - 171

Trotzdem hat das Bauhaus in den Jahren 1928 bis 1930 unter Leistungs- und Ökonomieaspekten mit unübertroffener Effizienz gearbeitet. Unter Meyer beschäftigte man sich am Bauhaus mit Gebrauchstüchtigkeit, Preisgünstigkeit und der sozialen Zielgruppe. Er reagierte nicht nur auf die Not und Armut breiter Bevölkerungsschichten, sondern war auch darum bemüht, den damaligen wissenschaftlichen und sozialen Wissensstand in die Werkstätten zu integrieren. Meyers Ideen wurden vor allem von kommunistischen Studierenden aufgenommen und politisiert.²¹

Die kommunistische Hochschulpolitik war im Deutschland des Jahres 1930 "*geradezu selbstmörderisch*".²² Die Nationalsozialisten gewannen gerade an Macht und alles, was linkslastig erschien, wurde angegriffen. Der Dessauer Bürgermeister Fritz Hesse erkannte, daß Meyer auf keinen Fall bleiben konnte, wenn das Bauhaus bestehen sollte. So wurde Meyer 1930 zum Rücktritt gedrängt - er ging mit zwölf Studierenden nach Moskau.

Abgelöst wurde er von Ludwig Mies van der Rohe, damals einer der herausragenden Architekten. Wie Gropius war auch er Assistent bei Peter Behrens gewesen (1908-1911), bevor er 1912 in Berlin ein eigenes Architekturbüro eröffnet hatte. Er hatte in mehreren revolutionären Entwürfen für Hochhäuser mit Stahlrahmen- und Glaswandkonstruktionen experimentiert.

1927 entwarf er für die Stuttgarter Weißenhofsiedlung erstmals Gebäude in Stahlskelettbauweise. Zwei seiner frühen Meisterwerke sind der *Deutsche Pavillon* für die Internationale Ausstellung in Barcelona (1929), für den er auch den berühmten Barcelona-Stuhl aus Leder und Chrom schuf, und das Haus Tugendhat (1930) in Brunn (heute Tschechische Republik). Beide Entwürfe zeichnen sich durch eine langgezogene, flache Glasbauweise aus, bei der der Innenbereich als eine Abfolge offener Räume konstruiert und die Wände ohne tragende Funktion auf ein Minimum reduziert waren.

Mies van der Rohe war gezwungen, sich der „linken“ Führungsweise Meyers entgegenzustellen, um die Reputation des Bauhauses gegenüber den rechten und konservativen Gegnern wieder herzustellen. Er führte daher strenge Regeln, einen Stundenplan und autoritäre Lehrmethoden ein. Als Reaktion auf die starken Veränderungen kündigten die meisten der Lehrer, die noch aus der Gründungsphase stammten.²³

Auch diese Haltung allerdings konnte Mies van der Rohes Entlassung durch die Nationalsozialisten nicht verhindern. Im September 1932, als die Sozialdemokraten bei den Kommunalwahlen eine Niederlage erlitten, wurde das Bauhaus Dessau geschlossen. Frank Whitford beschreibt die Ereignisse so:

Bald danach drangen SA-Leute ein, zerschlugen die Fenster und warfen alles, dessen sie habhaft wurden, auf die Straße. Sie wollten das Gebäude vollständig zerstören, aber eine internationale Kampagne hielt sie davon ab. Statt dessen setzten sie eine Backsteinfassade mit konventionellen Fenstern davor und benutzten den Bau als Ausbildungsstätte für

²¹ vgl. Droste, Bauhaus; S. 196ff.

²² Whitford, Das Bauhaus; S. 202

²³ vgl. Droste, Bauhaus; S. 204

Parteifunktionäre. Im Herbst 1932 sah es tatsächlich so aus, als sei das Ende des Bauhauses gekommen.²⁴

Als dritter Standort fand sich ein ehemaliges Fabriksgebäude in Berlin, wo das Bauhaus unter erschwerten räumlichen und materiellen Bedingungen sowie mit einem drastisch verkleinerten Lehrkörper als Privatinstitut fortgeführt wurde.

Mies van der Rohe war fest entschlossen, es am Leben zu erhalten, doch das Auftreiben von Mitteln zur Erhaltung der neuen unabhängigen Schule erwies sich als Problem: Die Studiengelder mußten erhöht und Privatpersonen um Spenden gebeten werden. Im Februar 1933 wurden, um Geldmittel zu beschaffen, große öffentliche Karnevalsfeiern veranstaltet. Führende Künstler spendeten Werke für die Tombola. Die Feiern erwiesen sich als höchst erfolgreich und stellten eine große Demonstration der immer noch vorhandenen Sympathie für das Bauhaus dar. Für kurze Zeit schien es möglich, daß sich das Leben am Bauhaus wieder normalisieren würde, was aber die politische Entwicklung verhinderte: Im Januar 1933 wurde Hitler Reichskanzler, und die Nationalsozialisten begannen, ihre repressive Politik auf Staatsebene durchzusetzen. Sie argumentierten, das Bauhaus sei „*einer der offenkundigsten Schlupfwinkel der jüdisch-marxistischen Kunst – so weit abseits von Kunst, daß es nur pathologisch beurteilt werden kann.*“²⁵ Es stelle eine Gefahr für das deutsche Volk dar, und seine Existenz dürfe im neuen Deutschland nicht geduldet werden.

