

## Das Bauhaus 1919 bis 1933

### Ursprünge und Vorgeschichte des Bauhauses

Zweifellos nimmt das Bauhaus (1919 bis 1933) in der Reihe der Kunstschulen eine Sonderstellung ein. Seine Exklusivität und Programmatik weiteten die Perspektive für die moderne Architektur und Kunst. Die Lehren zur Werkkunst und Gestaltung waren gleichsam stilbildend für das 20. Jahrhundert. Das Bauhaus hat Schule gemacht. Dennoch reichen die geistigen Wurzeln des Bauhauses bis in die Anfänge der industriellen Revolution des 19. Jahrhunderts zurück. Die ökonomischen Prozesse, das Aufkommen sozialer Utopien und Reformideen sowie ein neues Verständnis für die Rolle der Kunst in der Gesellschaft bildeten die Basis für das spätere Wirken des Bauhauses.

Die Industrialisierung der Produktion hinterließ tief greifende Spuren in der Sozialstruktur der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts und wirkte sich auf die Lebensweise sowie die geistig-künstlerische Haltung aus. Gravierende Auswirkungen hatte der wirtschaftliche Strukturwandel für das Handwerk, verdrängten doch die industriell gefertigten Gebrauchsgüter für den Massenbedarf die handwerklich hergestellten Produkte.

Die sozialen Krisen riefen besonders im viktorianischen England eine kulturkritische Bewegung auf den Plan, die scharfen Protest an den verheerenden Auswirkungen der Industrialisierung übte. Zu deren repräsentativen Wortführern zählten William Morris und John Ruskin. Doch während der Sozialreformer Ruskin der Maschinenproduktion und der industrialisierten Kultur ein Modell mittelalterlicher Dorfidylle entgegenhielt, ging Morris gegen Ende des Jahrhunderts in seiner Kritik andere Wege. Morris erkannte, dass nicht das Maschinenzeitalter verantwortlich war für die schlechten Lebensumstände des städtischen Proletariats und die Minderwertigkeit der ästhetischen Qualität der Produkte, sondern das überzogene Streben nach maximalen Profiten. Morris vermutete hierin den eigentlichen Grund für die Kunstfeindlichkeit in Teilen der Gesellschaft. Im Unterschied zu Ruskin und der „Arts-and-Crafts“-Bewegung, die den Verfall der Gesellschaft durch die gotische Kunst und die ästhetische Gestaltung der Umwelt zu überwinden hofften, sah Morris in der Maschine eine zeitgerechte Erscheinung. Die industrielle Produktion stellte für ihn die Grundlage einer modernen Gesellschaft dar, deren rationelle Verfahren verbunden werden mussten mit handwerklichen Gestaltungsweisen. Die Basis beider Konzeptionen bildete die Rückbesinnung auf das mittelalterliche Kunsthandwerk und den Gedanken der Künstlergemeinschaft. Für die erste Phase des Weimarer Bauhauses sollte die Verehrung des Handwerks und die kunstzentrierte Programmatik von Morris und Ruskin bestimmend werden.

Andere Gruppierungen wie beispielsweise der „Deutsche Werkbund“ oder die Architekten und Designer Adolf Loos, Henry van de Velde, Frank Lloyd Wright, Louis Sullivan, Richard Riemerschmid, Bruno Paul, Joseph Maria Olbrich und Peter Behrens kritisierten zu Beginn des 20. Jahrhunderts die rückwärtsgewandte Verehrung des Handwerks und das Konzept der Ästhetisierung des Lebens. Sie entwickelten einen Schönheitsbegriff, der die Nützlichkeit und Sachlichkeit von Architektur und Gebrauchskunst einschloss, bewerteten die sozialen und technischen Potenzen der Industrie positiv und stellten somit einen neuen Zusammenhang zwischen industrieller Massenproduktion und ästhetischer Gestaltung her. Den noch im 19. Jahrhundert empfundenen Widerspruch zwischen Ökonomie, Funktionalität und Kunst löste die beginnende Zusammenarbeit von Künstlern, Architekten und Designern sowie der Industrie teilweise auf. Die Berliner AEG etwa verpflichtete den Architekten Peter Behrens als Gestalter. Hermann Muthesius entwarf sachliches Design zur industriellen Fertigung. Walter Gropius und Adolf Meyer planten für die „Fagus-Schuhleistenfabrik“ den berühmten Industriebau.

Ein elementares Ziel in der Konzeption des „Deutschen Werkbundes“ formulierte Carl Rehost im Jahrbuch des Verbandes von 1913: „[...] Qualität noch Material, Technik und Form, erzeugt durch Zusammenarbeit von Handwerk, Industrie und Handel mit dem Künstler.“ Durch dieses neue Zusammenwirken sollten in den Werkstätten funktionale Gebrauchsgegenstände von hoher ästhetischer Qualität entworfen und von der Industrie

massenhaft produziert werden. Sie stellten die Grundlage für die sprichwörtliche „Qualitätsarbeit“ dar, von der sich das Deutsche Reich eine Vormachtstellung als europäische Handelsmacht erhoffte.

Walter Gropius, der 1912 Mitglied des „Deutschen Werkbundes“ geworden war, betonte den spezifischen Wert der Kunst unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen und verwies auf die Unverzichtbarkeit ästhetischer Gestaltung: „Das technisch überall gleich vorzügliche Ding muss mit geistiger Idee, mit Form durchtränkt werden, damit ihm die Bevorzugung unter der Menge gleichgearteter Erzeugnisse gesichert bleibt.“ Zugleich sollten die zukünftigen Architekten und Gestalter wieder an die Tradition des Handwerks herangeführt werden, bildete dieses doch das Fundament für die Schönheit der Industrieprodukte. Darüber hinaus wurde angestrebt, die Einheit von künstlerischer Gestaltung, technischer Meisterschaft und kaufmännischem Geschick, die sich im Bild des traditionellen Handwerkers vereinigten, neu zu beleben. Die Ideale des Handwerks und der Bezug zur Industrie sollten die frühe Programmatik des Bauhauses bestimmen. Die skizzierte Einheit von Kunst, Handwerk und Industrie blieb bis in die 20er Jahre hinein dessen zentrale Grundidee.