Am 11. April 1933 sah man sich durch die Repressalien von Polizei, SA und Gestapo zur Selbstauflösung gezwungen.

4. Das Bauhaus-Curriculum

Allgemein ist über die Ausbildung am Bauhaus zu sagen, daß man nicht ausschließlich auf die Ausbildung für einen bestimmten Beruf bedacht war. Das Bauhaus wandte sich sogar gegen eine spezialisierte Ausbildung, wie sie etwa von den Technischen Hochschulen vermittelt wurde. Nicht die bloße Vermittlung von Wissen sollte im Mittelpunkt stehen, sondern das Heranbilden menschlicher Qualitäten im gemeinschaftlichen Zusammenleben und -arbeiten. Wesentlich trugen dazu natürlich die Persönlichkeiten der Meister bei, zudem muß die "Bauhaus-Pädagogik" mit anderen pädagogischen Reformbewegungen - wie Montessori und Steiner - im Zusammenhang gesehen werden.²⁶

4.1. Vorkurs

²⁴ Frank Whitford, Das Bauhaus; S. 203

²⁵ Whitford, Das Bauhaus; S. 299

²⁶ Christian Grohn, Die "Bauhaus-Idee": Entwurf - Weiterführung - Rezeption, Berlin 1991; S. 20

Für alle Studenten des ersten Semesters war der Besuch des Vorkurses, der 1919/20 von Johannes Itten als wesentlicher Bestandteil des Lehrplans eingeführt wurde, obligatorisch. Hier übte man den Umgang mit verschiedensten Materialien wie Papier, Stoff, Holz, Metall etc. und lernte die unterschiedlichen Eigenschaften dieser Werkstoffe kennen. Ziel des Vorkurses für die Schüler war es, bestimmte Vorlieben und Talente zu erkennen, um sich am Ende des ersten Semesters endgültig für den weiteren Studienverlauf zu entscheiden.

4.1.1 Der Vorkurs unter Johannes Itten²⁷

Johannes Itten, eine der ersten Berufungen von Gropius, war zuvor Volksschullehrer gewesen und hatte in Wien eine private Kunstschule geleitet. Itten hatte - vor allem für die damalige Zeit - ungewöhnliche Auffassungen über Kreativität, die sich in seinen höchst unkonventionellen Lehrmethoden niederschlugen. Er ließ den Unterricht mit gymnastischen Übungen beginnen, um, wie er in seinen Tagebüchern formulierte, *"dem Körper die Ausdrucksfähigkeit, die Erlebnissfähigkeit zu geben, sie in ihm zu erwecken."*²⁸

Der Vorkurs unter Itten bestand im Wesentlichen aus drei Arbeitsbereichen: erstens das Erarbeiten von verschiedensten Kontrasten (wie zum Beispiel groß-klein, lang-kurz oder breit-schmal oder die sieben Farbkontraste), zweitens Material- und Texturstudien, die das Materialgefühl der Schüler ausbilden und sensibilisieren sollten. Den dritten Komplex bildeten die sogenannten "Studien alter Meister", wobei es Itten aber um das tiefe Nacherleben des Kunstwerks ging. Die Analysen dienten im Zusammenhang mit Kontrast- Form- oder Farbuntersuchungen der gefühlsmäßigen Erfassung von Formen, Farben und der Dynamik eines Kunstwerks.²⁹

Die von Itten am Bauhaus eingeführte Vorlehre stellt einen völlig neuen Ansatz in der Kunstpädagogik dar. Keine andere Kunstakademie oder Kunstgewerbeschule hatte etwas Ähnliches aufzuweisen. Dort hatten die Schüler im Unterricht auf der ersten Stufe der Ausbildung lediglich vorgegebene Objekte abzuzeichnen, sie eigneten sich also ihre Fähigkeiten durch das Kopieren an. Itten hingegen vermittelte Grundgesetze der Farb- und Formenlehre, der Komposition und der Gestaltung. Zugleich zielten Ittens Lehrmethoden aber auch auf den inneren Menschen - die Schüler sollten ihren eigenen Rhythmus finden und zu einer harmonischen Persönlichkeit werden.

Itten war zwar der Leiter des Vorkurses, doch andere Meister (darunter Paul Klee und Wassily Kandinsky) assistierten ihm durch eigene, davon unabhängige Kurse über Farbe, Form und Komposition.

Nach dem Ausscheiden von Johannes Itten wurde der Vorkurs aufgeteilt: Die eher theoretische Seite übernahm Moholy-Nagy, die praktisch orientierte Josef Albers.

4.1.2. Der Vorkurs unter Moholy-Nagy³⁰

²⁷ vgl. R. K. Wick, Bauhaus Pädagogik; S. 95 - 128

²⁸ J. Itten, Tagebucheintrag, zitiert nach: R. K. Wick, Bauhaus Pädagogik; S. 106

²⁹ vgl. dazu: www.bauhaus-archiv.de/bauhaus1919/unterricht/unterricht_itten.htm

³⁰ vgl. dazu R. K. Wick, Bauhaus Pädagogik; S. 132 - 166

Der 1895 in Ungarn geborene Moholy-Nagy war als Künstler und auch als Pädagoge Autodidakt. Er hatte sich mit dem Kubismus und der osteuropäischen Avantgarde, wie Malewitsch, El Lissitzky und Rodtschenko, auseinandergesetzt. Ab 1922 schuf er neben Gemälden auch Plastiken wie den 1922 bis 1930 entstandenen Licht-Raum-Modulator, eine hochkomplexe Maschine aus Metall, Kunststoff und Glas, die - so formuliert es zumindest Hannah Weitemeier - daraufhin konzipiert ist, *"das Licht in seiner Struktur zu erfassen und dessen Raum-Zeit-modulierende Kraft in materialer Existenz sichtbar zu machen."*³¹

Moholy-Nagys Lehren unterschieden sich von Itten, Kandinsky und Klee vor allem dadurch, daß er einen gesellschaftsbezogenen Standpunkt einnahm, während die Genannten ein individualistisches Selbstverständnis des Künstlers lehrten.

Für Moholy-Nagy muß die Erziehung auf die *"primitivsten Erlebnisquellen"*³² zurückgreifen, was für ihn den Tastsinn bedeutete, der sich beim modernen Menschen stark zurückgebildet habe. Er ließ Tasttafeln anfertigen, auf denen die Materialien nach verschiedenen Kriterien angeordnet waren.

Der bekannteste Teil des Kurses von Moholy-Nagy sind wohl die dreidimensionalen Konstruktionsübungen, mit deren Hilfe Raumerfahrung herausgebildet und in seinem Sinne konstruktive Lösungen zu erarbeiten waren. Breiten Raum nahmen dabei Gleichgewichtsstudien ein, bei denen aus einfachsten Elementen und Materialien Objekte zu konstruieren waren, die sich optisch und real in der Balance befanden. Mit dieser Aufgabenstellung sollten den Studierenden die Grundlagen einer visuellen Ästhetik wie Maß und Proportion, Statik und Dynamik vermittelt werden und sie mit unterschiedlichen Eigenschaften wie Gewicht, Elastizität oder Dichte von verschiedenen Materialien vertraut machen.³³

Trotz der Systematik der Aufgabenstellungen hatte Moholy-Nagys Lehrsystem keine ausschließlich rationale Basis. Er selbst hat immer wieder auf die Rolle der Intuition bei der Gestaltung hingewiesen und betont, bewußte Analyse sei nur ein Teil des Schaffensprozesses, die intuitive Schwungkraft dürfe nicht fehlen. Formeln allein konnten für ihn nie die Basis des schöpferischen Prozesses sein.

4.1.3. Joseph Albers' Vorkurs (Werklehre) ³⁴

Albers war einer der ersten "Jungmeister", also jener Bauhaus-Schüler, die nach Beendigung ihres Studiums vom Bauhaus als Meister übernommen wurden. Er hatte 1920 Ittens Vorlehre und dann die Werkstatt für Glasmalerei absolviert. Der künstlerische Durchbruch gelang Albers aber erst in den sechziger Jahren, wo er zusammen mit Victor Vasarely als Vater der Op-Art gilt ("Homage to the Square").

Im Vordergrund von Albers' Werklehre stand die Werkarbeit, also das Kennenlernen handwerklicher Techniken anhand von Vorgaben, die direkt aus den Werkstätten kamen. Erprobt wurde der materialgerechte Gebrauch der wichtigsten Werkstoffe Holz, Metall, Glas, Stein und Stoff. Im Laufe des Kurses versuchte Albers, den Studierenden die

³¹ zitiert nach: Wick, Bauhaus Pädagogik; S. 140

³² zitiert nach: Wick, Bauhaus Pädagogik; S. 154/55

³³ vgl. : www.bauhaus-archiv.de/bauhaus1919/unterricht/unterricht_moholy.htm

³⁴ vgl. dazu: Wick, Bauhaus Pädagogik; S. 190/191

wesentlichsten Eigenschaften der genannten Werkstoffe und den Umgang mit ihnen zu vermitteln. Zugelassen waren nur einfachste Werkzeuge.³⁵

Nach dem Ausscheiden von Moholy-Nagy 1928 gab Albers den gesamten Vorkurs allein. Die Werklehre mußte dafür weiterentwickelt werden. Albers ließ die Studierenden jetzt von einem Material ausgehen, dessen spezifische Qualitäten "entdeckt" werden sollten. Die Werkstoffe mußte so bearbeitet werden, daß keine Abfälle entstehen. Dabei wurde im ersten Monat nur Glas bearbeitet, im zweiten Papier, im dritten eine Kombination von zwei Materialien, die nach der Untersuchung des Studierenden zueinander paßten und erst im vierten Monat war die freie Wahl der Grundstoffe möglich.

Ein Grundsatz der Albers-Pädagogik war die weitgehende Selbständigkeit des Studierenden, mit dem Albers 'Finden' und 'Erfinden' anregen wollte. Sein Unterricht versuchte, auf Einübung einer Arbeitsmethode zu verzichten. Wie Itten hütete auch Albers sich davor, in die Arbeiten der Schüler korrigierend einzugreifen. Vorausgesetzt, die von ihm gesetzten Kriterien wurden eingehalten, ließ er mehrere Lösungen nebeneinander gelten.