Einen wichtigen Impuls erhielt ein Leitgedanke des Weimarer Bauhauses - der Bau als Gesamtkunstwerk - von der Darmstädter Künstlerkolonie Mathildenhöhe: Die Kolonie, die auf Veranlassung des Großherzogs Ernst-Ludwig von Hessen in den Jahren 1898/99 gegründet wurde und sieben Künstler vereinte, darunter so bedeutende wie Joseph Maria Olbrich und Peter Behrens, zielte darauf ab, dem regionalen Handwerk den Nutzen künstlerischer Gestaltung zu vermitteln. Vor allem sollten handwerkliche Produktion und die Formensprache des Jugendstils zu einer Einheit gelangen. Die öffentliche Ausstellung 1901 präsentierte Wohnbauten im Sinne dieser Einheit: Die Innen- und Außenarchitektur, die Gebrauchsgegenstände und Malereien verkörperten jene stilistische Balance des Gesamtkunstwerks in der Konzeption des Jugendstils.

Eine Reihe von Bauhäuslern wurde von deutschen und internationalen Bewegungen und Künstlervereinigungen geprägt, die sich vor und unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg gegründet hatten: Dazu zählten „Der Sturm“ um Herwarth Walden, der „Arbeitsrat für Kunst“, die „Novembergruppe“, die Gruppe „De Stijl“, der Piet Mondrian und Theo van Doesburg angehörten sowie verschiedene Gruppierungen des russisch-sowjetischen Suprematismus und Konstruktivismus. Im Zentrum ihrer Debatten standen neben der prononcierten Hinwendung zur Realität und der daraus resultierenden Revolutionierung der Form vor allem die Neubestimmung der Rolle des Künstlers in einer veränderten Gesellschaft. Zielscheibe war das erstarrte System des Wilhelminismus, das besonders in den Materialschlachten des Ersten Weltkriegs sein inhumanes Wesen offenbarte. Zugleich richtete sich ihre Kritik gegen die traditionelle Ausbildung an Akademien und attackierte die Institutionen der Kulturbürokratie. Die linken, revolutionären Gruppierungen definierten Architektur und Kunst als Aufgaben mit sozialer Verantwortung. So verkündete beispielsweise der „Arbeitsrat für Kunst“ die Einheit von Kunst, Architektur und Volk. Die Künstler sollten große öffentliche Volkshäuser als Auftragsproduktionen entwerfen und damit den Bedürfnissen der Volksmassen dienen. Die „Novembergruppe“ betrachtete die Architektur als eine der wesentlichsten öffentlichen Aufgaben und forderte die staatlichen Stellen auf, in die Planung und Bauvorhaben miteinbezogen zu werden.

Auf eine Reihe von Malern des Bauhauses übte der „Sturm“-Kreis um Herwarth Walden besonderen Einfluss aus. Walden, der bereits vor dem Ersten Weltkrieg in seiner Galerie die Maler des Expressionismus, Kubismus, Futurismus und Dadaismus ausstellte, konzentrierte sich als Theoretiker der Moderne im wesentlichen auf kunstimmanente Fragen des Stils, der Form und der gesetzmäßigen Gestaltung sowie der individuellen Handschrift der jungen Künstlergeneration. Walden 1917: „Das Bild ist ein Organismus, dessen Teile aus Farbformen zusammengesetzt (komponiert) werden. Die Komposition geschieht ausschließlich nach künstlerisch-logischen Beziehungen der Farbform. Das Bild ist gesetzmäßig gestaltet. Nur werden diese Gesetze der Kunst nicht von dem Künstler oder von dem Theoretiker, sondern von der Fläche diktiert.“ Besonders inspirierte die Bauhäusler seine Sichtweise auf die interdisziplinäre Verwobenheit von Musik, Literatur

und bildender Kunst. Der traditionellen Gattungsästhetik wurde die wechselseitige Durchdringung von Klang, Farbe und Fläche, besonders die Beschäftigung mit der Synästhesie-Problematik gegenübergestellt. Die Künstler des Bauhauses Lothar Schreyer, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger und Laszlo Moholy-Nagy stellten bei Walden aus und thematisierten in ihren Werken eben diese Wechselseitigkeit der Künste.

Das Bauhaus übersetzte die von Walden intendierte Wechselwirkung der Künste auf die Disziplinen der Architektur und der bildenden Kunst. Walter Gropius holte bevorzugt Maler ans Bauhaus, deren malerisches Werk der Architektur verwandte Formensprache aufwies. Es ist augenfällig, dass sich die Arbeiten Moholy-Nagys, Kandinskys, Schlemmers und Feiningers mit Problemen der Raumstruktur und der Formensprache der Architektur sowie den Beziehungen von Figur, Körper und Umraum auseinandersetzten. In der Frühphase des Bauhauses fiel der bildenden Kunst die Aufgabe zu, „Testfeld“ für Architektur und Raumgestaltung zu sein.

#### Das Bauhaus in Weimar 1919 - 1925

Die frühe Phase des Bauhauses erstreckte sich von seiner Gründung am 1. April 1919 in der thüringischen Stadt Weimar bis zur ersten grundlegenden Neukonzeption im Jahr 1923. Dieser Abschnitt wird allgemein als die „expressionistische“ Phase charakterisiert. Merkmale dieser Zeit bilden am Bauhaus die Ausrichtung auf das Konzept „Gesamtkunstwerk Bau“ und das deutliche Bekenntnis zum Handwerk sowie die handwerkliche Ausbildung. Im Sinne der Idee einer reformierten Kunstschule praktizierte das Bauhaus zudem die Einheit von wissenschaftlich-theoretischem und künstlerisch-praktischem Unterricht. Ebenso strebte sein erster Direktor Walter Gropius an, die Trennung zwischen Handwerker und Künstler abzubauen, indem er für die praktische Ausbildung handwerklich orientierte Werkmeister und künstlerische Formmeister, unter ihnen so bedeutende Künstler wie Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Gerhard Marcks und Oskar Schlemmer, einstellte. Sie gestalteten gemeinsam und gleichberechtigt den Unterricht in den Werkstätten. „Die Schule ist die Dienerin der Werkstatt, sie wird eines Tages in ihr aufgehen. Die produktive Arbeit in den Werkstätten war somit das Herzstück der Ausbildung. Bevor die Studenten eine spezialisierte Ausbildung in den Werkstätten für 6 - 8 Semester erhielten, mussten sie für ein Semester einen künstlerischen Vorkurs absolvieren. Von 1919-1923 leitete Johannes Itten diesen Vorkurs, in dessen Mittelpunkt vor allem das Naturstudium und die Materiallehre standen. Walter Gropius bezeichnete diese Elementarausbildung im Umgang mit den Materialien und ihrer künstlerischen Gestaltung als „Schlagader der Bauhausarbeit“.