4.2 Die Ausbildung an den Werkstätten³⁶

Die Ausbildung der Studierenden in den einzelnen Werkstätten bildete den Hauptteil der Ausbildung. Trotzdem konnten sie erst nach und nach eingerichtet werden, da es die finanzielle Lage nicht anders erlaubte. Zudem mußten erst Handwerksmeister gesucht werden, denn nur diese hatten die Berechtigung, Lehrlinge auszubilden. Während des ersten Weltkriegs war viel von den Werkstätten zerstört worden. Inventar gab es nur noch in der graphischen Druckerei, der Buchbinderei und der Weberei. Die beiden letzteren waren in Privatbesitz und wurden erst später vom Bauhaus erworben. Zuletzt konnte Ende 1920 mit der Arbeit in der Glasmalerei, der Tischlerei und Töpferei begonnen werden.

Anfangs konnten Studierende schon im ersten Semester in eine Werkstatt eintreten, was sich aber nicht bewährte, da die Arbeiten unbefriedigend und der Materialbedarf hoch war. Daher wurde der halbjährige Besuch in Ittens Vorlehre Pflicht.

In der Gründungsphase standen fast alle Werkstätten unter dem Einfluß Ittens: Gemeinsam mit Georg Muche leitete er fast alle Werkstätten, außer der Druckerei, die Feininger übernahm, und der Töpferei, der Marcks vorstand. Später übergab Itten die Steinbildhauerei an Schlemmer; Muche übernahm die Weberei, Klee die Buchbinderei und Gropius die Tischlerei; Itten blieb der Leiter der Werkstätten für Glas- und Wandmalerei und Metall bis zum Oktober 1922.

In Dessau (ab 1925) wurden einige Werkstätten zusammengelegt und andere neu eingerichtet. Die Werkstätten für Glasmalerei und Töpferei wurden nicht weitergeführt.

4.2.1 Möbelbau

³⁵ vgl. www.bauhaus-archiv.de/bauhaus1919/unterricht/unterricht_albers.htm

³⁶ Die Informationen für dieses Kapitel entstammen, wenn nicht anders angegeben: Droste, Bauhaus; S. 147ff.

Zu den aus heutiger Zeit wichtigsten zählt die Möbelwerkstatt (früher Tischlerei). In der Weimarer Zeit waren hier unter der Leitung von Gropius streng kubistische Möbel entstanden, die zum Teil starken Einfluß der De Stijl-Gruppe aufwiesen. 1925 übernahm Marcel Breuer, der seit 1920 Studierender am Bauhaus gewesen war, die Werkstatt als Jungmeister. Er schuf Sessel aus Stahlrohr und Sperrholz als erste Sitzmöbel, die in Serienfertigung hergestellt werden konnten. Das Gewicht der Möbel ist gering und sie sind stillos und daher in den verschiedensten Räumen verwendbar. Da Breuer die Lizenzrechte an den Stahlrohrmöbeln selbst hatte, versuchte er, auf eigene Faust unternehmerisch tätig zu werden, scheiterte jedoch bald. Hätte er die Lizenzen an das Bauhaus verkauft, hätte die Geschichte des Bauhaus ganz anders verlaufen können, da die hohen Lizenzentnahmen die finanzielle Basis des Bauhaus gesichert hätten.³⁷

4.2.2. Metall

Die Metallwerkstatt wurde 1923 bis 1928 von Moholy-Nagy geleitet. Die technische Ausstattung war erheblich verbessert worden, so daß man die Probleme der industriellen Fertigung in den Mittelpunkt stellen konnte. Der Schwerpunkt lag auf der Entwicklung neuer Lampentypen; schon 1927 wurde ein erster Vertrag mit einer Firma geschlossen, die verschiedene Typenreihen nach Entwürfen des Bauhauses herstellte.

In den Jahren 1923 und 24 wurden zwei Versionen einer Tischlampe entwickelt. Die vorliegende Ausführung besitzt als Fuß eine flache, auf drei Halbkugeln ruhende Metallplatte, über der sich ein Metallrohr erhebt, das die Milchglasglocke trägt, beim zweiten Prototyp bestehen Fuß und Schaft aus Glas. Im allgemeinen wird die Lampe Wilhelm Wagenfeld zugeschrieben, obwohl zwei weitere ehemalige Bauhaus-Schüler den Entwurf für sich beanspruchten.³⁸

4.2.3. Textil

Auch die von Gunta Stözl geleitete Textilabteilung erkannte die Notwendigkeit, die Entwurfsarbeit auf die Erfordernisse maschineller Serienproduktion einzustellen. Während man sich in der Weimarer Weberei auf das handgewebte Unikat konzentriert hatte, begann man in Dessau mit dem Experimentieren mit neuen Werkstoffen, wie etwa synthetischen Fasern.

Die gewebten Stoffe wurden jetzt als Mustercoupons zur Offerte aufmontiert und, mit Preis- und Größenangaben versehen, durchnummeriert. So lernten die Schülerinnen den Produktionsprozeß vom Färben zum Weben bis zur Stoffbestellung kennen. Zur gleichen Zeit lernten sie im Formunterricht von Paul Klee Gesetze der Musterung und Farbanordnung.

Damit war ein neues Berufsbild entstanden; das der Dessinatrice. Da die Schülerinnen ihre Grundkenntnisse aber auf dem Handwebstuhl erlernten, waren sie genauso zur Führung kleiner kunsthandwerklicher Werkstätten befähigt.

4.2.4. Wandmalerei

³⁷ vgl. Droste, Bauhaus; S. 154

³⁸ vgl. Thomas Heyden, Die Bauhauslampe. Zur Karriere eines Klassikers, Berlin 1992; S. 15ff.