In Weimar stand den Studenten die Ausbildung in folgenden Werkstätten offen, von denen nur ein Teil im Dessauer Programm ab 1925 fortbestand:

Steinbildhauerei	1919-1925
Holzbildhauerei	1919-1925
Töpferei	1919-1925
Buchbinderei	1919-1922
Glasmalerei	1919-1925
Weberei	1919-1933
Metallwerkstatt	1920-1933
Tischlerei	1921-1933
Wandmalerei	1920-1933
Druckerei/Reklame	1919-1933
Bühnenwerkstatt	1921-1929

Gropius wollte eine junge Generation von Künstlern, Designern und Architekten formen, die nicht mehr befangen war im Weltbild des ausgehenden 19. Jahrhunderts, sondern die sich als Mitgestalter einer modernen und humanen Gesellschaft verstand. Dazu sollten die Studenten kreative Beiträge leisten und der Utopie der „Kathedrale des Sozialismus“ - einem Symbol der zukünftigen Gesellschaft - zum Durchbruch verhelfen. Ganz im Stil expressionistischer Emphase formulierte Gropius in dem Manifest des Bauhauses von

1919: „Das Endziel aller bildenden Tätigkeit ist der Bau! Bauen wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird. Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.“

In diesem grundlegenden Ziel spiegelt sich zugleich die Progressivität und Begrenztheit des Bauhauses wider: Gropius erhielt mit der Gründung die Chance, die gesellschaftliche Isolation der Kunst zu durchbrechen und alle Formen ästhetischer Gestaltung in die Architektur einfließen zu lassen. Den traditionellen Kunstschulen stellte er ein Reformkonzept gegenüber, das sich auf die gesellschaftliche Aufgabe der Kunst konzentrierte. Es verwundert nicht, dass das Bauhaus aufgrund dieser Programmatik einer modernen Ausbildung Testfall und integraler Bestandteil einer geplanten und von den Linksparteien des thüringischen Landtags, KPD und SPD, getragenen Schulreform war. Diese Schulreform plante die Durchsetzung der Einheitsschule, die Verbindung von theoretischem und praktischem Unterricht sowie die Erziehung von Schülern und Studenten in einem Kollektiv. In Absprache mit der sozialdemokratischen Landesregierung sollte das Bauhaus als Pilotprojekt auf andere Ausbildungsstätten des Landes ausstrahlen. Dem Bauhaus fiel somit eine leitende Rolle zu, noch deren Vorbild der gesamte Werk- und Kunstunterricht praxisbezogen reformiert werden sollte. Für den Werkunterricht beispielsweise war die Einstellung auf eine produktive Arbeit vorgesehen. Das Ausbildungsverfahren in Werkstätten sollte landesweit auf die Mittel- und Oberstufen der Schulen übertragen werden. Die Schulreform, die sich anschickte, kreative Ausbildungsformen auszuprobieren, wurde 1924 durch den Wahlsieg der Rechtsparteien, DVP und DNVP, gestoppt.

Ein weiteres Charakteristikum des Weimarer Bauhauses war die starke Ausprägung des Gemeinschaftsgedankens von Lehrenden und Lernenden. Der Rückorientierung auf das Handwerk, das die gesamte Programmatik des frühen Bauhauses kennzeichnete, entsprach die Bezugnahme auf die Tradition der mittelalterlichen Bauhütte, in der Meister und Gesellen zu einer gleichhandelnden Solidargemeinschaft zusammenwuchsen. Die praktische Ausbildung in den Bauhauswerkstätten sollte diesen Gemeinschaftsgedanken wieder auferstehen lassen. In dieser Idealisierung des Handwerks bestand eine wesentliche Begrenzung des frühen Bauhauses. Das Handwerk wurde als eine ideale Einheit von künstlerischer Gestaltung und materieller Produktion begriffen. Bezogen auf Bauunternehmungen konnten die entsprechenden Projekte nur als Gesamtkunstwerke definiert werden, nicht aber als funktionelle, die Lebenspraxis gestaltende Bauten. Erst in den folgenden Phasen konnte dieser Kunstzentrismus überwunden werden.

Die so genannten freien Künste (Malerei, Graphik, Bühne) vermittelten dem frühen Bauhaus sehr wesentliche Impulse. Die bildende Kunst wurde als Antizipation moderner Architektur begriffen. Da es an Bauaufgaben in Weimar mangelte ließ sich das Ideal des „Gesamtkunstwerks Bau“ lediglich vorzeichnen. Die Ausbildung in einer Bauabteilung vollzog sich während der Weimarer Zeit in einem privaten Architekturbüro von Walter Gropius. Ein prägnantes Beispiel, den Versuch die Einheit der Künste in der Architektur zu verwirklichen, ist das expressionistisch beeinflusste Blockhaus Sommerfeld in Berlin, das von Walter Gropius und Adolf Meyer gebaut wurde. An diesem Bau beteiligten sich die Werkstätten für Holzbildhauerei, Tischlerei, Wandmalerei und Glasmalerei.