Die Werkstatt für Wandmalerei, die zuvor unter der Leitung Wassily Kandinskys gestanden hatte, wurde nun von Hinnerk Scheper übernommen. Im Unterschied zu Kandinskys Interesse an einer abstrakten Monumentalmalerei legte er den Schwerpunkt auf Probleme der farbigen Bau- und Raumgestaltung. Das Ergebnis der Versuche - beispielsweise wurden die Decken der Meisterhäuser in Dessau schwarz gestrichen - war die Entwicklung der meist monochromen, dezent gemusterten Bauhaus-Tapeten von 1930, die von der Firma Rasch auch noch nach dem 2. Weltkrieg hergestellt wurden.

4.2.5. Druck- und Reklamewerkstatt

Auch die Druck- und Reklamewerkstatt beschäftigte sich unter der Leitung von Herbert Bayer (ab 1928 Joost Schmidt) mit der Lösung angewandter Gestaltungsprobleme. Die Werkstatt umfaßte jetzt eine kleine Handsetzerei mit einer Groteskschrift in allen Größen und Graden, kombiniert mit einer Tiegeldruckpresse und einer Rollenabzugspresse. Hier wurden alle für den Eigenbedarf des Bauhauses benötigten Drucksachen, Formulare, Plakate und Werbebroschüren nach Entwürfen von Herbert Bayer oder Studierender hergestellt. Entwurf und Ausfertigung blieben also in einer Hand - der Grundstein für das neue Berufsbild des Grafik-Designers war gelegt. Zudem setzte sich Bayer intensiv mit der Werbepsychologie auseinander; "Systematik der Werbung" und "Bewußtseinswirkungen" sollten Teil des Unterrichts sein. Die neuen Arbeiten entsprechen stilistisch der zuerst von Moholy-Nagy am Bauhaus eingeführten "elementaren" Typografie. Die wichtigsten Druckfarben sind Rot und Schwarz; eine serifenlose Schrift (Grotesk, Futura), Fotos und typografisches Material wie Punkte oder Linien müssen nicht mehr symmetrisch auf der Fläche angeordnet werden - die Anordnung folgt der Wortbedeutung und kann auch schräg oder vertikal sein.

4.2.6. Die Bauhausbühne³⁹

Die meisten der oben genannten Werkstätten gab es auch an jeder "normalen" Kunstgewerbeschule, während die Einrichtung einer Bühnenklasse keine Vorbilder hatte. Obwohl im ursprünglichen Lehrplan keine Bühne vorgesehen war, berief der Meisterrat den expressionistischen Maler und Bühnenkünstler Lothar Schreyer Ende 1921. Schreyer gehörte wie Johannes Itten, Georg Muche und Paul Klee zum Kreis der "Sturm"-Künstler, hatte sich aber auch mit Bühnenfragen auseinandergesetzt. Er beabsichtigte ein kultisches Gesamtkunstwerk, bei dem die Bühne zu einer Stätte der Reinigung und der Erlösung des Menschen werden sollte. Die Spieler agierten mit symbolbeladenen Bewegungen und Klängen, oft in überlebensgroßen Ganzmasken. Dies war eine Deutung des Theaters, welcher die Mehrheit der Bauhäusler nicht zustimmen konnte. Bei einer Probeaufführung des "*Mondspiels*" kam es 1923 zum Eklat, der Schreyer veranlaßte, die Leitung der Bühnenwerkstatt niederzulegen und das Bauhaus zu verlassen.

Oskar Schlemmer, der nach ihm die Bauhausbühne übernahm, hatte sich bereits Jahre zuvor mit Fragen des modernen Tanztheaters befaßt und zwischen 1916 bis 1922 das "*Triadische Ballett*" entwickelt. Es war kein Ballett im herkömmlichen Sinne, sondern eine

³⁹ vgl. zur Bauhausbühne: www.bauhaus-archiv.de/bauhaus1919/buehne1919.htm bzw. Droste, Bauhaus; S. 101 ff.

Kombination aus Tanz, Musik, Kostüme und Musik, wobei die Tänzer als Figurinen verkleidet waren. Die Kostüme waren so beherrschend, daß der Tänzer stark in seiner Bewegungsfreiheit eingeschränkt war.

In der Bauhausbühne unter Schlemmer wurden Masken, Kostüme und Requisiten angefertigt, theoretische Studien über die Bedingungen der Bühnenarbeit angestellt, Bewegung studiert und nicht zuletzt fanden Aufführungen statt, die sowohl im Bauhaus selbst als auch auf Gastspielreisen stattfanden und dem Bauhaus damit viel Resonanz verschafften.

Wichtigster Schauplatz der Bauhausbühne war die Aula des Bauhausgebäudes in Dessau. Dort wurden Schlemmers "*Bauhaustänze*" aufgeführt, aber auch Kandinskys "*Bilder einer Ausstellung*" nach der Musik von Modest Mussorgsky. Bei den legendären Festen wurde regelmäßig die Bühne einbezogen, wobei die Bauhauskapelle eine große Rolle spielte. In der Ära Hannes Meyer und nach dem Ausscheiden Schlemmers 1929 wurde die Bauhausbühne auch zum Schauplatz eines politisch-agitatorischen Theaters. Die Bühne war Begegnungsstätte des Lebens und Arbeitens am Bauhaus, das zeigt sich allein schon daran, daß die Bühne des Dessauer Bauhauses den Werkstättentrakt mit dem Studentenwohnheim verband.⁴⁰

4. 3. Die Bauabteilung

"*Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!*"⁴¹, hatte Gropius schon im Manifest geschrieben. Bei seinen Bemühungen stieß Gropius aber auf unüberwindliche Hindernisse bei der ihm oft feindlich gesinnten Bürokratie. Daher organisierte er für interessierte Schüler einen privaten Kurs an der Baugewerkeschule. Außerdem hatte er von Anfang an sein Architekturbüro am Bauhaus beibehalten, das jedoch wegen der finanziellen Lage der Zwischenkriegszeit nicht gerade reich an Aufträgen war.

1920 bot dennoch ein privater Auftrag die Möglichkeit, das Bauhaus durch Vergabe von Auftragsarbeiten finanziell zu unterstützen und gleichzeitig ein erstes Gemeinschaftswerk zu schaffen. Der Bauunternehmer Adolf Sommerfeld, laut Frank Whitford "*einer der besten Freunde, die das Bauhaus je hatte*"⁴², hatte Gropius den Auftrag für ein Haus aus Teakholz erteilt, da er auf diese Weise das Wrack eines Kriegsschiffes günstig verwerten wollte.

Den architektonischen Entwurf fertigten Gropius und Adolf Meyer, Bauführer war der Studierende Fréd Forbát, der schon in München eine Architekturausbildung absolviert hatte. Für die Innenausstattung wurden Schüler herangezogen. Marcel Breuer schuf die Sitzgarnitur für die Diele, Josef Albers lieferte ein Glasfenster, die Werkstatt für Malerei besorgte den Anstrich der Wände, Joost Schmidt schuf die Schnitzereien und Dörte Helm fertigte einen Vorhang mit Applikationen.

Die zweite Chance für die Bauabteilung ergab sich durch die *Bauhaus-Ausstellung* 1923, als der Meisterrat beschloß, ein vollständig eingerichtetes Musterhaus zu zeigen. Bauweise, Material und die Inneneinrichtung sollten jeweils dem neuesten Stand der Technik entsprechen. Im "*Haus am Horn*" (benannt nach seinem Standort) wurde vieles, was uns heute selbstverständlich erscheint, zum ersten Mal verwirklicht. Im Grundriß kann man erkennen, daß es fast keine Flure gab - alle kleineren Zimmer waren um das

⁴⁰ vgl. Grohn, Die Bauhaus-Idee; S. 26

⁴¹ Gropius, Bauhausmanifest

⁴² Frank Whitford, Das Bauhaus, Stuttgart 1994; S. 33

Wohnzimmer herum angeordnet. Das Bad war vom Schlafzimmer aus leicht zu erreichen. Auch Küche und Eßzimmer lagen gleich nebeneinander. Die Hausfrau konnte von der Küche aus sogar das Kinderzimmer im Auge behalten. Die Küche war als reine Kochküche gedacht und sehr modern. Vor dem Fenster war eine durchgehende Arbeitsfläche, alle Flächen waren glatt und pflegeleicht. Die neuesten technischen Geräte wie ein Heißwasserboiler und eine Waschanlage durften nicht fehlen.⁴³

Zudem hatte Gropius eine *"Internationale Architekturausstellung"* organisiert, die die erste Präsentation moderner Architektur in den 20er Jahren darstellte, wobei die Auswahl der Arbeiten unter anderem Oud, Le Corbusier und Gropius umfaßte.

Dennoch konnte die Baulehre erst acht Jahre später institutionalisiert werden, als 1927 in Dessau die Architekturabteilung eingerichtet wurde. Die Leitung dieser Abteilung übernahm der Schweizer Architekt Hannes Meyer, der sich für *"funktionelles" und soziales Bauen*⁴⁴ einsetzte. Für Meyer war *"bauen ... kein ästhetischer Prozeß, [sondern] nur organisation: soziale, technische, ökonomische, psychische organisation"*⁴⁵ Nach erfolgreichem Abschluß des 2. Abschnittes (= der Werkstättenausbildung) und eines Gesellenbriefes konnte das Studium in der Bauabteilung fortgesetzt werden.⁴⁶ Der Unterricht in der Baulehre war auf vier Semester angesetzt und umfaßte die bautheoretischen Fächer Baukonstruktion, Baustofflehre, Fachzeichnen, Heizung, Statik, Lüftung und Besonnungsberechnung. Den Unterricht erteilten in der Regel Ingenieure. Meyer hatte sich von Anfang an dafür entschieden, die Studenten an Aufträgen zu beteiligen, deren wichtigste der Bau der Bundesschule für den Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbund und die Erweiterung der Wohnsiedlung im Dessauer Vorort Törten waren.

Unter Ludwig Mies van der Rohe wurde das Bauhaus endgültig zur Architekturschule. Die Schüler brauchten nicht mehr wie unter Meyer zuerst die Werkstätten zu absolvieren, sondern konnten gleich in der zweiten Stufe mit dem Studium der technischen Grundlagen des Bauens beginnen. Während Meyer nur vom "Bauen" gesprochen hatte, sprach Mies von "Baukunst".⁴⁷ Außerdem wurde unter Mies fast nur theoretisch gearbeitet.