Doch nicht nur in der Ausbildung, selbst in ihrer Lebensweise inszenierten Lehrer und Studenten am Bauhaus den Ausdruck eines radikalen Aufbruchs. Initiiert von Johannes Itten, fand die östliche Heilslehre des Mazdaznan-Kultes zahlreiche Anhänger. Itten unternahm mit dieser religiösen Theorie den Versuch, eine ganzheitliche Erziehung am Bauhaus auf der Grundlage der Einswerdung von Individuum und Gott zu vermitteln. Hierüber kam es mit Gropius zu tief greifenden Meinungsverschiedenheiten. Im März 1923 verließ Itten das Bauhaus. Seine Stelle übernahm der ungarische Konstruktivist Laszlo Moholy-Nagy, der als Leiter der Metallwerkstatt und des Vorkurses ans Bauhaus berufen wurde. Im selben Jahr ging auch ein zweiter Vertreter des „religiösen“ Bauhauses. Der

glücklose Leiter der Bühnenwerkstatt, Lothar Schreyer, wurde von Oskar Schlemmer abgelöst. Durch diese personellen Veränderungen, aber auch durch den stärker werdenden Einfluss konstruktivistischer Vertreter wie Theo van Doesburg, konnte Gropius eine Neuorientierung des Bauhauses durchsetzen: Das Bauhaus beförderte eine die Technik verherrlichende Moderne.

„Kunst und Technik - eine neue Einheit“  
Das Bauhaus von 1923 - 1925

Um den Bedürfnissen der industriellen Produktion gerecht zu werden, galt nicht länger das handwerklich-künstlerische Unikat als Ziel, sondern die Erarbeitung der technischen Grundlagen für die industrielle Serienfertigung. Gropius verkündete 1923 die Losung „Kunst und Technik - eine neue Einheit“. Typen und Standards für die industrielle Produktion und das industrielle Bauen bildeten seitdem den Mittelpunkt der Arbeit. Grundlage der Ausbildung blieb allerdings die handwerkliche Praxis. Sie galt als Basis der kreativen Fähigkeiten, die in den Entwurfsarbeiten Eingang in die industrielle Produktion finden sollten. Zeitgleich mit der Modifizierung der Rolle des Handwerks entfernte man sich von der Vision des „Gesamtkunstwerks“. Durch die Berührung mit den Ideen des Konstruktivismus und des Funktionalismus, insbesondere mit denen der „De Stijl“-Gruppe um Theo van Doesburg und Piet Mondrian auf der einen Seite und dem russisch-sowjetischen Konstruktivismus auf der anderen Seite entwickelte sich ein neues Synthese-Konzept, für das Moholy-Nagy den Begriff „Gesamtwerk“ prägt. Inspirierend wirkte auch Le Corbusiers These vom „Haus als Wohnmaschine“. Diesen Umbruch beschrieb Oskar Schlemmer 1922: Abkehr von der Utopie. Wir können und dürfen nur das Realste, wollen die Realisation der Ideen erstreben. Statt Kathedralen die Wohnmaschine. Abkehr also von der Mittelalterlichkeit und vom mittelalterlichen Begriff des Handwerks, und zuletzt des Handwerks selbst, als nur Schulung und Zweck der Gestaltung. Statt Ornamentationen, in die ein unsachliches oder ästhetisches, von mittelalterlichen Begriffen geleitetes Handwerk notwendig verläuft, sachliche Objekte, die Zwecken dienen. Schlemmer forderte unter dem Motto „Hineinsteigen und In-Ihr-Aufgehen“ die Überwindung einer bloß zaghaften Fühlungnahme mit der Industrie, ohne jedoch ihren „Zauberkräften“ blindlings zu vertrauen. Im Gegensatz zu „De Stijl“ und zum Teil zu Moholy-Nagy behauptete Schlemmer die Unverzichtbarkeit und Spezifik originärer künstlerischer Gestaltung.

Moholy-Nagy wurde zum Wortführer eines radikalen Konstruktivismus am Bauhaus. Er trat für die Synthese aller Lebensmomente - nicht nur der Kunst - ein und forderte zur praktischen Durchformung von Lebensprozessen auf. Dabei interessierte Moholy-Nagy nicht nur die existentielle Notlage breiter Bevölkerungskreise der Gesellschaft Mitte der 20er Jahre. Er richtete seinen Blick auch auf ein zukünftiges, humanes Gemeinwohl: „Nicht das Objekt, der Mensch ist das Ziel. [ ... ] Nicht ein Beruf, nicht ein herzustellendes Objekt wird zunächst in den Vordergrund zu stellen sein, sondern vielmehr müssten die organischen Funktionen des Menschen erkannt werden. Von seiner Funktionsbereitschaft kann man dann zur Aktion, zu einem von innen her begründeten Leben übergehen. So schafft man die organische Basis für eine Produktion, deren Mittelpunkt der Mensch ist und nicht die Profitinteressen mit mechanischem Werkresultat.“ Auf dieser Forderung basiert das Konzept des „Gesamtwerts“, das die soziale Funktion der ästhetischen Gestaltung betonte. Diese Synthese sollte in dem spannungsreichen Gefüge von biologisch-menschlichen Bedürfnissen, ästhetischer Gestaltung und Industrialisierung / Technisierung vermitteln. Den Fragen der urbanen Gestaltung und der Verzahnung von gebauten und natürlichen Räumen maß Moholy-Nagy vorrangige Bedeutung zu.

In der Pädagogik verfolgten Moholy-Nagy, Gropius, Schlemmer und Kandinsky das Konzept der „Wesensforschung“, das die exakte Erforschung der Materialien und der Elemente der Gestaltung in den Mittelpunkt stellte. Die materiellen, sozialen, funktionellen Faktoren einer gestalterischen Aufgabe wurden analysiert und verbunden. Die Erkenntnis und Anwendung elementarer Ausdrucksformen wurde zur Methode und galt als Grundlage für eine objektive, ästhetische Gestaltung. Diese erforderte, die entsprechenden Materialien

und Rohstoffe auf ihren Gebrauchswert hin zu untersuchen, um die größtmögliche Funktionalität des Gebrauchsgegenstandes gewährleisten zu können.