4. 4 Freie Malklassen

Freie Malklassen wurden erstmals 1925, also beim Umzug nach Dessau von Paul Klee und Wassily Kandinsky gefordert. Zwei Jahre später wurden sie erstmals im Lehrplan aufgeführt und auch später unter Hannes Meyer beibehalten. Die freien Klassen konnten von den Studierenden neben dem Studium besucht werden, waren also nicht verpflichtend. Kandinsky und Klee unterrichteten aber schon früher am Bauhaus:⁴⁸

⁴³ vgl. Droste, Bauhaus; S. 105 ff.

⁴⁴ Wick, Bauhaus Pädagogik; S.47

⁴⁵ Hannes Meyer, zitiert nach: Droste, Bauhaus; S.190

⁴⁶ zitiert nach: Grohn, Die Bauhaus-Idee; S. 22

⁴⁷ vgl. Droste, Bauhaus; S. 214

⁴⁸ vgl. Grohn, Bauhaus-Idee; S. 24f.

4.4.1 Unterricht Paul Klee⁴⁹

Als Paul Klee ans Bauhaus berufen wurde, hatte er schon einen Namen als Künstler: 1920 waren die ersten Monografien über ihn erschienen und im selben Jahr hatte er in einer Münchner Galerie 362 seiner Arbeiten gezeigt.

Dennoch hatte er keinerlei Lehrerfahrung, er war nur kurz an einer Akademie gewesen und hatte sich den Großteil seines Wissens selbst beigebracht.

Um 1920 galt er als einer der wichtigsten Künstler des Expressionismus, jetzt nahm er den Lehrauftrag als Anlaß, Technik, Stil und Inhalt seiner Werke dem Zeitgeist anzupassen und gleichzeitig eine Kunstdidaktik zu entwerfen, die für den einführenden Formenunterricht geeignet war.

Klee leitete fast während seiner gesamten Lehrtätigkeit am Bauhaus den Unterricht für die Schüler im zweiten Vorkurssemester. Seine Übung sollte als Ergänzung zum Vorkurs den Umgang mit formalen Mitteln erklären. Klee entwickelte sein Lehrpensum ständig weiter.

Er entwickelte 1921 eine "Bildnerische Formlehre", die 1922 um eine Farblehre erweitert wurde. In den ersten Stunden analysierte er mit seinen Schülern seine eigenen Gemälde. Bisher hatte er ja expressiv gearbeitet, jetzt versuchte er seine Bilder nach Gesetzmäßigkeiten aufzubauen.

Die Wirkung seines Unterrichtes war groß, besonders in der Weberei, für die er eigene Kurse abhielt. Hier lag das Schwergewicht auf der Entwicklung von Mustern durch die Vermehrung von Elementen (Verschiebung, Spiegelung und Drehung sowie Unterbrechung und Umkehrung). Hinzu kamen Studien zur rhythmischen Anordnung der Musterelemente und eine erweiterte Farbenlehre. Die Farbwahl vieler Textilien verweist ebenfalls auf das Vorbild Klee.⁵⁰

4.4.2 Unterricht Wassily Kandinsky

Kandinsky übernahm 1922 der Werkstatt für Wandmalerei und einen "Gestaltungsunterricht Farbe". Kandinsky hatte sich schon 1912 in seinem Buch "Über das Geistige in der Kunst" damit beschäftigt, welche Wirkung welche Farben im Zusammenhang mit verschiedenen Formen haben. Als Ausgangspunkt nahm er dabei die Grundfarben gelb, rot und blau und die Grundformen Kreis, Dreieck und Quadrat. Kandinsky entwickelte eine Reihe von Unterrichtsaufgaben, die er immer wiederholte. Einen anderen Teil des Unterrichts bildete das "Analytische Zeichnen", bei dem die Schüler die kompositorischen Linien eines Bildes nachvollziehen sollten, bis schließlich das Grundgerüst für ein stimmiges abstraktes Gemälde entstand. Unterrichtsziel war der Nachvollzug eines Abstraktionsprozesses.⁵¹

In Dessau unterrichtete Kandinsky ab 1927 eine freie Malklasse.

5. Nachfolge⁵²

⁴⁹ zu Paul Klee vgl. Droste, Bauhaus; S. 62ff. bzw. Wick, Bauhaus Pädagogik; S. 246 - 275

⁵⁰ vgl. www.bauhaus-archiv.de/bauhaus1919/unterricht/unterricht_klee.htm

⁵¹ vgl. Droste, Bauhaus; S. 66f.

⁵² zu den Nachwirkungen des Bauhauses s. www.bauhaus-archiv.de/bauhaus1919/nachfolge1919.htm

Die politisch bedingte Emigration von Studierenden und Lehrenden des Bauhauses führte dazu, daß die Bauhausidee weltweit verbreitet wurde. Als nur zwei Beispiele seien hier das New Bauhaus und die HfG Ulm genannt:

Das 1937 in Chicago gegründete New Bauhaus war die unmittelbare Nachfolgeschule des Bauhauses. Zwar wirkten Bauhaus-Ideen auch anderenorts in Amerika fort, doch wurde allein am New Bauhaus prinzipiell das volle, in Weimar und Dessau unter Walter Gropius entwickelte Ausbildungsprogramm aufgenommen und weiterentwickelt. László Moholy-Nagy war Gründungsdirektor und bis zu seinem Tode 1946 auch Leiter der 1938 aus dem New Bauhaus hervorgegangenen School of Design (seit 1944 Institute of Design). Er wollte durch ein diszipliniertes Experimentieren mit Materialien, Techniken und Formen die gestalterischen Fähigkeiten seiner Studierenden freisetzen. Dies entsprach dem am 'alten' Bauhaus praktizierten Vorkursprinzip, welches ebenso übernommen wurde wie die strikte Werkstattbindung in der Ausbildung. Vermehrt wurden natur- und humanwissenschaftliche Kenntnisse an die Studierenden vermittelt, und auch die Fotografie wurde im Chicagoer Bauhaus stärker berücksichtigt. Diesen Vorgaben entsprechend, gab es am New Bauhaus einen "preliminary course". Im "basic design" wurden die Schüler mit der den verschiedensten Materialien bekannt gemacht (Holz, Furnier, Kunststoffe, Textilien, Metalle, Glas, Gips etc.), um so deren Struktur, Oberflächenwirkungen und Anwendbarkeit zu erlernen. Stärker als in Deutschland wurde Einsatz maschineller Techniken trainiert.

Auf diesem Grundstudium bauten dann die verschiedenen Werkstätten auf, darunter "light, photography, film, publicity", "textile, weaving, fashion", "wood, metal, plastics", "color, painting, decorating" und andere, auch "architecture".

Während anfangs neben Moholy-Nagy mit Hin Bredendieck und Marli Ehrmann weitere Emigranten aus dem Bauhaus in Chicago lehrten, wurde das Lehrpersonal im weiteren Verlauf durch Amerikaner ergänzt. Auch die Methodik und die Ausbildungsziele wurden zunehmend an die Erfordernisse angepaßt.

Die vom deutschen Bauhaus nach Chicago übertragene und weiterentwickelte Methodik wurde von anderen amerikanischen Hochschulen in vielfach modifizierter Form übernommen.

Die 1955 eröffnete HfG (Hochschule für Gestaltung) Ulm war indirekt ein Produkt des Widerstands gegen den Nationalsozialismus, sie war 1951 von der Geschwister-Scholl-Stiftung geschaffen worden. Unter den Lehrenden waren die ehemaligen Bauhausprofessoren Josef Albers und Ludwig Mies van der Rohe.

In Ulm faßte man Produktdesign als ein Instrument kultureller Kommunikation und Ausdruck des industriellen Lebens auf, die nicht mehr in erster Linie über handwerkliche oder kunsthandwerkliche Aktivitäten definiert werden konnten. Die Designmethoden, die man dort verfolgte, wurden zum Maßstab für die Ausbildung und Arbeitsmethodik von Industriedesignern. Mit einer Reihe von Möbeln, stapelbarem Geschirr von Hans Roericht, Produkten der Visuellen Kommunikation (Erscheinungsbilder Braun, ZDF, Lufthansa, BMW) und Einrichtungen für Telekommunikation entwickelte sich die HfG zu einem führenden Zentrum des Industriedesigns; fast alle Produkte der Elektrofirma Braun

wurden dort entwickelt. Im Februar 1968 beschloß die HfG vor allem aus finanziellen Gründen die Selbstauflösung.⁵³

Dies waren aber nur die ersten sichtbaren und bekannt gewordenen Ergebnisse des noch immer anhaltenden Einflusses des Bauhauses. Die Lehrmethoden und vom Bauhaus geprägte Architektur und Gestaltung beeinflusst nach wie vor Theorie und Praxis der Kunsthochschulen und Designstudios. Frank Whitford schreibt:

*"Die gesamte vom Menschen gestaltete Umwelt, von ganzen Gebäuden bis zu Möblierungen und Ausstattungen derselben, reflektiert täglich den Einfluß, den das Bauhaus auf das moderne Leben ausgeübt hat. [...] Die meisten Stühle, auf denen wir sitzen, viele Schreibtische, an denen wir arbeiten, die Gestaltung der meisten Geräte, die wir benutzen, sogar die Bücher und Zeitschriften, die wir lesen, haben ein Erscheinungsbild und sind das Ergebnis von Auffassungen, die ohne das Beispiel des Bauhauses unvorstellbar wären."*⁵⁴

⁵³ "Hochschule für Gestaltung, Ulm" Microsoft® Encarta 98 Enzyklopädie. 1993 - 1997 Microsoft Corporation.

⁵⁴ Frank Whitford, Das Bauhaus; S. 306f.

Literaturliste

- Brüning, Ute (Hrsg.): Das A und O des Bauhauses. Bauhauswerbung: Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign; Berlin 1995
- Bürdek, Bernhard E.: Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung, Köln 1994; Seite 28 – 38
- Droste, Magdalena: Bauhaus. Bauhaus Archiv. 1919-1933, Köln 1993
- Grohn, Christian: Die "Bauhaus-Idee": Entwurf – Weiterführung – Rezeption, Berlin 1991
- Heyden, Thomas: Die Bauhauslampe. Zur Karriere eines Klassikers, Berlin 1992
- Whitford, Frank: Das Bauhaus. Selbstzeugnisse von Meistern und Studenten, Stuttgart 1993
- Wick, Rainer K.: Bauhaus Pädagogik, Köln 1994
- Ausstellungskatalog 50 Jahre Bauhaus, Stuttgart 1968
- „Bauhaus“; „HfG Ulm“, in: Microsoft® Encarta Enzyklopädie, Microsoft® Corporation 1993 – 1998
- Internet: www.bauhaus-dessau.de
www.bauhaus-archiv.de