Ein Markstein bei der Entwicklung des Bauhauses zu einer industriebezogenen Schule war die Ausstellung von 1923 in Weimar. Sie war als „Rechenschaftslegung“ vor einer breiten Öffentlichkeit gedacht und erregte in Deutschland großes Aufsehen. Gezeigt wurden Arbeiten aus dem Unterricht, den Werkstätten und freien Kunstklassen. Paradestück der Schau war der von Georg Muche entworfene Versuchsbau „Haus am Horn“, an dem sich alle Werkstätten beteiligten. Dieser Versuchsbau erinnerte in der Innenausstattung noch an das Konzept des „Gesamtkunstwerks“, wies jedoch im Baukörper schon wesentliche Merkmale industrieller Fertigung auf.

Den progressiven Ansätzen in Lehre, Kunst, Produktgestaltung und Architektur setzte die neue Landesregierung Thüringens nach den Landtagswahlen im Frühjahr 1924 ein Ende. Die von den bürgerlichen Parteien getragene Regierung kürzte den Etat des Bauhauses um 50 Prozent. Der Meisterrat des Bauhauses beschloss daraufhin, die Institution in Weimar zum 1. April 1925 aufzulösen.

Aus mehreren deutschen Städten ergingen Angebote zur Übernahme des Bauhauses. Die Wahl fiel schließlich auf eine mitteldeutsche Industriestadt: Dessau. 1925 übersiedelten fast alle Meister und Studierende dorthin.

#### Das Bauhaus in Dessau von 1925 – 1932

Am 24. März 1925 beschloss der Dessauer Gemeinderat die Übernahme des Bauhauses. Diese Entscheidung unterstützte nachhaltig der damalige Oberbürgermeister Fritz Hesse. Seine langjährige loyale Haltung gegenüber dem Bauhaus ermöglichte eine relativ ruhige und geschützte Entwicklung. Die Erwartungen, die maßgebliche Kräfte in Dessau mit der Übernahme des Bauhauses verbanden, formulierte der anhaltische Landeskonservator Dr. Ludwig Grote: „Hier werden dem Bauhaus die praktischen Aufgaben gestellt, die für die Verwirklichung seiner Ideen und zu ihrer Klärung [...] dienen. Bei der schnellen wirtschaftlichen und industriellen Entwicklung Dessaus können dem Bauhaus Aufgaben erwachsen, die fast ideal genannt werden müssen. Mit Gropius wird ein führender Architekt für industrielle Bauten nach Dessau kommen. Neben Fabrikanlagen müssen Siedlungen und Wohnungen für Arbeiter und Angestellte geschaffen werden, wobei der Gedanke des Typenhauses und seiner rationalen Bauweise zur Ausreifung kommen könnte.“

Der Industriestandort Dessau bestärkte das Bauhaus in seiner Konzentration auf die industrielle Fertigung. Die Stadtväter hießen das Bauhaus als Verfechter der Idee eines rationellen Wohnungsbaus willkommen. Dessau, die Hauptstadt des Freistaates Anhalt, war Wohnort für viele Arbeiter und Angestellte der Industriereviere der Region. Vor allem die chemischen Werke und die Elektro-Industrie expandierten, so dass sich die Stadt mit einem erheblichen Wohnraumproblem konfrontiert sah. Diese Tatsache begünstigte den Start in Dessau. Der Magistrat genehmigte für die Institution Bauhaus einen Neubau, der bereits am 4. Dezember 1926 eingeweiht werden konnte. Das spektakuläre Gebäude mit seiner Glasfassade und seiner Stahlbetonkonstruktion gilt heute noch als Meilenstein des Neuen Bauens. Neben den Werkstatträumen ließ Gropius eine große Mensa und als kulturelles Herzstück eine Aula für Vorträge, Konzerte, Bühnenveranstaltungen und Feste errichten.

Im selben Jahr erhielt das Bauhaus von der Landesregierung den Hochschulstatus und konnte sich ab dieser Zeit „Hochschule für Gestaltung“ nennen. Die Meister wurden zu Professoren ernannt, jeder Absolvent erhielt nach erfolgreichem Studium ein Bauhaus-Diplom. Einige der Weimarer Werkstätten wurden zwar aufgegeben, neu hingegen die Werkstätten für Typografie, Reklame und Fotografie sowie die plastische Werkstatt eingerichtet. Ab 1927 gab es freie Malklassen, die von Paul Klee und Wassily Kandinsky geleitet wurden.

Die wohl elementarste Veränderung in der Ausbildung war jedoch die Einrichtung der Architekturabteilung 1927, die zunächst von Hannes Meyer und später von Ludwig Mies van der Rohe geleitet wurde. Wesentliche Bauten in Dessau, wie etwa die Meisterhäuser, die Siedlung Törten oder die Laubenganghäuser belegen, dass sich das Bauhaus in verstärktem Maße der Ausführung industrieller Bauweisen widmete.

Im künstlerischen Bereich erlebte das Bauhaus durch die Theaterarbeit Oskar Schlemmers einen Höhepunkt. Seine auf den Grundelementen menschliche Figur und Raum basierenden „Bauhaustänze“ prägten einen neuartigen Theaterstil. Die Bühne wurde als Synthese bestehend aus Licht, Farbe, Klang, Musik, Raum, Bewegung und Rhythmus begriffen. Nicht die Literatur stand im Mittelpunkt dieses Theaters, sondern der Mensch, der im Raum mit den nonverbalen Elementen der Bühne phantasievoll zu spielen begann.

Im theoretischen Bereich konnte der in Weimar eingeschlagene Weg zum Funktionalismus in der Gestaltung und zur „Wesensforschung“ in der Pädagogik fortgesetzt werden. Die handwerklich-praktischen Fächer wurden strenger systematisiert und der „Wesensforschung“ angepasst. Das neue Selbstverständnis des Bauhauses spiegelte sich in den 1926 ausgearbeiteten Satzungen wider. „Zweck des Bauhauses ist 1. die geistige, handwerkliche und technische Durchbildung schöpferisch begabter Menschen zur bildnerischen Gestaltungsarbeit besonders für den Bau, und 2. die Durchführung praktischer Versuchsarbeit, besonders für Hausbau und Hauseinrichtung sowie die Entwicklung von Modelltypen für Industrie und Handwerk.“ Das Bauhaus hatte damit den Charakter der Weimarer Kunstschule hinter sich gelassen und verstand sich jetzt als akademisch-orientierte Hochschule für Architektur und industrielle Formgestaltung.

Ab 1925 konnte Gropius auf junge, aus den Reihen der Studenten stammende Lehrkräfte wie Herbert Bayer, Marcel Breuer und Hinnerk Scheper zurückgreifen, die die neue Linie inhaltlich mittrugen. Im Gegensatz dazu wurde der Einfluss der „reinen“ Künstler wie Klee und Feininger, die bis 1924 die großen künstlerischen Leitfiguren gewesen waren, zurückgedrängt. Weiterhin verstärkte sich die Ausrichtung auf das industrielle Design. Möbel und andere Gebrauchsgegenstände wurden als industrielle Serienprodukte konzipiert, mit dem Ziel, breiten Käuferschichten den Erwerb qualitätvoller und preisgünstiger Waren zu ermöglichen.

Eine Verwurzelung des Bauhauses in der Stadt Dessau blieb trotz der realisierten Bauprojekte für die Stadt weitestgehend aus. Das mag zum einen daran gelegen haben, dass die potentiellen Partner in der Leichtindustrie in Dessau fehlten; der Maschinenbau dominierte die industrielle Struktur der Stadt. Unternehmen wie die weltbekannten Junkers-Flugzeugwerke oder die Maschinenbau-Firmen BAMAG und Polysius GmbH bestimmten die Ökonomie. Zum anderen blieb die erhoffte Verbilligung des Wohnungsbaus aus. In der Siedlung Törten, in der das Bauhaus zum ersten Mal industrielle Baumethoden erprobte, konnten zwar 316 Siedlungshäuser zwischen 1926 und 1928 gebaut werden. Die ständig steigenden Baukosten und die noch nicht ausgereifte Technologie indessen bewirkten, dass die monatlichen Ratenzahlungen für die Eigentümshäuser für die soziale Unterschicht zu hoch bemessen waren. Diese materiellen Hintergründe, aber auch die politische Ausrichtung als Reformprojekt, riefen seit 1927 verstärkt die rechten Parteien und Gruppierungen auf den Plan. Das Bauhaus wurde als Brutstätte des Kulturbolschewismus verketzert und von breiten Kreisen des Dessauer Kleinbürgertums als Gefahr für die öffentliche Ordnung gemieden.

Von den ständigen Kämpfen um das Weiterbestehen des Bauhauses gezeichnet, trat Gropius am 1. April 1928 von seiner Funktion als Direktor zurück. Moholy-Nagy, Herbert Bayer und Marcel Breuer verließen ebenfalls das Bauhaus. Neuer Direktor wurde auf Vorschlag von Gropius der Schweizer Architekt Hannes Meyer.

Die Ära Hannes Meyer 1928 - 1930

Vergleicht man die Entwürfe von Wolter Gropius und Hannes Meyer bis zu diesem Zeitpunkt, stellt man durchaus Gemeinsamkeiten fest: die Kritik am Zustand des

Verhältnisses von Bauen und Gesellschaft, die Formulierung - oft bis zur Wortwahl - der Ziele und Aufgaben von Architektur und die Produktgestaltung. Für Gropius wie auch für Meyer bedeutete Bauen einen zutiefst sozialen Vorgang, für beide war es grundlegend die „Organisation bzw. Gestaltung von Lebensvorgängen“. Doch der neue Direktor, Hannes Meyer, setzte ab dem 1. April 1928 neue Akzente, die er 1930 nach seinem „Hinauswurf aus dem Bauhaus“ deutlich hervorhob: „Was fand ich bei meiner Berufung vor? Ein Bauhaus, dessen Leistungsfähigkeit von seinem Ruf um das Mehrfache übertroffen wurde. [...] Eine Hochschule für Gestaltung, in welcher aus jedem Teeglas ein problematisch-konstruktivistisches Gebilde gemacht wurde. Eine Kathedrale des Sozialismus, in welcher ein mittelalterlicher Kult getrieben wurde mit den Revolutionären der Vorkriegskunst unter Assistenz einer Jugend, die nach links schielte und gleichzeitig hoffte, im gleichen Tempel demaleinst heilig gesprochen zu werden. Inzuchtige Theorien versperrten jeden Zugang zur lebenswichtigen Gestaltung. [ ... ] Man saß und schlief auf der farbigen Geometrie der Möbel. Man bewohnte die gefärbten Plastiken der Häuser [ ... ] Überall erdrosselte die Kunst das Leben. So entstand eine tragikomische Situation: Als Bauhausleiter bekämpfte ich den Bauhausstil.“

Der Blick zurück im Zorn macht vieles deutlich: Hannes Meyer wollte die letzten direkten Verbindungen zwischen Kunst und Gestaltung von Dingen des alltäglichen, vorwiegend materiellen, Gebrauchs kappen. Das bis dahin am Bauhaus zwar modifizierte, aber nie aufgegebenen Ringen um eine Synthese von „Kunst und Technik“ (Gropius) im Sinne eines „Gesamtwertes“ (Moholy-Nagy) wurde aufgegeben. Für Hannes Meyer war deshalb das „Zurückdämmen des Einflusses der Künstler“ ein wichtiges Ziel. Die schon im Wintersemester 1927/28 eingerichteten „freien Malklassen“ wurden zu Enklaven innerhalb der Bauhausproduktion. „Man wagte um 1929 herum nicht ‚Kunst‘ zu sagen, Kunstmaler werden zu wollen, schon gar nicht.“ Gleichzeitig begann eine Gruppe Studierender als „junge bauhausmaler“ auszustellen, surrealistische Tendenzen prägten Malerei und Grafik.

Dieser Dualismus kommt deutlich in der neuen Organisationsstruktur des Dessauer Bauhauses zum Vorschein-. Meyers Schema von 1930 ist polar angelegt. Die beiden grundlegenden Ausbildungsziele der Schule heißen nun Künstler (Intuition, „Herz“) oder „Betriebs-“, bzw. „Bauingenieur“ (Intellekt, „Hirn“). Der von Meyer eingeschlagene „Weg von der formalen Intuition zur bauwissenschaftlichen Lehre“ bringt zunächst eine Ausweitung der Grundausbildung mit sich. Hier ist die „mitorganisierende Kraft der Malerei (Kandinsky) über den elementaren Unterricht der Maler Klee und Kandinsky, beziehungsweise im Vorkurs und Unterricht von Albers, Schmidt oder Schlemmer gegeben. Hinzu kommt die körperliche Betätigung beim samstäglichen Sportunterricht. Der Produktionsbetrieb in den Werkstätten wurde ebenfalls erweitert, so dass sich die Einnahmen der Schule und auch der Studierenden erhöhten.

Die Tischlerei-, Wandmalerei- und Metallwerkstatt fasste Meyer zur Abteilung Ausbau zusammen, die von Alfred Arndt geleitet wurde. Die Abteilung Reklame, mit Druckerei-, Plastik- und Fotowerkstatt, leitete Walter Peterhans, die „Gobelin“ und Färberei vereinigende Abteilung Weberei Gusto Stölzl. Die Bauabteilung setzte sich aus Baulehre und Baubüro zusammen. Neu war die Vereinigung von Sport, Bühne und Bauhauskapelle zu einer dem geistig-körperlichen Ausgleich dienenden Abteilung, um den „Kollektivneurosen des Bauhauses, Frucht einer einseitig-geistigen Betätigung“ entgegenzuwirken.

Wer in der Ausbau- oder Bauabteilung von „Baukunst“ sprach, lief Gefahr, aus dem Tempel gejagt zu werden. Bauen, Gestaltung menschlicher Umwelt, selbst die Landschaft, waren für Hannes Meyer „gesellschaftsbedingt“ und zielten auf die „harmonische Ausgestaltung unserer Gesellschaft“. Wenn schon Kunst, dann eine neue „bauhauskunst“ als „versuchsmittel objektiver Ordnung“. Die so verstandene „lebensrichtige Gestaltung“ begann den Entwurfsprozess immer mit dem „Messbaren, Sichtbaren, Wägbaren“ als „wissenschaftlich begründete Gestaltung“. Dabei kam mit den „belangen des psychischen“ das Ästhetische und das Künstlerische gewissermaßen durch die Hintertür wieder herein: [...] man hoffe ihn [Hannes Meyer] mehr als einmal dabei ertappt, dass er die Proportionen eines Bauwerks abwägend prüfte“, was man „für einen Durch-und-Durch-Funktionalisten“ sicher als sehr ungewöhnlich empfand. Die Baulehre umfasste die Fächer Fachzeichnen,

Statik, Baukonstruktion, Baustofflehre, Heizung und Besonnungsberechnungen. Neben Hannes Meyer wirkten hier unter anderen Ludwig Hilberseimer, Hans Wittwer und als Gastdozent Mart Stam. Gemeinsam mit kleineren Projekten gab es auch größere Aufgaben bis hin zu stadtplanerischen Studien. Den Höhepunkt der gesamten Arbeit des Bauhauses in Dessau unter Hannes Meyer bildeten Entwurf und Bau der Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes (ADGB) in Bernau. Dieses Projekt (1928 - 1930) ist ein gutes Beispiel für die neue Ausbildungs- und Entwurfs-Methode von Hannes Meyer: Studierende verschiedener Studienjahre und gestandene Fachleute arbeiteten in den so genannten „Vertikalbrigaden“ nicht an einer fiktiven „Papierarchitektur“, sondern an einer realen Aufgabe. Die Gewerkschaftsschule ist behutsam in die märkische Landschaft eingefügt, sie reagiert auf die geographischen Besonderheiten des Ortes, bis hin zum dendrologischen Detail. Die Unterkünfte der Gewerkschafter sind genau nach dem Sonnenstand des Ortes ausgerichtet, um jeden Raum gleich viel Tageslicht zu garantieren. Mit diesem Bau einer Gemeinschaft von Gestaltern für eine Gemeinschaft von Nutzern hat der „marxistische Regionalist“ (Winfried Nerdinger) viele seiner programmatischen Forderungen beispielhaft einlösen können: „ein bewusstes Erleben der Landschaft ist bauen als Schicksalsbestimmung. Als Gestalter erfüllen wir das Geschick der Landschaft.“ Die sonst am Bauhaus dominante „fordistische“ Entwurfsmethode, sichtbar beispielsweise in Ludwig Hilberseimers Stadtplanungen, wurde hier mit einer anderen Herangehensweise kombiniert.

Meyers zentrales Credo war „Volksbedarf statt Luxusbedarf“: Durch die Ausrichtung auf die kostensparende industrielle Massenproduktion und die Verwendung von billigen Materialien wurden die Produkte für breite Bevölkerungsschichten erschwinglich. Die Gestaltung von Dingen des alltäglichen Gebrauchs folgte einer unprätentiösen, geradezu anonymen Formensprache. Viele Lizenzen konnten über die Bauhaus GmbH an Firmen vergeben werden. In der Möbelwerkstatt entstandene Stühle und Tische, die zusammenklappbar und dadurch mobil und platzsparend waren. Bei der Verwendung von preiswertem Sperrholz ging man konstruktiv neue Wege. Stabilität und Standsicherheit wurden mit minimalem Aufwand gewährleistet. Aus ergonomischen Untersuchungen kam man zu gerundeten Formen bei Sitzfläche und Lehnen von Stühlen. In der Wandmalereiwerkstatt wurden 1929 die berühmten Bauhaustapeten entwickelt. In der Weberei standen Untersuchungen zur Schaffung strapazierfähiger „Gebrauchsstoffe“ im Vordergrund. Auch die Bühnenwerkstatt erlebte noch einen Höhepunkt mit ihrer Europa-Tournee 1929. Doch finanzielle Probleme und die Enttäuschung Oskar Schlemmers, dass die Bühne kein der Bauabteilung gleichwertiger Bereich wurde, veranlassten ihn, das Bauhaus zu verlassen und einer Berufung nach Breslau zu folgen. Eine „junge Bühne am Bauhaus“ brachte skizzenartige Szenen für eine kurze Zeit vor allem Agitprop nahe.

Das an sozialen Bedingungen orientierte Ziel von Hannes Meyer führte zu einer starken Politisierung des Bauhauses. Besonders die in der Kostufro (Kommunistische Studentenfaktion) organisierten Bauhausstudenten strebten eine radikale Politisierung der Schule an. Ein solches „rotes Bauhaus“ wollten die Oberen der Stadt Dessau nicht hinnehmen. Die Kündigung des Direktors schien der einfachste Weg zu sein. Mit einer Intrige eingeleitet, wurde der „Hinauswurf“ von Hannes Meyer betrieben. Gleichzeitig hatte man schon einen neuen Direktor: Ludwig Mies van der Rohe.

Die Ära Ludwig Mies van der Rohe (1930- 1933)  
Das Bauhaus in Berlin 1932 - 1933

Ludwig Mies van der Rohe kam als berühmter Architekt, der auf verschiedenste Weise Kontakt mit Bauhäuslern gehabt hatte, nach Dessau. Walter Gropius und Mart Stam etwa wirkten an der von ihm geplanten Weißenhof-Siedlung 1927 in Stuttgart mit. Der Pavillon des Deutschen Reiches auf der Weltausstellung in Barcelona von Ludwig Mies van der Rohe kann exemplarisch für das späte Bauhaus und seine Weiterentwicklung stehen: die Ausrichtung auf eine zeitgemäße Konstruktion und edle Materialien nutzende Baukunst mit elegant proportionierten, „fließenden“ Räumen.

Ludwig Mies van der Rohe ging mit rigoroser Autorität gegen jegliche politische Betätigung von Studentengruppen vor. Er erließ neue Satzungen, Vertreter der Studierenden waren im Meisterrat nicht zugelassen. Der Studienablauf wurde gestrafft, die Architektur rückte stärker denn je in den Mittelpunkt. Die Werkstattarbeit hingegen wurde in ihrer Bedeutung reduziert. Man konnte - nach einem stärker auf traditionelle Fertigkeiten wie das Zeichnen orientierten Vorkurs - eine Architekturlehre beginnen. Neben den „freien Malklassen“ gab es eine eigene Fotografieabteilung. Die Ausbauabteilung behielt Mies van der Rohe bei. Das Bauhaus wurde eine Art technische Hochschule für Architektur mit untergeordneten Kunst- und Werkstattabteilungen. Der Produktionsbetrieb der Werkstätten wurde gänzlich eingestellt aus den Problemen heraus, die mit der Wirtschaftskrise verbunden waren und das Bauhaus in finanzielle Bedrängnis brachten. Dem versuchte Mies van der Rohe abzuwehren, indem die Werkstätten Modelle entwarfen, die in Lizenz von der Industrie hergestellt werden konnten. Und in der Tat, ab 1932 wurden diese Einnahmen aus Lizenzen vor allem aus der Ära Meyer fundamental für das Überleben der Schule.

Der Architekturunterricht erfolgte in drei Stufen. Die erste Stufe entsprach dem Programm Hannes Meyers. Die zweite Stufe, der Unterricht von Ludwig Hilberseimer, nannte sich „Seminar für Wohnungs- und Städtebau“. Er behandelte die Zeilenbauweise, die Durchmischung von Hoch- und Flachbauten, die soziale Mischung der Wohngebiete und verschiedene Typen der Einzelbauten. Die „fordistischen“ Prinzipien wurden auch bei der Berechnung des Verhältnisses von Bevölkerungszahl und Bebauungsdichte deutlich. Ziel war die „Neue Stadt“ als Vision einer verkehrsgerechten Stadt.

Ab dem 4. Semester erfolgte der Unterricht bei Mies van der Rohe selbst. Die zeichnerische Erarbeitung und Umsetzung des Entwurfs stand im Mittelpunkt. Das freistehende Einfamilienhaus wurde als Studienaufgabe favorisiert. Die soziale Aufgabe von Architektur stellte sich bei Mies van der Rohe nicht. Allerdings belegen Studienarbeiten, dass auch Planungen für „sozialistische Städte“ als fiktive Aufgabe möglich waren. An realen Projekten - im krassen Gegensatz zur Direktionszeit von Hannes Meyer - wurde nicht gearbeitet.

Die bei aller Sachlichkeit elegante Gestaltungsweise und die Stofflichkeit der eingesetzten, oft edlen Materialien ist auch an den Produkten der Werkstätten ablesbar. Lily Reich leitete ab 1931 die Webereiwerkstatt, die sich nun auf Druckstoffe konzentrierte. Kurze Zeit später übernahm sie auch die Ausbauwerkstatt.

1931 gewannen die Nationalsozialisten die Wahl in Dessau. Eines ihrer zentralen Wahlkampfthemen bei den Kommunal- und Landtagswahlen war der Kampf gegen das „bolschewistische“ Bauhaus. Am 22. August 1932 stimmte der von den Nationalsozialisten beherrschte Gemeinderat für die Auflösung des Bauhauses bis Ende September 1932.

In Berlin, wohin das Bauhaus übersiedelte und zu einem Privatinstitut Mies van der Rohes avancierte, verblieb ihm nur eine kurze Zeit. In einer ehemaligen Telefonfabrik begann erneut die Arbeit. Auch eines der berühmten Bauhaus-Feste wurde noch mal gefeiert - es sollte das letzte Fest am Bauhaus sein. Am 11. April 1933 durchsuchte die Gestapo das Bauhaus nach „kommunistischem Material“, schloss und versiegelte das Gebäude. Am 20. Juli 1933 beschloss das Lehrerkollegium die Auflösung des Bauhauses.

Aus: Andreas Bossmann und Wolfgang Thöner, Das Bauhaus, Wienand-Verlag, Köln, 1993,